

Ates Gürpınar

Die Vermittlung historischer Ereignisse: Der Film ARARAT

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14634>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gürpınar, Ates: Die Vermittlung historischer Ereignisse: Der Film ARARAT. In: Thomas Nachreiner, Peter Podrez (Hg.): *Fest-Stellungen*. Marburg: Schüren 2014 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 25), S. 117–126. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14634>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Die Vermittlung historischer Ereignisse: Der Film ARARAT

Einleitung

Im Folgenden versuche ich den Spagat, aus einer medienreflexiven Analyse des Films ARARAT von Atom Egoyan eine moralische Aussage zu gewinnen. Augenscheinlich eröffnet der Film von 2002 eine altbekannte Debatte: Er verweist auf die Unmöglichkeit einer Geschichte bzw. die Notwendigkeit interpretierungsbedürftiger Medien bei der Vermittlung von Geschichte. Diese Medien sind allerdings notwendig, um Zeit zu überbrücken. Dennoch lohnt sich ein Blick auf den Film, weil hier einerseits die altbekannte Problematik zugespitzt wird, der Film andererseits jedoch – im Gegensatz zum andauernden Beschwören opaker Medien in der Medienwissenschaft, in denen darüber hinaus allerdings weder weitere Fragen, geschweige denn Antworten gewonnen werden – einen Versuch beschreibt, wie mit medialer Geschichtsvermittlung umzugehen ist. Dieser Versuch ist jedoch durchaus kritisch zu hinterfragen.¹

Ich beschränke mich in diesem Rahmen auf die Analyse des Films ARARAT und beschreibe damit einhergehende theoretische Implikationen, ohne jedoch im Einzelnen passende Theorien auszubreiten: So lassen sich mit ARARAT die Verbindung von Film und der Konstruktion von Geschichte² erkennen. Auch ist der Film ein Paradebeispiel für Medienreflexion im Film.³ Bezüglich moralischer Implikationen lassen sich insbesondere Überlegungen von Levinas und Habermas einbeziehen.⁴ Das Spezifische jedoch liegt in der Verbindung dieser Überlegungen, die an sich jeweils nicht neu sind, aber gerade durch ihre gegenseitige Beziehung und die Radikalität eine gewisse Einzigartigkeit erlangen.

Nach einer kurzen Wiedergabe der Erzählstränge wird erläutert, wie in ARARAT die Probleme medialer Vermittlung historischer Ereignisse über Zeit und Raum durch verschiedene Medien beschrieben werden. Dies geschieht exemplarisch anhand der Darstellung von Produktion und Rezeption des Kunstwerkes *The artist and his mother* von Arshile Gorky und des Fotos, auf dem das Kunstwerk augenscheinlich beruht. In einem dritten

¹ Vor mittlerweile fünf Jahren beschäftigte sich bereits Rania Gaafar auf dem FFK mit ARARAT. Sie griff insbesondere filmtheoretische und -philosophische Implikationen von Deleuze auf: vgl. Rania Gaafar: Zeitbilder in melancholischen Zwischenräumen: Identitäten der Erinnerung in den Filmen Atom Egoyans. In: Andreas R. Becker (Hrsg.): *Medien – Diskurse – Deutungen. Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2007*. Marburg 2007, S. 263–270.

² Vgl. Robert A. Rosenstone (Hrsg.): *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*. Princeton, NJ 1995.

³ Vgl. Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hrsg.): *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Bielefeld 2014. Angedacht ist dies in Jens Ruchatz: Zeit des Theaters/Zeit der Fotografie. Intermediale Verschränkungen. In: Ders. et al. (Hrsg.): *Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2008, S. 109–116.

⁴ Vgl. Emmanuel Levinas: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. 5. Aufl. Freiburg [u.a.] 2007; das zweibändige Werk von Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt 1981.

Teil werden die Probleme der Vermittlung historischer Ereignisse im eigenen Medium, dem Film, dargestellt. Anstatt hier mit der Unvermittelbarkeit einer Geschichte einen pessimistischen Schlussstrich zu ziehen, geht der Film weiter. Bei einer nicht-vermittelbaren eindeutigen Geschichte verweist er auf die Notwendigkeit der Anerkennung von Geschichten: Die Geschichte, die eine andere Person vermittelt, kann im Widerspruch stehen zur bisher als wahr anerkannten Geschichtsvermittlung. Dies treibt der Film radikal weiter bis zum letzten, scheinbar direkt vermittelnden »Medium«, dem Tastsinn. Die Forderung nach Anerkennung anderer Geschichten möchte ich als eine moralische Forderung verstehen.

Mehrere Erzählstränge bestimmen den Film: Sie sind bezüglich ihrer innerfilmischen Zeit klar voneinander unterscheidbar, aber filmtechnisch teilweise ineinander so verwoben, dass die Erzählebenen – in Erzähltheorien wären das Diegesen und Metadiegesen –, ununterscheidbar sind. Der in der Story am frühesten stattfindende Erzählstrang ist vor allem dargestellt durch den Film-im-Film, welcher die Ereignisse um die Stadt Van im Jahr 1915 beschreibt und hierbei insbesondere den noch jungen armenischen Maler Arshile Gorky begleitet. Der zweite Erzählstrang zeigt die Entstehung des Bildes in den 30er Jahren in Gorkys Studio. Ein weiterer erzählt von der Entstehung eines Films über den Völkermord an den Armeniern im Ersten Weltkrieg, an dem mehrere Charaktere beteiligt sind, die sich in privaten schwierigen Verhältnissen zueinander befinden. Zuletzt wird die Einreise von Raffi gezeigt, einem Mitglied der Filmcrew, der von der Türkei kommend nach Kanada einfliegt, während der Film-im-Film Premiere feiert.

Bild und Foto als Übertragungsversuche historischer Gegebenheiten

Der Plot beginnt mit dem zunächst als metadiegetisch zu beschreibenden Erzählstrang im Studio von Gorky 1934. Zu Beginn der Titelsequenz zeigt eine Kamerafahrt die verschiedenen für die Entstehung des Bildes nötigen Produktionsmittel: Außer einem Foto sind dies verschiedene Pinsel, Skizzen, Zeichnungen, Farbtuben und die Leinwand. Zunächst scheint sich in dieser ersten Kamerafahrt zu bestätigen, dass der Maler Gorky etwas übertragen möchte. Die Informationen, die die Fotografie von seiner Mutter und ihm hergibt, möchte er in »sein« Medium einschreiben. Dazu nutzt er die typischen Mittel zur Produktion eines Bildes, die in dieser Kamerafahrt gezeigt werden.

Doch bereits hier werden weitere Entitäten offensichtlich, die, wie sich zeigen wird, ihren Einfluss auf das Bild haben oder hatten, haben könnten oder gehabt haben könnten.⁵ Der Maler selbst wird erst am Ende der Kamerafahrt gezeigt. Zunächst ist ein Knopf zu sehen, der später eine recht wichtige Rolle erhält. Nach der Fotografie und einer Skizze fährt die Kamera langsam nach unten und wird zugleich unscharf. Rosen erscheinen im Bildausschnitt. Als erster überhaupt farblicher Eindruck in der Kamerafahrt könnten sie zumindest bedingt einen Einfluss auf die Farbgebung des Bildes ha-

⁵ In der Akteur-Netzwerk-Theorie würde dies sicherlich als Beweis der verschiedenen, nur gemeinsam zu einer Handlung fähigen Akteure beschrieben werden, vgl. Bruno Latour: Über technische Vermittlung: Philosophie, Soziologie und Genealogie. In: Andréa Belliger, David J. Krieger (Hrsg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld 2006, S. 483–528.

ben, auch wenn diese als Informationsgeber für die Übertragung des Fotos, eine Übertragung tatsächlich Gewesenes, irrelevant sein müsste. Die Fotografie ist selbstverständlich schwarz-weiß, das spätere Bild nicht.⁶ In der Kamerafahrt folgt anschließend eine in Stein gehauene Darstellung von Jesus am Kreuz. Der religiöse Bezug des Bildes wird später im Film wieder aufgenommen. Nach Pinseln und Farbtube fährt die Kamera bei sich verändernder Schärfe nach oben. Das eigentliche Bild erscheint.

Die erste Darstellung des Plots von 1934 steht zeitlich eigentlich am Ende der Binnendiegese, weil das Bild hier schon beendet ist.⁷ Es ist keine Handlung bzw. keine Bewegung zu sehen. Dennoch liefert die Darstellung Möglichkeiten zur Interpretation für die Bildentstehung. Neben offensichtlich Handelnden wie der Maler Gorky und ihn beeinflussende oder für die Produktion des Bildes notwendige Entitäten, so das Foto, Farbtuben, Pinsel und Leinwand, bleiben Jesus am Kreuz, der Knopf und die Rosen als mögliche beeinflussende Akteure. Die Kamerafahrt deutet deren Einfluss auf das Endprodukt an. Außerdem werden sie alle im Laufe des Films aufgegriffen. Zwar wird keine eindeutige Interpretation geliefert, allerdings wird das Andeuten verschiedener Beeinflussungsmöglichkeiten in einer Metadiegeese, die hier auch noch den Film eröffnet und eine Entstehungsgeschichte eines Bildes liefert, bestimmend für den weiteren Film. Die Bildentstehung und das Bild haben auf drei Ebenen Relevanz: in der Metadiegeese selbst sowie in der fiktionalen Gegenwart des Films, allerdings auch in seiner tatsächlichen faktualen Existenz. Diese Darstellung einer Entstehungsgeschichte in der Metadiegeese – das wird zu zeigen sein – steht als eine Interpretationsmöglichkeit neben anderen. Die Vielfalt der Produktionsmöglichkeiten wird vor einer eindeutigen Antwort des Films scheitern.

Im Mittelpunkt der Rezeption steht auch von ihrer normativen Relevanz her die Interpretation der Kunsthistorikerin Ani. In einem ihrer Vorträge steht eine biographisch orientierte Herangehensweise im Mittelpunkt ihrer Analyse. Sie versteht die Entstehung des Bildes analog zu der Vernichtung des armenischen Volkes, welches damit in seiner Entwicklung unvollendet bleiben musste. Das Bild sei absichtlich nicht vollendet, um dies auszudrücken. Das Fehlen der Hände der Mutter deute auf ein Fehlen der »earthly sensuality« bei Gorky und dem armenischen Volk hin, das seinen Ursprung verloren habe. Die mit Ani streitende Stieftochter Celia unterbricht diesen Vortrag, um darauf hinzuweisen, dass Gorky das Bild im lange andauernden Produktionsprozess auch zunächst vollendet und dann absichtlich wieder zerstört haben könnte: »He needed to destroy what he made.« Laut Story bzw. der Metadiegeese im Studio von Gorky 1934 behält Celia Recht. Hier sieht man zunächst das fertige Bild und schließlich die Vernichtung der Hände bzw. das Übermalen mit weißer Farbe.

⁶ Natürlich ist es der Maler, der die Farbe überträgt und durch Farben, Formen und der Ausgestaltung des Bildes seiner Kreativität insgesamt freien Lauf lässt. Damit wird allerdings auch deutlich, dass dies eben keine reine Übertragung des Bildes ist. Dass den Farben der Blumen als erste Farbeindrücke im Film überhaupt eine Relevanz zugeschrieben wird – eventuell zusätzlich als Verweise auf die Blume, die Gorky auf dem Foto hält –, scheint mir naheliegend.

⁷ Ich gehe davon aus, dass im Film nicht die beiden faktual existierenden Bilder in ihrer Entstehung gezeigt werden. Das würde aber an der Interpretation auch nur wenig ändern.

Der Widerspruch scheint nicht sonderlich groß und nicht sonderlich von Belang. Ani versucht auch gar nicht, sich zu verteidigen. Für das Endprodukt macht es auch keinen relevanten Unterschied, ob etwas absichtlich nicht beendet wurde oder ob etwas zerstört wurde, was schon vollendet war. Allerdings ließen sich hier zum einen andere Interpretationen des Bildes entwickeln. Zum anderen ist es wichtig, dass Celia, welche von Kunst nicht sonderlich viel Ahnung hat und auch eher aus persönlichen Gründen Ani widerspricht, dennoch im Recht ist bzw. dass die Metadiegeese, der Erzählstrang 1934, ihr Recht gibt. Es zeigt sich, dass anhand des Bildes eine Vielfalt an Deutungen bestehen kann, die jedoch durch die mächtigere Position Anis nicht in den Blickpunkt der Diskussion rücken.

Ähnlich verhält es sich mit dem Foto selbst, welches als Vorlage für das Bild gilt. In der Metadiegeese der Ereignisse um Van werden der noch junge Gorky und seine Mutter auf dem Weg in ein kleines Dorf gezeigt, wo sie auf den Fotografen und seinen Sohn treffen. Nachdem sie sich vor einer bemalten Leinwand aufgestellt haben, positioniert der Fotograf Mutter und Sohn. Die Mutter bemerkt einen fehlenden Knopf am Mantel des Sohnes und trägt ihm auf, einen Blumenstrauß davor zu halten. Schließlich wird das Foto gemacht. Die Positionierung der Blumen vor dem fehlenden Knopf sowie das Positionieren der Personen deuten auf das einfache Faktum hin, dass Fotos generell »gestellt« sind. Der Film verweist auf das Künstliche während der Produktion des Fotos.⁸

Die Differenz zwischen Produktion und Rezeption wird deutlich, als Ani – nur aus dem »Off, auf der Tonebene, einen Vortrag über die Fotografie von Gorky hält, während sich auf Bildebene Gorky und seine Mutter für das Foto positionieren. Ani erzählt vom Ursprung des Kunstwerkes, das »on a photograph that was taken in 1912« basiere. Es sei »the only image that exists of the artist's early life in his native land«. Die filmische Einstellung endet mit einer dem Foto nur fast identischen Kadrierung. Ausgerechnet nach dem Verweis auf »native land« wird auf der Bildebene auf einen Vortragssaal geschnitten, in dem Ani vor einem Plenum eben diese Worte referiert. Das Foto ist auf eine Projektorleinwand projiziert. Die Kadrierung der letzten Einstellung des Films und die Kadrierung des Fotos unterscheiden sich im Format. Der Film verweist durch seinen breiteren Ausschnitt rechts des Bildes auf das Ende der Hintergrundleinwand und damit auf die Künstlichkeit des Fotos und relativiert Anis Rede vom »native land«.

Ani deutet währenddessen die Intention des Bildes. Es sei für den abwesenden Vater bestimmt. Sie meint, Gorky schaue feierlich, während die Mutter mutig blicke, »challenging her absent husband«, weil dieser in den USA sei und sie zurückgelassen habe. Hier wird sie von Celia unterbrochen, die im Plenum sitzt und der Meinung widerspricht, der Blick der Mutter sei herausfordernd. Sie meint, dass er in der Absicht in die USA ausgewandert sei, »to prepare a life for his family«. Celia glaubt, dass das Foto gemacht worden sei, »to let him know they're still alive«. Ani unterbricht sie und widerspricht: Gorky habe nie verstanden, warum der Vater nicht zurückgekommen sei. Obwohl diese Antwort Anis unstimmig ist, da der herausfordernde Blick der Mutter nicht

⁸ Bemerkenswert ist auch ein weiteres Foto, dass von Ali im Kostüm des Jevdet Bey, das nach einem Drehtag aufgenommen wird, um wahrscheinlich für die Nutzung als Fotografie des armenischen Fotografen in Saroyans Film Verwendung zu finden. Ali beschwert sich über das Tragen eines Schweretes, weil es im Film selbst nicht zum Kostüm gehört.

mit einem Unverständnis Gorkys begründet werden kann, wird ihre Version, die der Kunsthistorikerin, als wahr angenommen. Celia wird von dem ebenfalls zuhörenden Saroyan zum Hinsetzen aufgefordert. Auf vereinzelt Klatschen nach der Aufforderung verlässt Celia den Saal.

Eine weitere Interpretation liefert die Mutter Gorkys nach der Rede von Clarence Ussher, in der er die Kinder beauftragt, Hilfe zu holen. Auf armenisch spricht sie zu Gorky:⁹

Do you remember when we took this photo to send to your father? [...] If the Turks capture you, you will never give up your faith. You will never forget your mother tongue. If you survive it will be to tell this story [sic!]. Of what has happened here. Or what will happen. [...] Take this picture with you. You will not forget me.

Hier spielt, abgesehen von der ehemaligen Intention, das Foto an den Vater zu schicken, die Beziehung von Erinnerung und Fotografie eine große Rolle. Das Foto in seiner physischen Präsenz soll Gorky als Erinnerung dienen, an den Glauben, die Muttersprache, die Geschehnisse und die Mutter selbst. Hierbei ist bemerkenswert, dass das Foto nicht nur als Erinnerung für Geschehnisse nach dem Entstehen des Fotos zählt, was auf das Foto als Symbol der Übergabe und Verabschiedung von Mutter und Sohn hindeuten könnte, sondern auch für Ereignisse der Zukunft.

Jevdet Bey wiederum, der das Foto vom jungen Gorky und seiner Mutter sieht, als dieser von den Türken gefangen genommen wird, interpretiert die Funktion des Bildes gänzlich anders. Zunächst erkennt er eine der Intentionen der Mutter: das Foto als Symbol, sich an sie zu erinnern. Er fordert Gorky auf, sich das Bild anzuschauen und erklärt, dass die Mutter den Sohn herangezogen habe mit einem bestimmten Bild über Türken als blutdürstige, rachsüchtige und ignorante Menschen. Gorky solle sich diesen überlegen fühlen. Er wiederum lehrt ihn, dass die Armenier durch ihre Gier an ihrem bevorstehenden Schicksal selbst Schuld tragen.

Wichtig sind nicht die Aussagen selbst, sondern ihre große Differenz. Hier wird wieder Wahrheit produziert, gewissermaßen in ein Foto eingeschrieben, durch die Instanz der Mutter einerseits, die noch nicht Geschehenes schon unvergesslich machen möchte, durch Jevdet Bey andererseits.

Deutlich wird anhand dieser zwei Beispiele, die manche Parallelen aufweisen, dass diese Medien nicht der reinen Vermittlung von Geschehenem dienen können. Fotografie und Bild sind etwas Gemachtes, Produziertes. Es obliegt der Interpretation einzelner Menschen, deren Meinung qua Funktion als wahr anerkannt wird, was die Medien nun übertragen. Andere Meinungen werden dagegen zurückgewiesen. Meinung wird qua Deutungshoheit als Wahrheit akzeptiert.¹⁰

In einem Vergleich zwischen dem Medium Film und den Medien Bild und Fotografie ist ersteres überlegen. Der Film verweist auf den Entstehungs- und Rezeptionsprozess des Bildes und – dies scheint für die folgende Diskussion wichtig – welche davon innerdiegetisch als wahr anerkannt werden. Hier wird die Verknüpfung von Wahrheit und

⁹ Übersetzung nach englischem Untertitel.

¹⁰ Hier kann Foucault herangezogen werden, insbesondere Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Michel Foucault. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin 1978.

Macht dargestellt, aber in zweifacher Hinsicht: Zum einen stellt es dar, inwiefern in der Wissenschaft Wahrheit produziert wird – schließlich ist Ani Kunsthistorikerin. Zum anderen erfährt der Film eine – wie später zu sehen sein wird zeitlich begrenzte – Erhebung über das Medium Bild. Es stellt durch die Möglichkeit, den Produktionsprozess zu zeigen, die Vielfalt der Deutungsmöglichkeiten vorübergehend ein und negiert die Vormachtstellung Anis, indem er selbst die Wahrheit produziert, dass Celia Recht hat und nicht Ani.¹¹

Ununterscheidbarkeit zum Film-im-Film

Der Film im Film, so habe ich bereits angedeutet, erzählt die Geschehnisse 1915 in Van. Die Mutter des Regisseurs Saroyan war eine Überlebende. Dieser Film-im-Film wird auf ähnliche Weise dargestellt und demontiert wie die anderen medialen Übertragungen, die dargestellten wissenschaftlichen, ästhetischen und irgendwie zwischengelagerten dokumentarischen Medien und Formate. Allerdings kommt hinzu, und dies ist für den Medienvergleich wiederum interessant, dass es durch die Gleichartigkeit von Film-im-Film und Film möglich wird, auch den Film selbst zu demontieren. Durch die Vermischung der Ebenen von Metadiegeese und Diegeese wird es unmöglich, Egoyans Film von Saroyans Film-im-Film zu unterscheiden. Die als Wahrheitsträger verwendeten Mittel für den Film-im-Film werden demontiert. Damit werden allerdings auch die für den Film selbst verwendeten, gleichen Träger zumindest unsicher. Der Film verweist dadurch auf seine eigene Unzulänglichkeit.

Die Vermischung wird deutlich an einer Kamerafahrt, die zunächst im Bild nicht auf einen Drehort verweist, diese jedoch offenlegt und damit, durch das Zeigen von Kamera und Crew, explizit die Produktion des Films-im-Film anspricht. Die eigentliche Szene allerdings beginnt an einem anderen Drehort, betitelt mit »Outside the city of Van, Eastern Turkey, 1915«. Eine türkische Stellung wird von bewaffneten Armeniern beobachtet, sie eröffnen das Feuer auf heranrückende türkische Soldaten und werden ihrerseits beschossen. Ein Kanonenschuss trifft einen Armenier, der von zwei anderen Armeniern aufgehoben wird. Dann folgt ein Bildschnitt; zwei armenische Soldaten bringen einen verletzten Kameraden in eine Siedlung. Dort sieht sich Usher die Verletzung an und beauftragt die armenischen Kinder und Jugendlichen, das Dorf zu verlassen, um die Geschehnisse bekannt zu machen und Hilfe zu erhalten. Diese erste Kamerafahrt offenbart zugleich die Uneindeutigkeit, ob dies nun Film oder Film-im-Film sein soll. Die Szene beginnt an einem anderen Drehort mit einer schriftlich fixierten Ortsangabe, die – ähnlich wie die Musik – nicht innerdiegetisch motiviert sein kann, also nicht Teil des Films-im-Film ist. Die Musik könnte zwar sowohl metadiegetisch – Teil des Films-im-Film – als auch diegetisch motiviert sein, allerdings nur bis zu dem Zeitpunkt, als im Bildkader eine Kamera und die Crew mit Regisseur Saroyan sichtbar werden. Die Montage schließlich vermittelt eine Kohärenz zwischen Film und Film-im-Film: Die Kampfszene wäre ohne die Szene innerhalb der Siedlung unvollständig. Erst die Kamerafahrt, die das Set offenbart, verdeutlicht, dass es sich um einen Film-im-Film handelt; damit wird jedoch

¹¹ Ansatzweise werden solche Vergleiche auch mit anderen Medien – z.B. mit dem Buch – durchgeführt.

die sonst als wahr anzunehmende Schrift am Anfang der Kampfszene, die auf Jahr und Ort verweist, irreführend. Als These anzunehmen wäre zunächst, dass sich der Rezipient während der Aufnahmen, in denen das Set nicht als Set zu erkennen ist, als im Kino sitzend zu verstehen hat und den fertigen Film sieht. Gegen solch eine eindeutige Lesart spricht jedoch, dass Set und Crew immer – nicht nur in der besagten Szene – durch eine Kamerafahrt, nicht durch einen Schnitt, »offengelegt« werden, die vor der offen legenden Fahrt noch metadiegetisch motiviert gewesen wäre. Damit kann das Kino nicht als Ort angenommen werden. Außerdem scheinen innerhalb der Ereignisse, die von 1915 gezeigt werden, gleichzeitige Handlungen der Person an verschiedenen Orten stattzufinden.¹² Letztlich »umgreift« die Musik sowohl Metadiegesen und Diegesen. Saroyans Film und die eigentliche Diegese ergänzen und widersprechen sich, teilweise jedoch verschwimmen sie miteinander. Es ist nicht eindeutig, ob alle Geschehnisse von 1915 über den Film-im-Film gezeigt werden oder nicht doch Rückblenden sind. So etwas ist – logischerweise – nur im gleichen Medium möglich. Diese Vermischung der verschiedenen Diegesen lässt sich fortführen, in geringerem Maße auch bei dem Erzählstrang des erwachsenen Malers Gorky.¹³

Damit einhergehend, dass der Film-im-Film als zumindest interpretierenswert, manchmal auch einfach als falsch dargestellt wird, mit der eigentlichen Diegese jedoch teilweise ununterscheidbar verschwimmt, werden alle Interpretationen zu einer Geschichte, die der Film anbietet, als potentielle entlarvt. Selbst beim Film funktioniert Geschichtsvermittlung nicht eindeutig.¹⁴

¹² Der junge Gorky ist sowohl bei der Rede Usshers dabei als auch kurze Zeit später auf dem Schlachtfeld selbst.

¹³ Im Drehbuch ist eine Szene zu lesen, in dem sich die Figur des erwachsenen Gorky mit Ani an Saroyans Filmset unterhält und sie anklagt, dass er bzw. seine Figur nur benutzt wird. Aus dem Drehbuch geht allerdings nicht eindeutig hervor, ob er nun ein Teil von Saroyans Film ist oder Ani sich das Gespräch nicht vielmehr, als Gewissenslast, vorstellt, zumal die Szene fast direkt der Zerstörung des Kunstwerkes durch Celia folgt (vgl. Atom Egoyan: *Ararat*. New York 2002, S. 75). Diese Szene ist im Film nicht mehr zu sehen, womit jeglicher Bezug der Binnendiegese um den erwachsenen Gorky als Teil des Films-im-Film fehlt. Der den erwachsenen Gorky darstellende Schauspieler ist allerdings bei der Premiere des Films-im-Film zu sehen, was auch darauf hinweisen könnte, dass dieser Teil zum Film-im-Film gehört. Allerdings verfolgt Egoyan laut Kommentarspur den Gedanken, dies als Vision Anis zu sehen.

¹⁴ Damit wird aber auch deutlich, dass weder die Rezeption von Ani noch von Celia bzgl. Interpretation von Fotografie und Bild richtig sein müssen, wenn Film und Film-im-Film nicht über alle Zweifel erhaben sind. Es ist sogar widersprüchlich. Während der Regisseur Saroyan, Herr über die Aussagen des Films-im-Film, Ani Recht zu geben scheint, zeigt der Film-im-Film selbst eher die Interpretation von Celia. Die einzige Szene übrigens, die nur als Rückblende innerhalb der eigentlichen Diegese erklärbar ist, wird auch verschieden interpretiert, wobei hier diejenige, von deren Erinnerung die Rückblende offensichtlich erzählt wird, weil sie bei der gezeigten Handlung dabei war, in der Gegenwart nicht die naheliegende Erklärung darlegt. Ani beschreibt den Tod von Celias Vater als Unfall. Celia meint zunächst, Ani hätte ihren Vater umgebracht, behauptet dann aber, dass dies ein Selbstmord gewesen sei. Letzteres zumindest scheint durch die Rückblende naheliegend, die Handlung bleibt aber im filmischen Off und damit unergründlich. Nachdem Ani ihre Trennung gegenüber Celias Vater offenbart, verlässt er aktiv den für den Zuschauer sichtbaren Bildkader. Ein Unfall in diesem Moment wäre möglich, aber nicht sehr wahrscheinlich.

Somit stellt sich der Film nur bedingt über die Medien, mit denen er sich vergleicht. Er kann zwar die anderen Medien bloßstellen, verweist aber auf seine eigene Unzulänglichkeit, Geschichte vermitteln zu können. Wird dies weitergedacht, nimmt dies seinen problematischen relativistischen Höhepunkt direkt vor dem Abspann. Hier erscheint in Schriftform die Aussage »The historical events in this film have been substantiated by holocaust scholars, national archives, and eyewitness accounts, including that of Clarence Ussher«, gefolgt von »To this day, Turkey continues to deny the Armenian Genocide of 1915«. Der Film erlaubt keine eindeutige Aussage darüber, was Film ist und was Film-im-Film, er erlaubt also keine Unterscheidung zwischen Metadiegeese und Diegeese. Dadurch, dass vor dem Abspann jedoch nochmals – und zwar mit dem Medium der Schrift, welches schon einmal irreführend wirkte, aber in der Schriftart des späteren Abspanns, welches definitiv Faktualität ausdrücken soll – direkt auf die Metadiegeese verwiesen wird, die zuvor ständig »entlarvt« wird, muss dieser Text, der sonst auf den faktualen Bereich zurückverweist, anders gemeint sein.

Was ist aber damit anzufangen? Egoyan will sicherlich seine letzte Einstellung nicht als fiktional begriffen wissen, was einem vollständigen Relativismus gleichkäme. Vielmehr wird eher eine andere, meines Erachtens moralische Forderung deutlich, der auf die Anerkennung auch anderer Geschichten abzielt. Diese ist dennoch durchaus diskutabel, weist aber über die sonst so pessimistischen Aussagen mancher Medientheorien hinaus.

Anerkennung von Geschichten

Um zu diesem Aspekt zu kommen, radikalisiert ARARAT seine Aussage jedoch nochmals, indem er auch Mittler demontiert, die zumindest in den jeweiligen Momenten über jeden Zweifel erhaben sind: die Sinne. Stattdessen nimmt er die Anerkennung von Geschichten als Grundlage für Verständnis an.

Dies wird im letzten anfangs erwähnten Erzählstrang deutlich, der Wiedereinreise Raffis nach Kanada. Hier trifft er auf den Grenzbeamten David, der in einer langen Diskussion die Geschichte Raffis zu ergünden sucht. Raffi hat in seinem Gepäck Filmdosen, welche bei Licht nicht geöffnet werden dürfen. David vermutet in den Dosen Heroin.

Hierbei werden zwei Sinne explizit angesprochen: der Geruchssinn der Spürhunde und der menschliche Tastsinn. Beide bieten die Möglichkeit, den Inhalt der Filmdosen zu überprüfen, ohne das Filmmaterial zu beschädigen. Allerdings wehrt sich David gegen den Einsatz der Spürhunde, obwohl diese die Wahrheit feststellen könnten und unterhält sich mit Raffi. Ähnlich untrüglich wie der Geruchssinn der Hunde scheint der menschliche Tastsinn. Nach der Erzählung Raffis, die David mehrfach hinterfragt und der er mehrere Fehler nachweisen kann, beschließt er, die Filmdosen zu öffnen. Um die eventuell existenten Filmrollen nicht zu beschädigen, gehen Raffi und David in einen abgedunkelten Raum. Hier kontrolliert David den Inhalt der Büchsen mit den Händen, weil er sie nicht mehr sehen kann. Somit kontrolliert David mit dem Tastsinn, was sich in den Büchsen befindet. Er stellt fest, dass Raffi Drogen geschmuggelt hat, die Unter-

haltung also nicht der erfüllten ›Wahrheit‹ entspricht und Raffi eine Geschichte erzählt hat.¹⁵

Trotz der fassbaren bzw. für den Rezipienten nur sichtbaren ›Wahrheit‹, die im Gegensatz zu den anderen Medien Film, Foto und Bild nicht zeitlich versetzt ist, handelt David nicht danach. Noch bevor dem Zuschauer vermittelt wird, ob Raffi Drogen geschmuggelt hat oder nicht, verlässt er die Räume. Auch wenn Raffi während des Gesprächs teilweise bewusst gelogen hat und die ›Wahrheit‹ ›auf dem Tisch‹ ist, entlässt David ihn in Freiheit.¹⁶ Auch wenn Raffis Geschichte, die David durch Sprache, im Dialog, über das Telefon sowie durch Videoaufnahmen vermittelt wird, nicht gänzlich wahr sein kann, glaubt David sowohl Teile der Geschichte als auch, dass Raffi selbst zumindest Teile glaubt. Er nimmt ihm dies ab, obwohl das, was durch ihn erspürt wurde, was er für gewöhnlich als Wahrheit annimmt und Teil seiner eigenen Geschichte sein würde, etwas anderes erzählt.

Hier lässt der Film, der sich zunächst selbst die Möglichkeit der Wahrheitsvermittlung abgesprochen hatte, doch eine Lösungsmöglichkeit. Für ein Verständnis, für eine Anerkennung ist ein anderer Ansatz vonnöten. Dieser Ansatz wird im Dialog zwischen David und Raffi sichtbar. David versucht, den Anderen, in dem Fall Raffi, mit seiner Geschichte zu verstehen bzw. anzuerkennen. Dabei spielt die Art der Vermittlung bei einer Geschichte keine große Rolle mehr. Somit macht ARARAT dadurch, dass er die Unmöglichkeit *einer* Geschichte aufzeigt, den Versuch, den Anderen mitsamt seiner Geschichte anzuerkennen. Die Entscheidung des Grenzbeamten David, entgegen der ›wahren‹ Aussagen zu handeln, zeigt sich als die Anerkennung einer nach seinen Erfahrungen nicht richtigen Geschichte. Auch wenn er gegen die nur durch Sinne vermittelte ›Wahrheit‹ handelt, handelt er nicht ›falsch‹, sondern hält die Handlung für ›richtig‹.¹⁷

¹⁵ Dem Publikum wird das Tasten wiederum nur medial vermittelt, was – selbstverständlich – an den Formmöglichkeiten des Filmmediums liegt. Für eine Medienreflexion im Film spannend ist, dass das Filmmedium gewissermaßen dem Vergleichsmedium zurücksteht: Das Publikum kann die Drogen nicht ertasten, sondern nur sehen. Dazu wird ihm im Moment der Öffnung der Filmrollen durch die Verdunklung auch der Blick genommen.

¹⁶ Das Geschehen lässt sich nicht auflösen. Es bleibt unklar, ob Raffi wusste, dass er Drogen schmuggelt.

¹⁷ Inwiefern dieser Lösungsversuch große Probleme mit sich bringt, kann nur angedeutet werden. Dies anzumerken scheint mir als Mensch deutsch-türkischer Herkunft von besonderer Relevanz. Dennoch hat die Idee der Anerkennung der Geschichte des Anderen mit rechtem Gedankengut gerade nichts gemein. Schließlich fordern Auschwitzlügner zuvorderst, dem Anderen die Geschichte abzuerkennen – was an dem Begriff ›Auschwitzlüge‹ offensichtlich wird. Dennoch, so kann eingewandt werden, ließen sich sicherlich Menschen finden – oder als Gedankenexperiment konstruieren –, deren Glaube an die Auschwitzlüge wirklich als deren ›Wahrheit‹, als Teil deren Geschichte anzuerkennen wäre. Hierbei muss jedoch berücksichtigt werden, dass Egoyan und der Film ARARAT gerade keine relativistische Sicht erlauben oder ermöglichen wollen. Dies macht die Schrift am Ende des Films mehr als deutlich. Vielmehr – so behaupte ich – wird postuliert, dass es zunächst anzuerkennen ist, dass Menschen existieren, die an einer solchen Geschichte festhalten. Ein Annehmen dessen, dass der Andere diese Geschichte glaubt, auch wenn diese noch so falsch ist bzw. erscheint, ist zunächst vonnöten, um ein Verstehen des Anderen zu ermöglichen. Wenn dies nicht versucht wird, entsteht das Unverständnis, welches im Ali-Raffi-Dialog durchgespielt wird. Eine gänzlich andere

Zusammenfassung

Die Beschäftigungsmöglichkeiten mit ARARAT wurden bewusst eingeschränkt und auf einige Aspekte zugeschnitten, um diese differenzierter beleuchten zu können. Hier standen insbesondere die Unmöglichkeit der Geschichtsvermittlung bzw. die Unwahrscheinlichkeit einer »wahren« Geschichte im Vordergrund, die in der Medienwissenschaft schon länger relevant ist. Der Film problematisiert durch die filmspezifischen Möglichkeiten der Medienreflexion im Film Geschichte. Er geht jedoch weiter als in üblichen Medienreflexionen, indem er sich selbst nur als potentiell und fiktional entlarvt, obwohl er ständig das Faktuale, das Tatsächliche behauptet. Indem er auch die Sinne einbezieht und ihre vermittelte Wahrheit, die weder Zeit noch Raum überwinden, setzt er der Suche nach der einen Geschichte einen recht radikalen Entwurf, der Anerkennung von Geschichten, obwohl sie »nachweislich« falsch sind, entgegen.

Der Film hat als andauerndes Vergleichsmedium im Gegensatz zu Bild und Fotografie zwar die Möglichkeit, seine eigene Wahrheit auszustellen. Er macht dies zunächst auch und produziert seine Geschichte. Dadurch jedoch, dass auch der Film-im-Film widerlegt wird und sich zwischen Film und Film-im-Film keine klare Trennungslinie aufzeigen lässt, wird auch dem Medium Film die Möglichkeit der wahren Geschichtsvermittlung abgesprochen. Als letzte Vermittlerinstanz einer Wahrheit werden schließlich die Sinne abgewiesen. Anstelle des strikten Nachgehens der Sinne tritt die Anerkennung anderer Geschichten in den Vordergrund. Der Andere, so lässt sich aus dem Film schließen, muss in seiner Andersheit mit seiner anderen Geschichte anerkannt werden, nur so kann ein Zusammenleben von Menschen auf Augenhöhe funktionieren, die verschiedene Geschichten mitbringen.

Frage freilich ist, ob es moralisch immer korrekt ist, den Anderen überhaupt in jeder Hinsicht verstehen und anerkennen zu wollen, wiewohl ich dies als sinnig erachte.