

Mediale Erinnerungen

Ästhetisch-dramaturgische Entwicklung
im Kino von Atom Egoyan

Julia von Lucadou



Nomos

Edition Reinhard Fischer

Schriftenreihe „Filmstudien“

herausgegeben von

Prof. Dr. Oksana Bulgakowa und Prof. Dr. Norbert Grob

Die Reihe wurde von

Prof. Dr. phil. Thomas Koebner begründet.

Band 75

Julia von Lucadou

Mediale Erinnerungen

Ästhetisch-dramaturgische Entwicklung
im Kino von Atom Egoyan



Nomos

Edition Reinhard Fischer

© Titelbild: Seda Grigoryan

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 5 Philosophie und Philologie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Jahr 2015 als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl.: Mainz, Univ., Diss., 2015

ISBN 978-3-8487-4220-2 (Print)

ISBN 978-3-8452-8522-1 (ePDF)

Bis Band 61 bei Gardez! Verlag Michael Itschert erschienen mit Ausnahme der Bände 57 und 60.

1. Auflage 2017

© Nomos Verlagsgesellschaft/Edition Reinhard Fischer, Baden-Baden 2017. Gedruckt in Deutschland. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
2. Erzählkonvention und Irritation: Die Entwicklung von Ästhetik und Dramaturgie in Atom Egoyans Filmen	18
2.1. Frühe Filme	18
2.1.1. Ästhetik	18
2.1.2. Erzählstruktur und Handlungsaufbau	28
2.1.3. Figurenführung	33
2.2. Spät(er)e Filme	36
2.2.1. Ästhetik	36
2.2.2. Figurenführung	43
2.2.3. Erzählstruktur und Handlungsaufbau	47
2.3. Einteilung der Filme	54
3. Medium und Gedächtnis: Erinnerung in Egoyans Frühwerk	57
3.1. Unkonventionelle Rückblenden: Erinnerungsästhetik und -dramaturgie in Egoyans frühen Filmen	57
3.1.1. Pixel im Kopf: Erinnerungsmedium Video	57
3.1.2. Erinnerungsästhetik: Video formal	61
3.1.3. Erinnerung und Filmzeit	64
3.1.4. Film als Zeit-Bild	68
3.2. Mediale Erinnerungsarbeit	70
3.2.1. Falsche Erinnerungsarbeit: Das Medium als Kontrollinstrument	70
3.2.2. Mediale Erinnerungen: Das Medium als Gedächtnis	75
3.2.3. Die Unzulänglichkeit der medialen Repräsentation	78
3.3. Erinnerung und Identität als mediales Konstrukt	84
3.3.1. Home-Videos und die Künstlichkeit von Erinnerungen	84
3.3.2. Mediale Familienbilder	88
3.3.3. Erinnerung und Identität: Mediale Selbsterfindung	91

3.3.4. Das Monitorbild als Geisterexistenz: Identität im Medienzeitalter	95
3.4. Die Fremde im eigenen Ich: Kanada und Armenien in Egoyans frühen Filmen	97
3.4.1. Motive des Fremden: Das Andere	97
3.4.2. calendar und die mediale Vermittlung armenischer Kultur und Geschichte	102
3.4.3. Hybrid und transnational: Egoyan als armenisch- kanadischer Regisseur	106
3.5. Die Macht der Erinnerungsmedien: Egoyans kritischer Mediendiskurs in seinen frühen Filmen	116
3.5.1. Medium und Wahrnehmung: Medialisierte Menschen	116
3.5.2. Egoyan als postmoderner Medientheoretiker	120
3.5.3. Das Paradox des selbstreflexiven Mediendiskurses	126
4. Gedächtnis und Psychologie: Erinnerung in Egoyans Spätwerk	129
4.1. Erinnerungskonventionen: Erinnerungsästhetik und -dramaturgie in Egoyans spät(er)en Filmen	129
4.1.1. Erinnerung und Figurenpsychologie: Vergangenheit als Backstorywound	129
4.1.2. Rückblende und Konventionalisierung	132
4.1.3. Vom Zeit-Bild zum Bewegungs-Bild?: Rückblende und Filmzeit	136
4.2. Mentale Erinnerungsarbeit	143
4.2.1. Erinnerungsarbeit als Handlungsmotivation	143
4.2.2. Faulty Mourning: Das Ritual als falsche Erinnerungsarbeit	146
4.2.3. The healing has commenced: Happy End durch erfolgreiche Erinnerungsarbeit	152
4.3. Erinnerung und Identität als mentales Konstrukt	156
4.3.1. Zurück ins Paradies: Erinnerung als nostalgische Re-Interpretation	156
4.3.2. Lüge oder Wahrheit: Erinnerung als Neuerfindung	164
4.3.3. Traumatische Familienbilder	169
4.3.4. Erinnerung und Identität: Selbstnarration und Performance	171

4.3.5. Vom Individuum zur Nation: Erinnerung und Identität im Kollektiv	173
4.4. Die Kolonialisierung des Fremden: Kanada und Armenien in Egoyans spät(er)en Filmen	177
4.4.1. Motive des Fremden: Nationalität als Konfliktherd	177
4.4.2. Vor den Toren Hollywoods: Egoyan als armenisch-kanadischer Regisseur	182
4.5. Mediale Erinnerungsobjekte: Egoyans kritischer Mediendiskurs in seinen spät(er)en Filmen	188
4.5.1. Der Apparat als Requisit	188
4.5.2. Der Regisseur als Gedächtnisagent: Film als Medium kultureller Erinnerungsarbeit	195
4.5.3. ararat und die Authentizität filmischer Erinnerung	199
4.5.4. Die Brecht-Frage: Dialektik von Belehrung und Unterhaltung in Egoyans Mediendiskurs	209
5. Vom Auteur zum Réalisateur?: Egoyans Entwicklung als Autorenregisseur	221
5.1. Autorenfilm als Analyseansatz	221
5.2. Auteur versus Réalisateur: Konventionsbruch oder Kommerz	223
5.3. Autorenfilm als restriktives (Selbst-)konzept: Der Auteur unter Zitierzwang	234
6. Anhang	241
6.1. Literaturverzeichnis	241
6.1.1. Bücher und Zeitschriftenartikel	241
6.1.2. Online Filmmagazine & Internetquellen	250
6.1.3. Videoquellen	252
6.2. Filmverzeichnis	253
6.2.1. Filmdaten der Kinofilme Egoyans	253
6.2.2. Verzeichnis der zitierten Film- und Fernsehtitel	257

1. Einleitung

Er begann mit grobkörnigen Low-Budget-Filmen, die er in Privatwohnungen befreundeter Filmemacher drehte, bekannt nur in der Independent-Filmszene Torontos und bei kanadischen Festivalbesuchern. Heute ist er als internationale Regiegröße etabliert, dreht mit Hollywood-Stars und kennt die roten Teppiche der großen Filmfestivals wie seine Westentasche. Seit mehr als drei Jahrzehnten dreht der kanadische Filmregisseur Atom Egoyan mittlerweile Kinofilme. Sein Œuvre ist Ausdruck und Zeugnis seiner Entwicklung als Regisseur, der Veränderung seiner Haltung zum eigenen Medium und der Filmindustrie, zur gesellschaftlichen Realität, zur eigenen Biografie und zu den eigenen Filmen.

Egoyans Œuvre umfasst zum Zeitpunkt dieser Publikation neben mittlerweile fünfzehn Kinofilmen¹ auch eine Vielzahl an Kurz- und Fernsehfilmen, Theater- und Operninszenierungen sowie Kunst- und Video-Installationen. In Deutschland machte Egoyan 1987 zum ersten Mal zumindest in einem kleinen Kreis von Cineasten von sich reden, als Wim Wenders aus Anerkennung für Egoyans zweiten Kinofilm *FAMILY VIEWING* (1987) ihm beim Montreal Film Festival sein Preisgeld für *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* (1987) schenkte.² Größere, auch internationale Bekanntheit erreichte er allerdings erst mit seinem Film *THE SWEET HEREAFTER* (1997), der 1997 in den Kategorien „Best Director“ und „Best Adapted Screenplay“ für den Academy Award und bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes nominiert war, wo er zwar nicht die Goldene Palme, wohl aber den Großen Preis der Jury, den FIPRESCI-Preis der internationalen Filmkritik und den Preis der Ökumenischen Jury gewann.

Geboren 1960 in Ägypten als Atom Yeghoyan, Sohn einer armenischen Künstlerfamilie, und benannt zu Ehren des ersten ägyptischen Atomkraftwerks, emigrierte er bereits im Alter von drei Jahren nach Kanada und wurde – als Zugeständnis an den neuen Kultur-, Sprach- und Heimatraum – Atom Egoyan. Die biografischen Erfahrungen der Immigration sowie des technologischen Fortschritts, die sich gleichermaßen in seinem Namen

1 Zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Dissertation waren es lediglich zwölf, weshalb auch vornehmlich diese in der Analyse berücksichtigt werden.

2 Siehe Naficy 1997, S. 179

1. Einleitung

spiegeln, haben auch für sein filmisches Werk eine zentrale Bedeutung. Egoyans Filme sind bevölkert von ganz konkreten sowie symbolischen Exilfiguren. Menschen, die sich aufgrund ihres kulturellen Hintergrunds, ihrer sexuellen Orientierung oder ihrer Medialisierung von ihrer Umgebung und oft auch von sich selbst entfremdet haben. Egoyan nutzt in seinen Filmen Aspekte des historischen und kulturellen Erbes seines Ursprungslands Armenien genauso wie seines multikulturell geprägten Heimatlandes Kanada, um sich mit verschiedenen Konzepten von Entfremdung und Definitionen des Fremden in einer postmodernen und/ oder globalisierten Lebenswelt auseinanderzusetzen. Diese in seinen Filmen dargestellte Lebensrealität ist stark geprägt vom Einfluss der ständig evolvierenden Medientechnologien. Der Diskurs um die Rolle der Medien in der Gesellschaft und ihren Einfluss auf die Wahrnehmung des Einzelnen ist ein zentrales Thema Atom Egoyans – auf inhaltlicher wie formaler Ebene. Egoyan bildet die Medialisierung aller Aspekte des Alltagslebens nicht nur kritisch ab, sondern nimmt sie zum Anlass für einen selbstreflexiven Mediendiskurs über den Einfluss des eigenen Mediums auf die Wahrnehmung des Filmzuschauers und seine eigene Rolle als Filmregisseur. Seine Filme stellen auf unterschiedliche Weise die Authentizität medialer Repräsentationen infrage, indem sie die klare Trennung von Fiktion und Realität, von Lüge und Wahrheit auflösen.

Egoyans selbstreflexive Beschäftigung mit dem filmischen Ausdrucksmittel findet auch über die Auseinandersetzung mit erzählerischen Codes und filmindustriellen Machtstrukturen statt, die sich im Laufe der Filmgeschichte etabliert haben. Seine Filme handeln zum Teil ganz konkret von der Entstehung filmischer Produktionen und spielen andererseits auf struktureller Ebene mit den Konventionen des klassischen Erzählfilms, indem sie diese teils unterlaufen, teils erneuern und teils bestätigen. Egoyans frühe Filme sind klar als Gegenentwurf zu einem klassischen Erzähl- und Spannungskino zu verstehen und spielen auf radikale, experimentelle Weise mit Zuschauererwartungen und etablierten Konzepten filmischer Darstellung. In seinen späteren Filmen beginnt Egoyan sich dann klassische Erzählstrategien und Genre-Muster zu eigen zu machen, sie spielerisch zu unterlaufen und zu erweitern. Seine neusten Filme dagegen gehen weniger spielerisch mit den Vorgaben konventioneller Erzählmodelle um und können der Art von nordamerikanisch geprägtem Mainstream-Kino zugerechnet werden, mit welchem er zu Beginn seiner Arbeit noch so kritisch bricht.

Mit Egoyns erster Nominierung beim Internationalen Filmfestival in Cannes für den Film *EXOTICA* (1994) und der Zementierung seines Status als internationale Regiegröße mit dem nachfolgenden Film *THE SWEET HEREAFTER* beginnt ein wachsender kommerzieller Erfolg, der die Budgets für Egoyns Filme stetig steigen lässt. Die expandierenden Budgets korrespondieren mit der wachsenden kommerziellen Orientierung der späteren Filme. Atom Egoyn entwickelt sich im Laufe seines filmischen Werks vom radikalen, avantgardistischen Reformator zum teils beinahe konservativ anmutenden Unterhaltungsregisseur – eine Entwicklung, die besonders vor dem Hintergrund seiner bis heute höchst selbstreflexiven Haltung zur eigenen Rolle als Regisseur spannend ist. Sie wirft die Frage auf, wie Egoyns Fremd- und Selbstkonzept als Autorenregisseur sich im Laufe seiner Karriere weiterentwickelt und verändert und was seine Kinofilme dennoch verbindet.

Der eindeutige Wandel Atom Egoyns ästhetischer wie dramaturgischer Strategien innerhalb seines filmischen Œuvres ist bisher in der filmwissenschaftlichen Literatur beinahe noch gar nicht disputiert worden. Die existierenden Monographien zu Egoyn in englischer (Romney 2003, Wilson 2009) und deutscher Sprache (Kraus 2000, Cussler 2002) setzen sich mit Egoyns Œuvre primär unter dem Aspekt thematischer und motivischer Gemeinsamkeiten in Form von Einzelanalysen auseinander. Die starken Differenzen in ästhetisch-dramaturgischer Umsetzung werden dabei kaum erwähnt. Der Marburger Medienwissenschaftler Matthias Kraus beobachtet in seiner umfassenden deutschsprachigen Werkanalyse zwar bereits im Jahr 2000, dass sich ein Wandel in Egoyns Filmwerk andeutet. Diesen kann Kraus aber allein aufgrund des Veröffentlichungsdatums nicht wirklich diskutieren. Der Schwerpunkt des Buches liegt auf der Analyse der frühen Filme Egoyns.

Auch in aktuelleren Interview- und Essaysammlungen (Morris 2010, Tschofen/Burwell 2007) wird die Differenz zwischen Früh- und Spätwerk nicht kommentiert. Was die Herausgeberinnen in ihrer Einleitung zur Essaysammlung „Image and Territory“ von 2007 behaupten, ist schlicht falsch: „Egoyn has consistently managed to appeal to popular audiences.“³ Denn das Besondere an Egoyns filmischem Œuvre liegt gerade in der empfundenen Unzugänglichkeit seiner frühen Filme für eine breite Öff-

3 Tschofen/ Burwell 2007, S. 2

fentlichkeit und der erst späteren sukzessiven Öffnung für das postulierte Massenpublikum.

Im Gegensatz zu den früheren Filmen lassen sich zu Egoysans neusten Kinoproduktionen aus den letzten Jahren kaum Publikationen finden, die über einzelne kurze Filmkritiken hinausgehen. Selbst die Essaysammlungen und Zeitschriftenartikel, die seit dem Erscheinen von *WHERE THE TRUTH LIES* (2005) zu Egoysans Werk veröffentlicht wurden, setzen sich primär mit seinen früheren Kinofilmen⁴ oder anderen Genres wie z. B. seinen neuen, weniger Mainstream-orientierten Kurzfilmen⁵, Fernsehfilmen⁶ oder Installationen auseinander. Es wirkt ein wenig, als scheuten Filmwissenschaftler die Auseinandersetzung mit Egoysans neuer Haltung als Regisseur und der damit verbundenen Neubewertung seines Werks, vor allem in Bezug auf seinen Status als Autorenfilmer. Immer noch pochen die meisten Autoren darauf, Egoyan als experimentellen, selbstreflexiven Regisseur zu porträtieren, der gezielt mit den Strategien des klassischen Erzählkinos bricht. Zwar erwähnen einige der genannten Autoren die budgetbedingte produktionstechnische Veränderung sowie den wachsenden kommerziellen Erfolg der Kinofilme Egoysans, sie vermeiden es aber, den damit korrespondierenden ästhetisch-dramaturgischen Wandel zu diskutieren.

Es gibt in der deutsch- und englischsprachigen Literatur der letzten zwei Jahrzehnte nur zwei Filmwissenschaftler, die diesen Entwicklungsverlauf kommentieren: Georg Seeblen in seinem Artikel „Weiterleben nach dem Verlust von Heimat, Sprache, Liebe. Anmerkungen zu den Filmen von Atom Egoyan“ von 2002⁷ und David L. Pike in seinem Artikel „Four Films in Search of an Author. Egoyan since *EXOTICA*“ von 2006.⁸

Da sich ein Großteil der Publikationen zu Atom Egoysans Œuvre mit thematischen und motivischen Gemeinsamkeiten seiner Kinofilme beschäftigt, ist es an der Zeit, den ästhetisch-dramaturgischen und auch thematischen Kontrasten zwischen den früheren und späteren Filmen eine Werkanalyse zu widmen. Gerade sie machen sein Gesamtwerk so interessant, denn Atom Egoysans Entwicklung seiner Erzählstrategien wirft

4 Vgl. z. B. Janser 2007, Thomson 2009, Ritzenhoff 2010

5 Vgl. z. B. Casetti 2011

6 Vgl. z. B. Keller 2010

7 Auf Seeblens Artikel wird im Unterkapitel „Hybrid und transnational: Egoyan als armenisch-kanadischer Regisseur“ eingegangen.

8 Pikes Thesen werden ausführlich im Kapitelkomplex „Vom *Auteur* zum *Réalisateur*?: Egoysans Entwicklung als Autorenregisseur“ besprochen.

grundsätzliche Fragen zu den Verpflichtungen eines Filmemachers gegenüber seinem Publikum auf, die gerade im Hinblick auf die Autorenfilmdiskussion ein zentrales Thema des filmwissenschaftlichen Diskurses sind. Zudem fehlt es an Publikationen, die sich filmübergreifend im Detail mit dem Werk Egoysans auseinandersetzen, da alle vorliegenden Monographien die Filme hauptsächlich in Form von Einzelanalysen besprechen. Diese Studie widmet sich daher den Filmen stattdessen in übergreifenden Werkanalysen unter thematischen, ästhetischen und dramaturgischen Gesichtspunkten, die das Werk als Ganzes prägen.

Zentraler Gegenstand dieser Arbeit ist Egoysans Darstellung von Erinnerung in seinen Filmen, anhand derer sich besonders exemplarisch ästhetisch-dramaturgische Tendenzen in seinem Früh- und Spätwerk beschreiben lassen. Erinnerung bildet einen zentralen thematischen Angelpunkt in Atom Egoysans *Œuvre*.⁹ Die Frage nach dem Einfluss der Erinnerung auf die personale Identitätsbildung und nach der Rolle der Medien bei diesem Prozess durchzieht alle Kinofilme Egoysans. Die Auseinandersetzung mit Erinnerungen und Geistern der Vergangenheit ist sowohl in den frühen, als auch in den späteren Filmen eine zentrale Handlungsmotivation seiner Protagonisten. In *NEXT OF KIN* (1984) gibt die Erinnerung an einen verlorenen Sohn den Ausschlag für die Handlung: Der 23-jährige Peter erfährt von der Einwanderer-Familie Deryan, die ihr erstes Kind Bedros als kleinen Jungen zur Adoption freigegeben hat und nun von der Erinnerung an ihn geplagt wird. Peter gibt daraufhin vor, Bedros zu sein und lässt seine eigene Familie – und Identität – hinter sich, um bei den Deryans einzuziehen und sie durch das Schaffen neuer, fiktiver Familienerinnerungen zu versöhnen. Auch in *FAMILY VIEWING* geht es um die Erinnerung an eine Verschwundene: Der Familienvater Stan versucht, jegliche Erinnerung an seine frühere Frau und die Mutter seines Sohnes Van zu verdrängen, indem er seine Schwiegermutter Armen in ein Altenheim abschiebt und alte Videoaufnahmen aus der Kindheit seines Sohnes überspielt. Dies motiviert Van, die Videobänder vor der Zerstörung zu retten, indem er sie heimlich gegen leere Bänder austauscht, und den Tod seiner Großmutter vorzutäuschen, um sie vom tristen Dasein im Altersheim befreien und privat unterbringen

9 Eine Ausnahme bildet Egoysans Film *CHLOE*, bei dem Erinnerung im Sinne persönlicher Vergangenheit und Identität erstmals praktisch keine Rolle spielt. Hierauf wird im Unterkapitel „Lüge oder Wahrheit: Erinnerung als Neuerfindung“ und im Kapitel „Vom Auteur zum Réalisateur?: Egoysans Entwicklung als Autorenregisseur“ noch genauer eingegangen.

1. Einleitung

zu können. Die Handlung von *SPEAKING PARTS* (1989) kreist um die Auseinandersetzung Claras mit der Erinnerung an ihren verstorbenen Bruder, der bei einer Transplantation ums Leben kam, die ihr eigenes Leben rettete. Diese Erfahrung verarbeitet sie in einem Drehbuch, bei dessen Produktion sie dem Schauspieler Lance begegnet, den sie für die Rolle ihres Bruders anheuert und mit ihm eine Affäre beginnt. *THE ADJUSTER* (1991) handelt von der Arbeit des Versicherungsschätzers Noah, die darin besteht, gemeinsam mit seinen Klienten, die durch Wohnungsbrände ihr Zuhause verloren haben, anhand ihrer Erinnerungen Listen ihrer früheren Besitztümer zu erstellen und für die Versicherung deren Wert zu bestimmen. In *CALENDAR* (1993) beschäftigt sich ein Fotograf mit der Erinnerung an seine Ex-Frau, die sich auf einer gemeinsamen Armenienreise von ihm trennte und eine Beziehung mit ihrem armenischen Fahrer begann. Um den Verlust zu verarbeiten, sieht er sich Videoaufzeichnungen der Reise an und arrangiert Treffen mit ausländischen Callgirls, die ihn an seine Frau erinnern. In *EXOTICA* steht die Erinnerung an den Tod des Schulkindes Lisa im Mittelpunkt. Ihr Vater Francis versucht, mit dem traumatischen Verlust umzugehen, indem er die Stripperin Christina in Schulmädchenuniform für sich tanzen lässt, während seine Nichte Tracey in seiner Wohnung babysittet, als wäre Lisa noch am Leben. Auch die Protagonisten von *THE SWEET HEREAFTER* werden von der Erinnerung an den tragischen Verlust ihrer Kinder heimgesucht, die beim Unfall eines Schulbusses ums Leben gekommen sind. Der Anwalt Mitchell Stephens reist in das Dorf Sam Dent, um die Eltern der verunglückten Kinder zu einem Gerichtsverfahren gegen den Busfabrikanten zu überreden. *FELICIA'S JOURNEY* (1999) erzählt die Geschichte des Mörders Joseph Hilditch, der sich nicht von der Erinnerung an seine verstorbene Mutter, einer Fernsehköchin, befreien kann. In häuslichen Kochritualen spielt er die Rolle seiner Mutter nach und versucht eine Art Vater-Kind-Verhältnis zu jungen Prostituierten aufzubauen, die er tötet, wenn sie sich von ihm abwenden. Die junge Irin Felicia droht ihm zum Opfer zu fallen, als sie nach Birmingham kommt, um dort den Vater ihres ungeborenen Kindes zu suchen. In *ARARAT* steht die Erinnerung an den Genozid an den Armeniern durch die Türken im Ersten Weltkrieg im Zentrum des Films. Der armenische Regisseur Saroyan möchte dem traumatischen historischen Ereignis ein filmisches Denkmal setzen. Dazu verpflichtet er die armenische Kunsthistorikerin Ani als Beraterin, eine Spezialistin für das Werk und Leben des Künstlers Arshile Gorky, der seine Mutter im Genozid verlor. Auch Anis Sohn Raffi und ihre Stieftochter Celia haben ein Elternteil verloren: ihre jeweiligen Väter, deren Tod sie im

Laufe des Films zu verstehen und verarbeiten lernen. *WHERE THE TRUTH LIES* befasst sich mit der Erinnerung an den Tod des Zimmermädchens Maureen, die unter mysteriösen Umständen im Hotelzimmer der Fernseh-Entertainer Lanny und Vince ums Leben kam. Die junge Journalistin Karen, die als junges Mädchen in einer Benefizshow der beiden auftrat, versucht herauszufinden, was wirklich passierte. In *ADORATION* (2008) verarbeitet der Schüler Simon die Erinnerung an den Tod seiner Eltern, die bei einem Autounfall ums Leben kamen, indem er eine alternative Vergangenheit für sie erfindet. Seine Lehrerin Sabine überredet ihn, die wahre Geschichte eines Terroristen, der seine schwangere Frau mit einer Bombe in ein Flugzeug setzte, als die seiner Eltern auszugeben. In Egoys Film *CHLOE* (2009) ist Erinnerung ebenfalls nur ein Objekt der Erfindung. Die Edelprostituierte Chloe wird von der Frauenärztin Catherine angeheuert, ihren Mann David zu verführen und ihr von den Treffen zu berichten. Was Chloe ihr von ihrer Beziehung mit David erzählt, stellt sich aber im Laufe des Films als reine Fabrikation heraus.

Die vorliegende Werkanalyse der Kinofilme Atom Egoys hat das Ziel, anhand seiner Darstellung von Erinnerung die Evolution des Filmregisseurs in Bezug auf ästhetisch-dramaturgische Vorgehensweisen zu beschreiben, zu analysieren und unter dem Gesichtspunkt einer veränderten Einstellung des Regisseurs zum eigenen Medium zu erklären. Dabei werden nur die Kinofilme bis einschließlich *CHLOE* berücksichtigt, da die darauffolgenden Filme zur Zeit der Fertigstellung der vorliegenden Dissertation noch nicht existent oder noch nicht in Deutschland verfügbar waren. Die Filme *DEVIL'S KNOT* (2013) und *THE CAPTIVE* (2014) werden abschließend im Kapitel „Vom Auteur zum Réalisateur?: Egoys Entwicklung als Autorenregisseur“ noch erwähnt und in die Gesamtentwicklung eingeordnet.

Die notwendige Vorarbeit für die Analyse wird im einführenden Kapitel „Erzählkonvention und Irritation: Die Entwicklung von Ästhetik und Dramaturgie in Atom Egoys Filmen“ geleistet, welches Egoys Erzählstrategien in Hinblick auf Ästhetik, Dramaturgie und Figurenführung zunächst für das Frühwerk und dann für das Spätwerk schematisch zusammenfasst und deren Unterschiede und Gemeinsamkeiten hervorhebt. Die Einteilung in zwei Kapitelkomplexe beruht auf der der gesamten Studie zugrundeliegenden These, dass, obwohl Egoys Entwicklung sukzessive erfolgt, sich grundsätzlich zwei Phasen der Entwicklung erkennen lassen, von denen die erste die Filme von *NEXT OF KIN* bis *CALENDAR* und die zweite die Filme von *EXOTICA* bis *CHLOE* umfasst. Nach welchen Kriterien Egoys Filme

1. Einleitung

diesen zwei grundlegenden Schaffensphasen zugeordnet werden, wird im Unterkapitel „Einteilung der Filme“ genauer begründet.

Auf diese Erkenntnisse aufbauend, widmen sich die beiden Hauptteile der Arbeit in Detailanalysen beispielhaft Egoyans ästhetisch-dramaturgischer Darstellung von Erinnerung und den damit verbundenen Diskursen und Themenkomplexen. Anhand einer kontrastierenden komparativen Analyse des Früh- und Spätwerks in den beiden Hauptkapiteln „Medium und Gedächtnis: Erinnerung in Egoyans Frühwerk“ und „Gedächtnis und Psychologie: Erinnerung in Egoyans Spätwerk“ wird demonstriert, wie sich Atom Egoyans erzählerischer Fokus von einer abstrakt-theoretischen Beschäftigung mit der Bedeutung von abbildenden Medien für das menschliche Gedächtnis hin zu einer Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Erinnerung für die Psyche des Menschen verschiebt. Hierzu werden in beiden Analyseteilen korrespondierend jeweils in drei Unterkapiteln verschiedene Aspekte der Darstellung von Erinnerung verhandelt. In den ersten Unterkapiteln 3.1. und 4.1. wird erörtert, wie Atom Egoyan in seinen frühen Filmen in seiner filmischen Umsetzung von Erinnerungssequenzen mit konventionellen Darstellungsformen und Konzepten von Filmzeit bricht und inwieweit er sich in seinem Spätwerk diesen Konventionen wiederum annähert. Die Unterkapitel 3.2. und 4.2. widmen sich Egoyans Darstellung falscher versus erfolgreicher Erinnerungsarbeit. Hier wird demonstriert, wie Egoyan sein wiederkehrendes Motiv des *Faulty Mourning* in seinen frühen Filmen für einen Diskurs über die Unzulänglichkeit medialer Repräsentationen von Erinnerung instrumentalisiert, sich in seinen späteren Filmen zumindest von der formal-ästhetischen Reflexion medialer Gedächtnissysteme verabschiedet und sich stattdessen filmisch mit mentalen Erinnerungsprozessen auseinandersetzt. In den Unterkapiteln 3.3. und 4.3. wird der Zusammenhang zwischen Erinnerungsbildern und der Konstruktion individueller und kollektiver Identitäten in Egoyans Filmen analysiert. Ziel ist es aufzuzeigen, wie Egoyan sowohl in seinen frühen wie auch in seinen späteren Filmen Erinnerungen und Identitäten als artifizielle Konstrukte entlarvt.

Die darauffolgenden Unterkapitel beschäftigen sich mit Egoyans Früh- und Spätwerk vor dem jeweiligen historischen und kulturellen Hintergrund ihrer Entstehung. In „Die Fremde im eigenen Ich: Kanada und Armenien in Egoyans frühen Filmen“ und „Die Kolonialisierung des Fremden: Kanada und Armenien in Egoyans spät(er)en Filmen“ wird zunächst die Darstellung des Armenischen als Element des Fremden im Früh- und Spätwerk beschrieben und davon ausgehend Egoyans sich verändernde

Position als armenisch-kanadischer Regisseur analysiert. Sowohl in seinem Frühwerk als auch seinem Spätwerk verarbeitet und kommentiert Egoyan nicht nur Elemente der kanadischen und armenischen Kultur und Geschichte, sondern verleiht darüber hinaus auch einem universellen Zeitgeist und historischen und gesellschaftlichen Entwicklungen Ausdruck. Dies gilt auch für Egoyans Darstellung der Alltagsmedien in seinen Filmen und seinem damit verbundenen kritischen Mediendiskurs, dem sich die Kapitelabschnitte 3.5. und 4.5. widmen. Hier wird demonstriert, wie Atom Egoyan sich in seinen Filmen mit der Authentizität medialer Repräsentationen auseinandersetzt und sich mit seiner Medienkritik bei gleichzeitiger Verwendung des Mediums in eine grundsätzlich paradoxe Position begibt. Im Unterkapitel „Die Brecht-Frage: Dialektik von Belehrung und Unterhaltung in Egoyans Mediendiskurs“ wird abschließend erörtert, welche pädagogischen Intentionen gegenüber seinen Zuschauern in Egoyans Mediendiskurs mitschwingen und wie seine zwiespältige Haltung zum eigenen Medium Film gerade seine späteren Filme in mancher Hinsicht negativ beeinträchtigt.

Der letzte Teil der Studie „Vom *Auteur* zum *Réalisateur*?: Egoyans Entwicklung als Autorenregisseur“ widmet sich gleichermaßen abschließend und ausblickend der Frage nach der Bewertung von und möglichen Erklärungsmodellen für Egoyans ästhetisch-dramaturgischen Wandel, für welche seine Selbstkonzeption als Autorenregisseur eine entscheidende Rolle spielt. Die Filme werden auf Charakteristiken des Autorenfilms überprüft und es wird nahegelegt, dass Egoyans Rolle als Autorenregisseur in Hinblick auf die kommerzielle Orientierung seiner neusten Filme neu bewertet werden muss. Da Atom Egoyan in zahlreichen Interviews höchst selbstreflektiert über seine Filme spricht, werden seine Aussagen bei der Interpretation der Filme häufig als Quellen miteinbezogen, um zu überprüfen, in wieweit sich Intention und Wirkung bei seinen Kinofilmen decken.

2. Erzählkonvention und Irritation: Die Entwicklung von Ästhetik und Dramaturgie in Atom Egoyans Filmen

2.1. *Frühe Filme*

2.1.1. Ästhetik

Atom Egoyan ist bekannt als provokativer Filmemacher. Die Titelbilder der Publikationen zu seinen Filmen zeigen häufig exemplarisch voyeuristisch-provozierende Filmausschnitte. Ein bläulich-kaltes Videobild aus *FAMILY VIEWING* beispielsweise, auf dem die Protagonisten Stan und Sandra nach einer missglückten häuslichen Inszenierung von Sex apathisch nebeneinander auf dem Bett liegen. Oder Bilder aus dem schwülfeuchten Innern des Stripclubs *Exotica*, in welchem Fenster in Frauenkörperperform den Blick auf eine exotische Inszenierung sexueller Wunschbilder freigeben.

Nicht nur bricht Egoyan in seiner Themen- und Motivwahl mit moralischen Konventionen, auch die Ästhetik und Dramaturgie seiner Filme widerspricht klassischen Erzählkonventionen im Film – zumindest in den frühen Filmen. Egoyans Frühwerk entstand in einer Zeit des Aufbruchs im kanadischen Kino. Anfang der 1980er Jahre begann eine Gruppe junger Filmemacher in Toronto – neben Egoyan beispielsweise Patricia Rozema, Peter Mettler und Bruce McDonald – ein unabhängiges kanadisches Kino machen. Es sollte sich bewusst von den Konventionen des US-amerikanischen Films absetzen, der zu dieser Zeit die kanadische Kinolandschaft dominierte.¹⁰ Egoyans Bruch mit klassischen Erzählstrategien ist immer auch ein Bruch mit der Übermacht des Nachbarn USA und dessen Traumfabrik Hollywood im Sinne einer künstlerischen Gegenbewegung. Seine Abneigung gegen das kommerzielle Erzählkino Amerikas bekundet Egoyan in vielen Interviews. „He is particularly apoplectic about the notion of a commercial film. ‘It’s a fallacy’, he said. ‘What they mean is mainstream film. Americans make it because they see the world that way. But we

10 Zur Bedeutung des kanadischen Films für Egoyans Werk siehe Unterkapitel „Hybrid und transnational: Egoyan als armenisch-kanadischer Regisseur“

don't see the world that way.[...] [...] ,I don't make films for North American audiences.'"¹¹

In seinen frühen Filmen entlarvt Egoyan die Erzähl- und Marketingstrategien Hollywoods zum einen auf inhaltlicher Ebene durch die bewusste Dar- und Ausstellung filmischer Produktionsprozesse. In *SPEAKING PARTS* fungiert die Figur des profitorientierten Produzenten als symbolischer Vertreter des Mainstream-Films, ihre übermächtige Allgegenwart auf allen Bildschirmen eine deutliche Referenz zum Einfluss der USA auf die kanadische Film- und Fernsehproduktion.

Zum anderen destruiert Egoyan das illusionistische Verfahren des klassischen Erzählfilms auf formaler Ebene durch eine selbstreflexive Ästhetik, die über Verfremdungseffekte im Bild auf den Konstruktcharakter des Films selbst aufmerksam macht. Dabei spielt vor allem seine Verwendung des Mediums Video eine entscheidende Rolle, auf die noch detailliert in Bezug auf die Darstellung von Erinnerung eingegangen wird.¹² Adam Barker geht so weit, Egoyans frühe Filme als Experimentalfilme zu bezeichnen, da sie sich einem für den Experimentalfilm typischen Thema widmen: „the exploration of the specific qualities and limits of film as a medium.“¹³ Egoyan selbst betont in Interviews oft den Einfluss des wichtigsten kanadischen Experimentalfilmers Michael Snow und dessen formalistischer, streng strukturierter Werke auf seine Filme.¹⁴ Experimentell wirken Egoyans frühe Filme vornehmlich aufgrund der collageähnlichen Kombination unterschiedlicher, kontrastierender Bildqualitäten, die wiederum aus der Verwendung verschiedener Aufzeichnungsmedien – primär verschiedener Formen und Kopie-Stadien von Video – resultieren. In *FAMILY VIEWING* beispielsweise setzt Egoyan verschiedene Formen und „Generationen“ von Video ein: Er mischt Bilder von Detektiv- und Überwachungskameras, mit dem Camcorder aufgezeichnete *Home-Videos*, Fernsehbilder und Monitorbilder verschiedener Kopie-Stadien, die sich alle in Farbe und Bildqualität unterscheiden. „I thought metaphorically, since the film is about different generations within a family, it was interesting to use different generations of the film stock itself; and to weave those together and to use the texture in quite a formalist way to allow a degree of access

11 Perlmutter 1989a, S. 13/ 14

12 Siehe hierzu Unterkapitel 3.1.

13 Barker 1988, S. 300

14 Siehe Egoyan in Falsetto 1999, S. 102

and entry”¹⁵, so Egoyan. Mit seinem ästhetischen Bildpastiche verweigert Egoyan dem Zuschauer die einheitliche und zuverlässige filmische Repräsentation im Sinne einer Abbildung von Realität, die das klassische Erzählkino prägt.¹⁶

Durch die Betonung der Materialität des Films und die Reflexion abbildender Medien innerhalb der Handlung verbindet Egoyan Illusion, d. h. filmische, fiktionale Erzählformen, untrennbar mit Illusionsbruch, d. h. dem Diskurs über filmische Erzählformen. Egoyans frühe Filme haben zwei Ebenen: eine reflexive Meta-Ebene und eine narrative Fiktions-Ebene, wobei der Diskurs über das Repräsentations- und Narrationsmedium Film Vorrang vor der eigentlichen Filmhandlung hat. „[They are] formally abstract, narratively contrapuntal films of tremendous stylistic and thematic consistency.”¹⁷

So wirken auch die Schauplätze der frühen Filme nicht wie reale Orte, sondern wie abstrakte Ideenwelten – beispielsweise das abgelegene Musterhaus in *THE ADJUSTER*. „There is no neighborhood. The house is just suddenly placed in the middle of a field. Well, what does it then become? It becomes the idea of a house. But it’s not really a house”¹⁸, erklärt Egoyan. Er stellt den filmischen Raum als einen medial konstruierten Raum aus, indem er die Künstlichkeit der Sets betont. „[T]he characters in the films are always aware of the fact that the spaces they inhabit are constructs, either because they are physical constructs – a bookcase, a house in the middle of the field – or because they are constructed very self-consciously as a video or as an image in a photographer’s viewfinder, such as in *CALENDAR*.”¹⁹

Der hohe Abstraktionsgrad seiner frühen Filme brachte Egoyan schon oft den Vorwurf eines rigiden Formalismus zulasten der filmischen Erzählung ein. Seine frühen Filme werden als „kühle Kopfgeburten“²⁰ und immer wieder als „steril und kalt“²¹ beschrieben. Für Egoyan selbst ist Formalismus Ausdruck seines grundlegend selbstreflexiven Selbstverständ-

15 Egoyan in Tusa 2005, S. 77

16 Siehe hierzu auch die Unterkapitel „Die Unzulänglichkeit der medialen Repräsentation“ und „Das Paradox des selbstreflexiven Mediendiskurses“

17 Beard 2006, S. 195

18 Egoyan in Naficy 1997, S. 201

19 Egoyan in Naficy 1997, S. 202

20 Seeßlen 2000, S. 17

21 Siehe Kraus 2000, S. 14

nisses als Regisseur. „Formalism is a concern with the process of depiction and that informs every gesture I'll ever make in movies“²², erklärt er in einem Interview. Der Gefahr einer gewissen Kälte, die diese Herangehensweise mit sich bringt, wirkt er mithilfe emotional aufgeladener Musik entgegen, die dem Zuschauer den Gefühlsgehalt der Handlung vermitteln soll.²³ Inhaltlich fehlt es Egoyans Filmen nicht an emotionalen Handlungsmotiven. Seine Figuren trauern um geliebte Personen, sind (oft unglücklich) verliebt oder auf der Suche nach zwischenmenschlichem Kontakt. Den Film *SPEAKING PARTS* zum Beispiel beschreibt Jonathan Romney als „emotionally intense – it is, after all, a story of bereavement and unrequited love“.²⁴ Dennoch steht der abstrakte, artifizielle Gestus der frühen Filme den dargestellten emotionalen Situationen entgegen, weil er den Zuschauer von Figuren und Handlung distanziert.

Auch Egoyans Einsatz der Kamera vermittelt eine oft physisch erfahrbare Distanz zum Geschehen. Die frühen Filme bedienen sich einer bewusst unkonventionellen Szenenauflösung. Im Gegensatz zum klassischen Schuss-Gegenschuss-Verfahren, das dem Zuschauer – auch mittels naher Einstellungen – die Identifikation mit den Gesprächspartnern erleichtert, löst Egoyan Dialoge meist in langen Totalen ohne Umschnitte auf und verwendet insgesamt nur wenige Close-ups. Seine langen, weiten, statischen Einstellungen heben das Theatrale des Geschehens hervor und etablieren Distanz zum Geschehen. In *FAMILY VIEWING* beispielsweise filmt Egoyan den emotionalen Zusammenbruch einer zentralen Figur aus der Totale einer Überwachungskamera. Protagonist Stan hat mithilfe eines Privatdetektivs tagelang versucht, den Ort zu finden, an dem sein Sohn Van seine Schwiegermutter vor ihm versteckt hält. In freudiger Überzeugung, sie endlich gefunden zu haben, stürzt Stan in ein leeres Hotelzimmer, aus dem Van die alte Frau kurz zuvor weggebracht hat. Egoyan zeigt die Szene aus der Kameraperspektive eines Privatdetektivs, der Stan von einem benachbarten Gebäude aus per Videokamera beobachtet. Aus dieser großen Distanz verfolgt der Zuschauer, wie Stan am leeren Bett zusammenbricht, und hört auf der Tonspur nicht etwa Stans Weinen, sondern das Geräusch eines unpersönlichen, mechanischen Herzschlags.

Die Kamera lenkt bei Egoyan nicht – wie oft im klassischen Erzählfilm – durch Schnitte und nahe Einstellungen den Blick des Zuschauers, son-

22 Egoyan in Porton 1997, S. 15

23 Siehe Egoyan in Tusa 2005, S. 85

24 Romney 2003, S. 63

dem nimmt häufig eine zurückhaltende, objektive Beobachterpose ein. Umso deutlicher nimmt der Zuschauer daher die Momente wahr, in denen die Kamera eingreift und selbst zum Akteur wird. Mittels autonomer und auffälliger Bewegungen und Perspektiven setzt Egoyan seine Kamera immer wieder wie einen aktiven Mitspieler beziehungsweise eine weitere Figur ein. Die Kamera kommentiert auf diese Weise durch ihre Perspektivwahl das Geschehen und übernehme, so Egoyan, eine ähnliche Funktion wie der Chor im griechischen Drama.²⁵ Egoyans Kameraführung bricht mit den Regeln des klassischen Erzählfilms, nach denen Kamerabewegung und Schnitt der Logik der Geschichte untergeordnet und „unsichtbar“ bleiben müssen. „Die Apparatur hinter dem Schein verschwinden zu lassen, ist Zielsetzung des Hollywoodkinos.“²⁶ Bei Egoyan mischt sich die Kamera dagegen merklich in die Handlung ein und bleibt so für den Zuschauer als Erzeuger der Bilder präsent. „We sense the presence of a rational intelligence ordering these experiences and directing our attention to relationships among them.“²⁷

Dies gilt ebenfalls für den Schnitt, den Egoyan sichtbar macht, indem er Bilder unterschiedlicher Qualität und Herkunft montiert und so dem Prinzip des konventionellen *Continuity Editing* widerspricht: „[T]he foremost effect of continuity editing is to efface the moment of transition between shots, with the result that spectators are caught up in the film to such an extent that disbelief is suspended, and they are swept along with the story, unaware of the artifice of the means of representation.“²⁸

Egoyan widersetzt sich dem „classical style“²⁹ des Hollywoodkinos nach David Bordwell, der in seinen Grundregeln bis heute das klassische Erzählkino bestimmt³⁰, nicht nur aus Protest gegen die Übermacht des US-amerikanischen Kinos, sondern auch, weil er seine Aufgabe als Filmmacher darin sieht, die Erzählformen seines Mediums weiterzuentwickeln. „It’s also fascinating that the essential grammar of mainstream cinema has remained relatively unchanged since the art form’s inception. From the first films, it became evident that there were certain places you could put a camera, and certain places where you couldn’t. No other art form has been

25 Siehe Egoyan in Virilio 1993, S. 115

26 Hicketier 2001a, S. 155

27 Harcourt 1995b, S. 5

28 Kuhn 2007, S. 45

29 Bordwell 1985, S. 162

30 Siehe Kuhn 2007, S. 45

so immediately and comprehensively bound by such an orthodox and rigid system”, erklärt Egoyan.³¹ Diese Rigidität konventioneller Ästhetik und Szenenauflösung stellt er in seinen frühen Filmen sehr deutlich aus – nicht nur in Bezug auf das Medium Film, sondern auch auf andere populäre narrative Medien wie das Fernsehen. In *FAMILY VIEWING* filmte Egoyan alle Szenen, die in Vans Wohnung spielen, in einem Fernsehstudio und schnitt sie dort live.³² Die Szenen wurden im Anschluss von VHS-Videobändern auf Filmmaterial umkopiert, was ihnen eine ganz eigene Ästhetik verleiht und sie deutlich von den Filmbildern absetzt: „[They have] an ‚on the air‘ broadcast quality such as we are accustomed to with television sitcoms [...]“³³ Zusätzlich löst Egoyan die Szenen entsprechend einer typischen Fernsehästhetik auf und steigert diese zum ironischen Zitat. In Dialogen zwischen den Figuren schneidet er in einer Überspitzung des klassischen Schuss-Gegenschuss-Verfahrens übertrieben häufig zwischen den Gesprächspartnern hin und her. Im Kontrast zu Szenen, die außerhalb der Wohnung spielen und von den egoyan-typischen langen, weiten Einstellungen geprägt sind, zeigt er die Familie in der Wohnung in ständigen Close-ups. Die ironische Übertreibung der Fernsehästhetik wird am deutlichsten bei der Inszenierung der Auftritte der Protagonisten. Ihr Eintreten durch die Wohnungstüre wird im Stil einer amerikanischen Sitcom von Applaus und Lachen auf der Tonspur begleitet. Die Ironie der Inszenierung offenbart sich in der Disharmonie von Inhalt und Form, denn die düstere Thematik der Szenen entspricht in keiner Weise der Komik und Leichtigkeit einer Sitcom. Die Fernsehästhetik wirkt auf der Filmleinwand übertrieben kodiert und grotesk. „[W]hen you see them projected on a big screen, you really feel there is something very brutal about that cutting because it’s not cinematic“³⁴, so Egoyan. So wird der Zuschauer auf typische Erzählcodes aufmerksam, die er normalerweise unreflektiert rezipiert.

Durch seine unkonventionelle Ästhetik unterläuft Egoyan in seinen frühen Filmen die passive Haltung des Zuschauers, die der unsichtbare Schnitt im klassischen Erzählfilm begünstigt. „Continuity editing establishes spatial and temporal relationships between shots in such a way as to permit the spectator to ‚read‘ a film without any conscious effort, preci-

31 Egoyan in *Hoolboom* 2001, S. 2

32 Siehe Egoyan in *Falsetto* 1999, S. 104

33 Shary 1995, S. 11

34 Egoyan in *Naficy* 1997, S. 213

sely because the editing is ‚invisible‘.³⁵ Egoyans Vorgehensweise und Intention erinnert an Bertolt Brecht und dessen episches Theater. Wie Brecht macht auch Egoyan die Wirkungsweise seines Mediums deutlich (bei Brecht das Theater, bei Egoyan das Kino) und stört das typische Wahrnehmungsmuster des Zuschauers mithilfe von Verfremdungseffekten, um ihn mittels emotionaler Distanzierung zu einer eigenständigen Interpretations- und Analyseleistung zu animieren. Als Brecht'sche Verfremdungseffekte dienen bei Egoyan zum Beispiel das plötzliche Ausfallen des (Video-)Bildes in graues „Krisseln“ oder der direkte Blick der Charaktere in die Kamera, welcher die filmische Illusion durch die Durchbrechung der vierten Wand unterbindet. Auch Egoyans Technik, einzelne Szenen plötzlich visuell wie Videobänder „zurück zu spulen“ hat einen deutlichen Bruch mit der Wirklichkeitsillusion zur Folge, denn die zunächst als authentische Abbildung von Realität wahrgenommene Handlung wird so als inszeniert und vorgefertigt ausgestellt.

Egoyans Auffassung der Rolle des Kinozuschauers orientiert sich ihm zufolge an der Tradition des kanadischen Experimentalfilms um Michael Snow, David Rimmer, Phil Hoffman, Peter Mettler, Michael Hoolboom, Barbara Sternberg und Bruce Elder. „By watching these films, I learned how to respect and indulge the intelligence of my audience“³⁶, so Egoyan. Die teils scharfe Kritik an seinen frühen Filmen lässt sich auch auf diesen hohen Anspruch an sein Publikum zurückführen. „Atom Egoyan makes bitterly disappointing films.“³⁷ Sie enttäuschen die Erwartungshaltung des Zuschauers, um ihn aus seiner passiven Rezeptionshaltung zu locken – „like the chorus of Greek tragedy of the medieval mystery plays, where the spectator was invited to step into the playing space or *magic circle*, to become an actor as well.“³⁸ Der hohe Abstraktionsgrad der Filme fordert den Zuschauer heraus, seine eigene Interpretation zu liefern. Seine Filme entstünden erst im Kopf des Zuschauers, so Egoyan: „To me, the highest aim of any film is to enter so completely into the subconscious of the viewer that there are moments and scenes and gestures which can be generated by the spectator's imagination. That becomes part of the film they're playing in their mind.“³⁹ Der Zuschauer entwickelt eine kritische,

35 Kuhn 2007, S. 46

36 Egoyan in Hoolboom 2001, S. 2

37 Rayns 1995, S. 7

38 Riviere 1993, S. 101

39 Egoyan in Pevere 1995b, S. 50

analytische Haltung nicht nur gegenüber dem Gesehenen, sondern auch gegenüber der eigenen Position als Zuschauer. „[T]he visual production and reception processes of film and video are so manifestly questioned in his works that we cannot avoid questioning our own participation in those processes.“⁴⁰ Egoyan thematisiert den Rezeptionsvorgang oft ganz konkret: Ein häufiges Bild in seinen Filmen sind Figuren, die auf Monitore blicken. „[O]ur viewing of the viewers is self-reflexive to the point that we must acknowledge our own control of, or our surrender to, images.“⁴¹ Die Identifikation mit den Protagonisten findet bei Egoyan nicht über Einfühlung wie im klassischen Erzählfilm, sondern auf einer übergeordneten, reflexiven Ebene außerhalb der filmischen Illusion statt, die auf Distanz und nicht auf emotionale Nähe zu den Figuren aufbaut.

„Through the inclusion of a spectator present in the image but able to break free and become an actor in his own right, Atom Egoyan’s filmic space constitutes an interactive system that calls on the effective presence of ourselves, withdrawn in our silent voyeurism on the other side of the screen.“⁴² Egoyan thematisiert auf diese Weise immer wieder das voyeuristische Moment des Kinoerlebnisses, das Laura Mulvey in ihrem bekannten Aufsatz „Visuelle Lust und narratives Kino“ als den Blick auf die private Welt der Figuren aus dem „Versteck“ des dunklen Zuschauerraums beschreibt.⁴³ In der ersten Einstellung von *FAMILY VIEWING* lenkt Egoyan den Blick des Zuschauers durch den begrenzten Rahmen eines Tablettwagens hindurch auf einen Fernseh Bildschirm und versetzt ihn so in die offensichtlich voyeuristische Position einer Person im Versteck hinter dem Wagen. Die Schaulust des Zuschauers, die aus diesem intimen Blick entsteht, wird gleichzeitig aber gebrochen, indem der Protagonist Van direkt in die Kamera starrt und den Zuschauer provokativ mit seiner Situation konfrontiert.

Noch deutlicher verweigert Egoyan dem Zuschauer die voyeuristische Schaulust bei seiner Darstellung von Sexualität. In *SPEAKING PARTS* werden die Sexszenen zwischen Sandra und Stan nur durch die sekundäre Vermittlung der kaltblauen Bilder von Stans Videokamera gezeigt. In *THE ADJUSTER* wird dem Zuschauer der Blick auf das pornografische Bild im Kinosaal der Zensurbehörde verweigert und nur über die Tonspur zugänglich

40 Shary 1995, S. 4

41 Shary 1995, S. 27

42 Riviere 1993, S. 96

43 Siehe Mulvey 2001, S. 394

gemacht. Sexualität ist in Egoyans frühen Filmen entweder emotionsloses Ritual (Van und Sandra in *FAMILY VIEWING*, Noah und seine Klienten in *THE ADJUSTER*, Clara und Lance in *SPEAKING PARTS*), zwanghafte, neurotische Performance für die Kamera (Bubba und Mimi in *THE ADJUSTER*, Stan und Sandra in *FAMILY VIEWING*), gewalttätige Machtdemonstration (Vans Mutter in *FAMILY VIEWING*, die Pornofilme in *THE ADJUSTER*) oder Dienstleistung (Aline in *FAMILY VIEWING*, Lance in *SPEAKING PARTS*, die Callgirls in *CALENDAR*).

Weder die Figuren noch die Zuschauer empfinden in Egoyans frühen Filmen erotische Schaulust, stattdessen eher eine kalte Faszination an der reinen Oberfläche des medialen Bildes, wie sie der postmoderne Medienphilosoph Jean Baudrillard beschreibt.⁴⁴ „I'm making the viewers aware of the fact that they are watching something unfold which was *not* meant directly for their eyes, and at the same time I'm reducing the capability of voyeuristic response, because I am suggesting that *I* as the filmmaker have already robbed the watching of this image of its voyeuristic intent“⁴⁵, erklärt Egoyan. Auf diese Weise verweist er immer wieder auf „das grundsätzlich pornografische Moment, das dem Vorgang des Bildermachens inhärent ist,“⁴⁶ und auf seine eigene Rolle als Produzent solcher Bilder. „I'm trying to raise questions such as, why do we need to watch images? What is it you're expecting to see? Why are you expecting to see that? And to question that whole process of watching“⁴⁷, so Egoyan. Der Zuschauer soll seine eigenen Wahrnehmungsmuster erkennen und seine Rolle als Konsument medialer Bilder reflektieren. „[He] demands nothing less than our constant skepticism: of the films and their meaning; of the morality of the characters within them; of the process of consuming mass-mediated representations; of the motivations and assumptions of the filmmaker himself.“⁴⁸ Denn durch Egoyans Inszenierungsweise wird auch er selbst in seiner Rolle als Urheber der Bilder kritisch hinterfragt. Egoyan erklärt: „While I am very seduced by the act of making an image, I am also very very aware of all the contradictions involved in making images of other

44 Vgl. Baudrillard 1988, S. 25

45 Egoyan in Virilio 1993, S. 110

46 Kraus 1998b, S. 39

47 Egoyan in Naficy 1997, S. 207

48 Pevere 1995a, S. 40