

23. internationales forum des jungen films berlin 1993

41

43. internationale
filmfestspiele berlin

CALENDAR

Land	Armenien/Kanada/Deutschland 1992/1993
Produktion	Ego Film Arts, Toronto ZDF, Mainz
Regie, Buch, Produzent	Atom Egoyan
Kamera	Norayr Kasper
Schnitt	Atom Egoyan
Ton	Ross Redfern, Steven Munro
Darsteller	
Dolmetscherin	Arsinée Khanjian
Reiseführer	Ashot Adamian
Photograph	Atom Egoyan
Uraufführung	16. Februar 1993, Berlin
Format	16mm, 1:1.37, Farbe
Länge	72 Minuten
Weltvertrieb	Ego Film Arts 80 Niagara St., Toronto, Ontario Canada M5V 1C5

Inhalt

Ein kanadischer Photograph armenischer Abstammung reist mit seiner Frau nach Armenien. Er soll im Auftrag einer kanadisch-armenischen Hilfsorganisation für einen Wandkalender zwölf Aufnahmen von zwölf historischen Kirchen machen. Seine Frau, gleichfalls armenischer Abstammung, dient ihm als Assistentin und Dolmetscherin. Von einem Reiseführer werden sie von einem Ort zum nächsten geleitet, denn die Kirchen liegen stets an entlegenen Orten in wildromantischen Berglandschaften. Er erklärt dem Paar auf armenisch die jeweilige Lokalgeschichte. Im Bild sind immer nur die Frau und der Begleiter - gesehen durch die Videokamera des Photographen, der sich, zurück in Kanada, die Aufnahmen von der Reise betrachtet, die zugleich das Protokoll der zunehmenden Entfremdung von seiner Frau sind. Seine Frau scheint in Armenien geblieben zu sein, möglicherweise hat sich in den Reiseführer verliebt. In der Wohnung des Photographen hängt an der Wand der Kalender mit den armenischen Kirchen. Der Photograph lädt in einem allmonatlichen Ritual immer neue Frauen zu sich zum Essen ein. Im Verlauf eines solchen Abends verspürt sein Gast den Wunsch zu telefonieren. Während die Frau in ihrer Muttersprache am Telefon mit ihrem Geliebten spricht, wie sich aus dem zärtlichen Tonfall schließen läßt, schreibt der Photograph Briefe an seine in Armenien gebliebene Frau, als wären ihm der Klang der fremden Stimme und Sprache Inspiration zum Schreiben. Das Kalenderjahr ist vorüber. Das Leben geht weiter.

Produktionsmitteilung

Der Regisseur über seinen Film

Die Idee der Nation fasziniert mich. Nehmen wir einmal an, eine Nation sei die Folge einer kollektiven Projektion. Dann

wird klar, daß die Vorstellung des nationalen Territoriums eher ein psychologischer Begriff ist und weniger durch natürliche Grenzen bestimmt.

Der Souveränitätsgedanke als Philosophie hat seine deutlichste Ausprägung ab der Mitte des 19. Jahrhunderts gefunden. Es ist kein Zufall, daß sich die Entwicklung des Souveränitätsgedankens parallel zur Entwicklung der Photographie vollzogen hat. Die Macht der Bilder, den Identifikationsprozeß einer Nation zu verstärken, liegt auf der Hand. Und die Entwicklung photomechanischer Reproduktionsverfahren, die die nationalen Grenzziehungen anschaulich zu bestimmen halfen, hatte einen überwältigenden Einfluß auf den Grad des Nationalismus.

Als Kind in einer Kleinstadt an der Westküste Kanadas aufgewachsen, konnte ich mich mit meiner Herkunft am ehesten durch solche Bilder identifizieren. Photographien aus meinen ersten Lebensjahren in Ägypten haben sich in meinem Kopf derart festgesetzt, daß es mir, befragt nach meiner Erinnerung an Kairo, nahezu unmöglich ist, zwischen mechanischer und 'wirklicher' Erinnerung zu unterscheiden.

Meine Beziehung zu Armenien war sogar noch abstrakter. Da auch meine Eltern in Ägypten geboren wurden, ist mein Verhältnis zu Armenien keinesfalls durch persönliche Erinnerungen geprägt. Tatsächlich habe ich mich in dem Moment zum ersten Mal als Armenier gefühlt, als ich Bilder armenischer Kunst sah. Ich fühlte Stolz oder projizierte ein Gefühl von Stolz auf diese Werke, wollte meine eigenen schöpferischen Kräfte mit diesen Kunstdenkmälern gleichsetzen. Die Vorstellung tröstete mich, daß ich von einem Volk abstammte, das auf so eindrucksvolle Weise Zeugnis von seinem schöpferischen Geist hatte ablegen können.

Aber wer waren diese Menschen? Was war das für ein Menschenschlag, der solches Märtyrertum überstanden hatte? Was hatte diese Nation mit dem heutigen Armenien zu tun? Was hatte es mit mir zu tun?

Als ich 1984 Arsinée kennenlernte, veränderte sich meine Einstellung zu meiner Nationalität. Arsinée stammt aus Beirut, ist aber im Unterschied zu mir, der ich in einer vollkommen fremden Umgebung aufgewachsen bin, in einer der größten armenischen Gemeinden in der Diaspora großgeworden. Sie besaß eine klare Vorstellung von dem, was es bedeutete, Armenierin zu sein, beruhend auf der realen und fortgesetzten Erfahrung mit den Werten und Traditionen der Gemeinschaft. Ihre Beziehung zum Land Armenien war weniger klar. Ihre Diaspora-Gemeinde hatte sie zwar gelehrt, von dieser historischen Heimat zu träumen, aber wengleich ihre Beziehung zu Armenien weniger voyeuristisch war als meine, blieb sie dennoch abstrakt.

Mit CALENDAR hoffte ich eine Story zu finden, die von diesen drei Ebenen des armenischen Bewußtseins handelt: Staatsangehöriger, in der Diaspora Lebender, Assimilierter zu sein. So ist Ashot Adamian, der Reiseführer, ein Armenier, der dort geboren und aufgewachsen ist; Arsinée Khanjian, die Dolmetscherin, eine Armenierin, die in einer großen armenischen Gemeinde außerhalb Armeniens groß wurde. Und Atom Egoyan, der Kameramann und Photograph, ist ein Armenier, der vollkommen angepaßt an eine andere Kultur lebt.

Die Metapher der Trennung, wie sie im Film durch Kamerastandpunkt, Ton, Sprache und die körperliche Trennung der Personen ausgedrückt wird, soll das prekäre Wesen nationaler Zugehörigkeit betonen. Während der Photograph Bilder her-

vorbringt, die die nationale Identitätsbildung fördern sollen (da Armenier ihre Kirchen über alle Maßen schätzen), bezeugt er durch die Kamera gleichzeitig den Zerfall der Beziehung zu seiner Geliebten und ihr gemeinsames Erlebnis im Land ihrer Vorfahren.

Was mich am Geschichtenerzählen so fasziniert, bei dem Aufnahmetechniken (Photographie, Film, Video usw.) eine Rolle spielen, ist, daß der Betrachter Zeuge der Reaktionen und Entscheidungen der Protagonisten im Verlauf eines Prozesses wird, an dem auch der Regisseur beteiligt ist. Das verschafft dem Zuschauer Zutritt zu einem sehr komplexen Raum - dem zwischen Kameralinse und dem Inneren einer Figur. So wie der Zuschauer die projizierten Bilder eines Films betrachtet, kann er auch Bilder betrachten, wie die Charaktere, die er sieht, sie projizieren würden und wie sie sich selbst dabei darstellen.

In diesem Sinne wird die Idee der Abgrenzung, sowohl als physisches wie als psychologisches Phänomen, unterlaufen. Als der Photograph sich in Erinnerungen daran verliert, was in Armenien geschehen ist (während wir sehen, was in seiner Wohnung vor sich geht), verschwimmt die Grenze zwischen mechanischer Erinnerung (Video) und konkreter Erinnerung. In der Tat konstruiert der Kameramann und Photograph die Grenzen einer assimilierten Nation - oder zumindest eines assimilierten Geisteszustands -, denn seine Erinnerung an den Armenien-Aufenthalt ist eingebettet in die Erfahrung, in einem 'Gast'-Land zu leben, so wie er auch selbst gegenüber verschiedenen Frauen ironischerweise als 'Gast'-geber auftritt. Um die Dinge noch mehr zu komplizieren, repräsentieren die Sprachen der eingeladenen 'Gäste' diejenigen Länder, die armenischen Gemeinden 'Gast'-Recht gewährten.

Losgelöst von seinen Wurzeln kann Nationalbewußtsein hohl und absurd werden. Doch was liegt einer so vielschichtigen Sache zugrunde? Beruht sie auf einer Art Naturgesetz? Kann man sie überhaupt definieren? Diese Fragen stelle ich mir noch immer, und ich freue mich, daß CALENDAR es mir möglich gemacht hat, eine erste Antwort darauf zu finden.

Atom Egoyan

Atom Egoyan über seine Arbeit mit Video

In *Next of Kin* wird Video noch ganz prosaisch eingesetzt. Es verschafft Zugang zum Leben einer Person, vermittelt Informationen und hilft, deren Erfahrungen zu verstehen. In *Family Viewing* wird es vielschichtiger eingesetzt; es soll bestimmte geistige Vorgänge erklären helfen und aufzeigen, wie bestimmte Gedanken, zum Beispiel das Gedächtnis oder die Beziehung zu verschwundenen Familienangehörigen, im Kopf arbeiten. Das ist eine eher metaphysische Annäherungsweise an die Struktur und den Gebrauch von Video. Entstanden ist sie aus der Not, es war nicht vorab so geplant. Ich hatte das Script oder vielmehr die Idee für *Family Viewing*, doch ich fürchtete mich davor, sentimental zu werden. Ich suchte eine Art Filter oder ein Verfahren, durch das der Zuschauer hindurch muß - einen bestimmten Dialog oder Diskurs, der auf den Zuschauer ausgerichtet ist. Eigentlich dachte ich gar nicht so viel darüber nach, wie Leute darauf reagieren würden. Es entstand mehr aus meiner eigenen Not, mit Material umzugehen, das mir nah war und das ich nicht allzu direkt umsetzen wollte, um es nicht zu trivialisieren.

Es reizte mich auch, den Verlust von einer Generation zur anderen in einer Metapher auf den Begriff zu bringen. Dennoch hatte ich auch Angst davor, denn ich zögere immer, Rückblenden konventionell einzusetzen. Es gefiel mir, die Rückblenden im Film in Echtzeit zu zeigen, wobei Leute sich Bilder angucken, die so zu Rückblenden werden. An welchem Punkt, wenn meine Kamera einen Bildschirm erfaßt, vollzieht sich beispielsweise der Übergang von einer gegebenen in eine metaphysische Realität, oder in diesen Geisteszustand? Es gibt

solche Punkte im Film: Als zum Beispiel Aline einen Kunden im Hotel treffen will und wir die Bilder der Überwachungskamera sehen, was ganz echt wirkt und plausibel ist. Aber wenn die Szene im Hotelzimmer weitergeht, läuft die Kamera auch weiter, und wir wissen, wenn auch nicht einmal bewußt, daß an diesem Punkt das Bild ihre geistige Verfassung widerspiegelt. Besonders bei *Family Viewing* wirkt der Einsatz von Video im nachhinein sehr kalkuliert, aber es entstand damals sehr intuitiv. Es ermöglichte mir, die künstlerischen Herausforderungen, denen ich mich gegenüber sah, anzugehen.

Speaking Parts geht etwas selbstbewußter vor. Ich war mir der Macht von Video mehr bewußt. Ich beschäftigte mich damals mit einer ganz besonderen Kategorie romantischer Projektionen. Und ich fand, daß diese Art der psychologischen Projektion durch technische Geräte und Termini in klare Metaphern umgesetzt wurde. Immer wieder versucht man, diese beiden Filme, *Family Viewing* und *Speaking Parts*, zusammenzubringen. Aber die Art, wie sie Video benutzen, ist sehr verschieden. *Speaking Parts* geht mit Video auf eher halluzinierende Weise um, da es das Reich der Phantasie und des Traums suggerieren soll, ganz anders als in *Family Viewing*. In gewisser Hinsicht, so wie der Film die Videobilder benutzt, ist *Speaking Parts* konventioneller als *Family Viewing*; weil die Videosequenzen immer deutlich angekündigt werden, mit Ausnahme der letzten Bilder, wo sie sich auflösen scheinen und man nicht mehr sicher ist, was man sieht. *Family Viewing* ist hinsichtlich des Einsatzes solcher Bilder wahrscheinlich am extremsten, und wenn ich den Film heute betrachte, besteht für mich ein Teil des Vergnügens darin, zu sehen, wie unbewußt der Film in bestimmter Hinsicht entstanden ist. Heutzutage bedeutet es für mich eine größere Herausforderung, diese Technik zu benutzen, da ich ihren theoretischen Hintergrund kenne. Ich habe die letzten Jahre damit zugebracht, sie auf diese Weise zu verteidigen.

Atom Egoyan in einem Gespräch mit Tim Shary, 23. Oktober 1992, Toronto (Produktionsmitteilung)

Biofilmographie

Atom Egoyan, geb. 1960 als Kind armenischer Eltern in Kairo, aufgewachsen in British Columbia, Kanada. Politikstudium in Toronto. Drehte als Student mehrere später preisgekrönte Kurzfilme und verfaßte zwei Theaterstücke, 'Open arms' und 'External affairs'. 'Open arms' wurde 1984 mit dem James-Buller-Award ausgezeichnet. 1986 Debüt als Spielfilmregisseur. Beindruckt von Egoyans Spielfilm *Family Viewing*, reichte Wim Wenders, dem 1987 beim Montreal New Cinema Festival der Prix Alcan verliehen wurde, seinen Preis öffentlich an den jungen Kollegen weiter. Atom Egoyan lebt in Toronto, wo er seine eigene Produktionsfirma (Ego Film Arts) betreibt. Zur Zeit arbeitet er an dem Libretto für die Oper 'Elsewhereless', die 1993/94 uraufgeführt werden soll.

Filme:

1979	<i>Howard in Particular</i> , Kurzfilm, 16mm
1980	<i>After Grad with Dad</i> , Kurzfilm, 16mm
1981	<i>Peep Show</i> , Kurzfilm, 16mm
1982	<i>Open House</i> , Kurzfilm, 16mm
1984	<i>Next of Kin</i> , 16mm
1986	<i>In this Corner</i> , TV-Film, 16mm
1987	<i>Family Viewing</i> , 16mm/Video (Forum 1988)
1989	<i>Speaking Parts</i> , 35mm
1991	<i>The Adjuster</i> , 35mm
	<i>Montreal vu par...</i> , 35mm (Co-Regie)
1992	<i>Gross Misconduct</i> , TV-Film
1992/93	CALENDAR

Herausgeber: Internationales Forum des Jungen Films / Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin 30 (Kino Arsenal), Druck: graficpress