



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Von der Heimatlosigkeit zur Hybrid-Identität: Die
Aushandlung kultureller Identität im kanadischen Film
der Minderheiten“**

Verfasser

Stefan Putz

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Oktober 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Mediewissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner

Danksagung:

Meine Liebe zu der kanadischen Kultur und mein Interesse am kanadischen Kino wurde durch meine Auslandsaufenthalte in Ottawa während des Studiums geweckt. Ich möchte mich aus diesem Grund bei meiner Betreuerin Frau Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner nicht nur für ihre Unterstützung während der Erstellung meiner Diplomarbeit bedanken, sondern auch für ihre Hilfsbereitschaft während des Studiums und vor allem ihren Einsatz für mein Joint-Study und KWA Stipendium.

Mein Dank gilt des Weiteren PhD Edmond Marc Du Rogoff für seine Ideen, Gedankenansätze, prinzipielle Unterstützung und vor allem seine unendliche Gastfreundschaft, die meine Auslandsaufenthalte ermöglichten.

Mein größter Dank gilt allerdings meiner Familie; meinen Eltern Andrea Putz und Robert Putz, meinem Bruder Daniel Putz und meinen Großeltern Ingrid Tanberg und Eitel Tanberg, die mein Studium durch ihre jahrelange Anteilnahme und Unterstützung erst möglich gemacht haben.

Danke.

Inhalt:

	Seite:
1. Einleitung	2
2. Von der Heimatlosigkeit bis zur Hybridkultur: Die Aushandlung der kulturellen Identität	5
2.1. Nation und nationale Kultur: Die utopische Gemeinschaft und ihre Repräsentation	6
2.2. Von der Kolonie zum Postkolonialismus: Die Befreiung von kulturellen Stereotypen	13
2.3. Moderne vs. Postmoderne = Homogenität vs. Hyperkomplexität	19
2.4. Verloren zwischen den Welten: Die kulturelle Heimatlosigkeit	21
2.5. Die Vereinigung des Unvereinbaren: Hybrid-Kultur in der Postmoderne	25
3. Screening Maple: Das nationale Kino Kanadas	31
3.1. Die Geschichtliche des kanadischen Kinos: Von Grierson bis Egoyan	32
3.2. Die Elemente des nationalen Kinos Kanadas	38
4. Der kanadische Film am Anfang des 21. Jahrhunderts: Beispiele der Hybrid-Kultur	51
4.1. <i>BOLLYWOOD/HOLLYWOOD</i>	52
4.2. <i>ARARAT</i>	65
4.3. <i>SABAH</i>	74
5. Resümee	79
6. Bibliographie	82
7. Anhang	84
7.1. Abbildungen	84
7.2. Abstract	91
7.3. Lebenslauf	92

1. Einleitung

Das von globaler Umsiedlung, Diaspora und Flucht gekennzeichnete 20. Jahrhundert hat die Welt stark verändert. Gerade die westlichen Nationen sind durch eine zunehmende Anzahl von ImmigrantInnen herausgefordert, Menschen mit den unterschiedlichsten kulturellen Hintergründen in ihre Gesellschaft zu integrieren. Als nordamerikanisches Immigrationsland steht Kanada - selbst erst seit dem frühen 20. Jahrhundert eine von den Kolonialmächten England und Frankreich unabhängige Nation - für eine Politik der Wertschätzung von kultureller Vielfaltigkeit seiner EinwohnerInnen. In diesem Ansatz, der nicht einen melting pot, also die Verschmelzung aller Minderheiten zu einer nationalen Kultur, forciert, sondern gegenseitige Achtung und Respekt der kulturellen Diversität fordert, formuliert sich eine interessante Annäherung an den oft problematischen Integrationsprozess.

Als Voraussetzung für ein gegenseitiges Verständnis in der Nation ist es wichtig, dass sich die EinwohnerInnen auch der kulturellen Hintergründe ihrer MitbürgerInnen bewusst sind. Die Erfahrungen aus unterschiedlichen multikulturellen Umgebungen zeigen auf, dass eine Isolation von etablierten Einwohnenden und Minderheiten in unterschiedliche Parallelgesellschaften fast zwangsläufig zu Konflikten führt. Es muss also eine Praxis der Kommunikation entwickelt werden, in der die unterschiedlichen Weltanschauungen präsentiert und diskutiert werden können. In der Interaktion mit den verschiedenen differierenden Positionen innerhalb der Nation, werden ImmigrantInnen auch mit einem Wertefundament konfrontiert, das die Leitkultur, den Mainstream, der Nation beschreibt und vielen Einwohnenden die ideelle Basis ihrer Weltanschauung bietet. Die Orientierung in einer Gesellschaft, die von Idealen geprägt ist, die in einem Konflikt zu den eigenen angelernten Werten und Traditionen stehen können, kann zu einem Gefühl der kulturellen Heimatlosigkeit führen und eine Evaluierung der eigenen kulturellen Traditionen nach sich ziehen. Eine künstlerische Ausdrucksform bietet hierbei eine Möglichkeit, die eigene Perspektive auf die Gesellschaft zu präsentieren und eine Kommunikation mit anderen Positionen anzuregen.

Das kanadische Kino fördert die Integration immigrierter FilmemacherInnen und ermutigt diese, eine Diskussion um kulturelle Differenzen medial anzuregen. Die Debatte

wirkt sich dabei auch formal wie inhaltlich auf die Filme aus, die von unterschiedlichen kulturellen Diskursen beeinflusst werden. Die typischen Elemente des kanadischen Films treffen auf neue Einflüsse und werden mit diesen in einen Bezug gesetzt. Zu Zeiten globaler Informationstechnologie sind die Inspirationsquellen für filmische Ausdrucksmittel dabei nicht nur auf die unmittelbaren kulturellen Umgebungen und Hintergründe des filmmachenden Individuums reduziert, sondern sind durch den weltweiten Filmmarkt nahezu unbegrenzt. Eine kanadische Filmproduktion von ImmigrantInnen, die den Konflikt kultureller Differenzen thematisiert, zeichnet sich also oft dadurch aus, dass formal wie inhaltlich die unterschiedlichen Einflüsse diskutiert, gegenseitig bewertet und, wie es der Filmwissenschaftler Jim Leach beschreibt, „ausgehandelt“ (negotiated)¹ werden. Die Auflösung des zentralen Konfliktes resultiert dabei in einer Hybrid-Identität, die sich aus den individuell als am „besten“ bewerteten Einflüsse zusammensetzt und somit einen persönlichen Kompromiss, aus kanadischer Leitkultur, internationalen Einflüssen und einer ethnischen Wertefundierung darstellt.

Vor dem Hintergrund der Globalisierung und weltweiter Migration stellt sich für Kanada die Frage, ob nationale Kultur überhaupt noch existiert. In der transatlantischen Immigrationsnation, die durch die Zuwanderung von Volksgruppen aus der ganzen Welt groß geworden ist, kann von einer kulturellen Mehrheitsgruppe fast nicht mehr die Rede sein. Ob eine nationale Kinematographie, also eine Gruppe an filmischen Ausdrucksmitteln, Themen und Motiven, die sich im Verlauf der nationalen Kulturgeschichte als zentral für die EinwohnerInnen herausgearbeitet hat, in einem hybriden Kulturbeitrag noch zu erkennen ist, kann dabei hinterfragt werden.

Angelegt an den postkolonialen Theoretiker Homi Bhabha, der argumentiert, dass bei der Aneignung einer hybriden kulturellen Identität alle Einflüsse sowohl auf der Grundlage einer historischen Ursprungstradition, als auch in dem Kontext mit der gegenwärtigen Umgebung bewertet werden,² halte ich es für argumentativ schlüssig, dass vor allem solche Elemente in sie integriert werden, die mit beiden Positionen vereinbar

¹ Leach, Jim. *Film in Canada*. Don Mills: Oxford University Press, 2006. Seite 126.

² Bhabha, Homi K. „DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation“ in: Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. Edited by Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990. Seite 291-322. Seite 304.

sind. Eine nationale Kinematographie würde somit durch neue Einflüsse und Perspektiven nicht grundsätzlich ersetzt, sondern lediglich erweitert, verändert oder neu interpretiert werden. Ich stelle deshalb die Hypothese auf, dass eine Handschrift des nationalen Kinos auch in Filmen von RegisseurInnen mit einem hybriden Identitätsverständnis weiter existiert.

In der folgenden Abhandlung wird meine Hypothese anhand des nationalen Kinos in Kanada angewendet und überprüft. In einem ersten Schritt wird dabei erarbeitet, was „Nation“ und „nationale Kultur“ ausmacht und wie sie sich definieren lassen. Auf dieser Grundlage werden die Ursachen für das Gefühl der kulturellen Heimatlosigkeit untersucht und die Hybrid-Kultur als Strategie der Identitätsfindung erläutert. In der Erarbeitung der kanadischen Kinematographie wird dann untersucht, welche Ausdrucksmittel sich historisch als typisch für den kanadischen Film herausgearbeitet haben und welchen Einfluss der postkoloniale und postmoderne Diskurs auf diese hatte. Der These folgend, dass die nationale Handschrift auch im Kontext einer hybriden Kulturauffassung erkennbar bleibt, werden die erarbeiteten Motive des nationalen Kinos auf Filme von kanadischen RegisseurInnen mit Migrationshintergrund angewendet und untersucht. In einem abschließenden Resümee wird dann die Anwendbarkeit meiner Hypothese bewertet, und ihre mögliche Auswirkung auf nationale Kinos allgemein eingeschätzt.

2. Von der Heimatlosigkeit bis zur Hybridkultur: Die Aushandlung der kulturellen Identität

Als westliche Immigrationsnation wurde Kanada für Menschen mit vielen unterschiedlichen kulturellen Hintergründen zur Heimat. Von den Inuit und First Nations, die seit dem Ende der ersten Eiszeit den amerikanischen Kontinent bewohnen, über die kolonialisierenden AnsiedlerInnen aus Frankreich und Großbritannien, bis hin zu wirtschaftlichen ImmigrantInnen und politischen AsylantInnen im 20. und 21. Jahrhundert prägen viele Einflüsse das kanadische Selbstverständnis. Das sich erst seit dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts unabhängig von den Einflüssen der Kolonialmächte Großbritannien und Frankreich entwickelnde Land, ist vergleichsweise jung und von zeitgenössischen Idealen geprägt. Anders als die USA, die vergleichsweise schnell nach der Besiedlung im 17. Jahrhundert eine eigene nationale Identität entwickelten und sich kriegerisch von den Kolonialmächten emanzipierten, wurde in Kanada noch bis ins 20. Jahrhundert die Politik der kolonialisierenden Länder übernommen. In der Kontinuität des europäischen Einflusses wurden die Kulturen der in Kanada beheimateten Minderheiten öffentlich ignoriert,³ was eine kulturelle Isolation in geschlossenen Parallelgesellschaften nach sich zog. Die fehlende Repräsentation in der öffentlichen Diskussion und in den Medien birgt für Minderheiten und Subkulturen die Gefahr, dass sie stereotypisiert und missverstanden werden.⁴ Durch die Öffnung der staatlichen Kultur- und Medienförderungen für Minderheiten und Subkulturen, erfahren diese auch die Möglichkeit, ihre Positionen und Anliegen in der Öffentlichkeit zu präsentieren. Ihre Beiträge erweitern nicht nur das Spektrum an Interpretationsansätzen zum nationalen Mainstream, sondern geben den Minderheiten und Subkulturen auch die Chance, sich diesem zu nähern und sich mit ihm auseinander zu setzen. Mit ihrer kulturellen und medialen Repräsentation können sie dabei ein Verständnis für ihre Position in der Öffentlichkeit wecken und sich von dem Gefühl befreien, in ihrer Nation missverstandenen und deshalb heimatlos zu sein.⁵

³ Vgl.: Monk, Katherine. *weird sex & snowshoes: and other Canadian film phenomena*. Vancouver: Raincoast Books, 2001. Seite 45.

⁴ Vgl.: Du Rogoff, Edmond Marc. *Gaining a Voice: Media Relations for Canadian Ethnic Minorities*. Ottawa, Media Resources Advisory Group, 1991. Seite 2.

⁵ Vgl.: Ebenda, Seite 2.

Im folgenden Kapitel soll in einer kulturtheoretischen Abhandlung erarbeitet werden, wie sich Nation definiert, was dementsprechend nationale Kultur sein könnte und wie diese sich in Kanada präsentiert. Dabei wird auch beleuchtet, welche sozialen und politischen Entwicklungen die Grundlage für eine Anerkennung von kultureller Diversität bilden und aufgezeigt, welche kulturpolitische Wandlung eine künstlerische Ausdrucksform von multi-kulturellen Identitäten begünstigt. Ausgehend von dem Standpunkt der kulturellen Heimatlosigkeit, also einer Situation in der sich immigrierende Menschen zwischen verschiedenen kulturellen Wertesystemen orientieren müssen, die sich möglicherweise nicht miteinander vereinbaren lassen, werden Strategien aufgezeigt, wie kulturelle Spannungen in einem künstlerischen Dialog kommunikativ aufgelöst werden können. In der künstlerischen oder medialen Erarbeitung einer Hybrid-Kultur, also einem Wertesystem das sich unterschiedlicher Einflüsse bedient und diese verknüpft, beeinflussen sich nationale Werte und immigrierende Ideale gegenseitig. Dieser Prozess bildet die Grundlage zur Untersuchung meiner Hypothese, dass eine differenzierte und postkoloniale kanadische Kultur eine eigene cineastische Ausdrucksform haben kann, die Einflüsse ihrer Minderheiten und Subkulturen nicht verleugnet.

2.1. Nation und nationale Kultur: Die utopische Gemeinschaft und ihre Repräsentation

Unabhängig von den früheren Kolonialmächten ist Kanada seit der Mitte des 20. Jahrhunderts eine eigenständige Nation. Neben dem politischen Aspekt der Selbstverwaltung hatte dieser Schritt auch eine starke Auswirkung auf die nationale Identitätsbildung der EinwohnerInnen. Die Loslösung von den zwei Kolonialmächten initiierte einen Prozess, in dem die kulturellen Wurzeln mit einer neuen, sich entwickelnden, gemeinsamen kanadischen Kultur vereinbart werden musste. Die historisch sehr konfliktgeladene Beziehung zwischen franko- und anglophonen EinwohnerInnen sollte sich dabei in der neuen Nation Kanada verbessern und eine nationale Identität gemeinsam gestaltet werden. Die bis heute anhaltenden Bemühungen der frankophonen Minderheit in Ost-Kanada um Unabhängigkeit zeigen jedoch auf, dass

ein vereintes Kanada noch eine Utopie ist.⁶ Der 2006 ernannte Status von Quebec als „Nation in der Nation“ unterstreicht stärker das Bemühen der Regierung um einen Kompromiss mit der Separationsbewegung Quebecs, als dass es einen echten Fortschritt der nationalen Einheit im 21. Jahrhundert darstellt. Da sich das junge Einwanderungsland aber nicht nur aus den AnsiedlerInnen der ehemaligen Kolonien zusammensetzt, sondern neben diesen und den UreinwohnerInnen vermehrt auch ImmigrantInnen aus der ganzen Welt als Heimat dient,⁷ erweitert sich zwangsläufig das Spektrum der kulturellen Hintergründe, die einen Einfluss auf die kanadische Alltagskultur haben. Um die Auswirkung dieser Prägungen auf die nationale Kultur zu analysieren, muss erst definiert werden, was „Nation“ ist und wie sich die Identifikation mit ihr kulturpolitisch darstellt.

Elisabeth Bronfen formuliert in ihrem Buch *Hybride Kulturen: Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte* die Idee der Nation recht weit als eine „imaginäre Gemeinschaft“ die, wie sie mit einem Verweis auf Benedict Anderson betont, manche der sozialen und kulturellen Funktionen, die früher durch religiöse Gemeinschaften bedient wurden, übernehmen kann.⁸ War die Herrschaft der Aristokratie noch durch das Fundament der religiösen Weltanschauung legitimiert, böte die Nation den säkularisierten Menschen nun einen neuen ideellen Überbau. Die ethischen und moralischen Vorstellungen, die dabei auf einen Gott projiziert wurden, transformieren sich in neue Strukturen, die das Bedürfnis der „imaginären Gemeinschaft“ nach Sinn und Kohärenz erfüllen.⁹

Die praktischen Grenzen dieses ideellen Konstruktes sind in dem Vergleich mit der religiösen Gemeinschaft schon impliziert. Die meisten dynastisch beherrschten Länder, aus denen die Nationen hervorgingen, waren vor allem von einer einzelnen vorherrschenden Kultur geprägt, die alle anderen Einflüsse zum Teil brutal unterdrückte. Konsequenterweise hatten diese Länder während des Prozesses der Nationenbildung eine bereits existierende dominante Leitkultur, also ein System an kulturellen Werten, die für

⁶ Vgl.: Bothwell, Robert. *The Penguin history of Canada*. Toronto: Penguin Canada, 2006. Seite 505.

⁷ Vgl.: Ebenda, Seite 503.

⁸ Vgl.: Bronfen, Elisabeth und Benjamin Marius. „Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte“. In: Bronfen, Elisabeth. *Hybride Kulturen: Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Herausgegeben von Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius und Therese Steffen. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997. Seite 1-29. Seite 2.

⁹ Vgl.: Ebenda, Seite 2.

die EinwohnerInnen verbindlich waren. Die meisten Nationen mussten sich also aus dem dynastischen in ein nationales Denken emanzipieren, ohne dabei ihre Grundwerte neu zu definieren. Für jene Nationen, die auf der Grundlage von religiösen Gemeinschaften entstanden, dürfte dabei noch eine größere Homogenität gelten, beruhen doch ihre Werte und Traditionen auf gleichen Idealen. Dem gegenüber haben sich die Nationen des 21. Jahrhunderts liberaler entwickelt und sind durch deutlich mehr ideelle Strömungen geprägt. Das weite Spektrum an Bildung, sozialen Schichten, weltlichen Auslegungen, philosophischen Orientierungen, etc. der Einwohnenden einer zeitgenössischen westlichen Nation verlangt, dass ihr Wertesystem vielschichtiger aufgebaut sein muss als das einer religiösen Gemeinschaft.

Anders als die oben beschriebenen „klassischen“ Nationen formten sich die Nationen in Nordamerika nicht auf der Grundlage einer Ausgangs-Dynastie, -Rasse, -Religion, -Sprache oder auf geografischen Gegebenheiten, sondern, wie Ernest Renan in seinem Aufsatz *What is a Nation?* analysiert, auf einer gemeinsamen Idee. Diese Idee der Nation dient als Grundlage des nationalen Wertesystems und steht über der ethnischen Herkunft und kulturellen Identität des einwohnenden Individuums. Als, in den meisten Fällen, durch Kriege oder Revolutionen erkämpfte Grundlage, definiert diese Idee der Nation keinesfalls nur den ideellen Konsens ihrer EinwohnerInnen in der Vergangenheit, sondern bestimmt auch das Zusammenleben der Gegenwart und Zukunft. Auf dieser Basis fasst Ernest Renan sein Konzept der Nation in folgender Weise zusammen:

A nation is therefore a large-scale solidarity, constituted by the feeling of the sacrifices that one has made in the past and of those that one is prepared to make in the future. It presupposes a past; it is summarized, however, in the present by a tangible fact, namely, consent, the clearly expressed desire to continue a common life.¹⁰

Die für die Nation gebrachten Opfer (sacrifices) bilden zwar einen Teil ihres ideellen Grundgerüsts, sollten dieses aber nicht exklusiv bestimmen. Wie Benedict Anderson bemerkt, ist das nationale Heldengrab, also die Erinnerung an die Menschen die für und im Namen einer Nation gestorben sind, ein Motiv, das im 21. Jahrhundert nach

¹⁰ Renan, Ernest. „What is a Nation?“ in: Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. Edited by Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990. Seite 8-22. Seite 19.

Weltkriegen und Massenmigrationen stark hinterfragt wird.¹¹ Gerade in Kanada findet sich das nationale Heldengrab, anders als bei anderen Nationen, nicht auf einer Ebene der nationalen Freiheitsbewegung. Neben den Kriegsbemühungen außerhalb des eigenen Kontinents gab es im 20. Jahrhundert, also in dem Jahrhundert der Unabhängigkeitsgewinnung, weder eine kriegerische Auseinandersetzung mit den Kolonialmächten, noch eine interne Revolution. Einzig die so genannte „stille Revolution“ in Quebec wäre erwähnenswert, fand allerdings nach der Unabhängigkeitserklärung Kanadas statt und war ein weitestgehend gewaltfreies Phänomen der separatistischen Bewegung Quebecs. Ein Vorwurf an immigrierende Menschen, dass diese weniger patriotisch seien als alteingesessene Familien, scheint zwar in manchen Ländern ein alltägliches Phänomen zu sein, wäre aber gerade in diesem Kontext eine absurde Behauptung. Es scheint vielmehr, dass sich ImmigrantInnen im Prozess der Integration zum Teil sehr differenziert mit der Kultur des Immigrationslandes auseinandersetzen mussten und deshalb zum Teil mehr um dessen ideologische Fundierung wissen, als jene Menschen die ihre Heimat, und die damit verbundenen Rechte und Pflichten, als etwas Selbstverständliches betrachten.

Die Konzentration auf die historischen Entwicklungen der Nation beinhaltet aber auch eine andere Gefahr. Vor allem eine Betonung auf vergangene Feindschaften birgt das Potential, Antipathien zwischen BürgerInnen hervor zu rufen, die mehr auf historischen Ereignissen als auf tatsächlichen Differenzen basieren. Ein Teil der noch immer anhaltenden Spannungen zwischen der anglo- und frankophonen Bevölkerung Kanadas ist stärker in der historischen Feindschaft, als in zeitgenössischer Meinungsverschiedenheit fundiert. Im deutschsprachigen Raum ließe sich außerdem eine umgekehrte Funktion der historischen Nationalbindung beobachten. Die im offen gezeigten Patriotismus implizierte Gefahr, dass dieser als eine Befürwortung der historischen Vergangenheit interpretiert werden könnte, erschwert hier eine Identifikation mit der Nation. Homi Bhabha sieht im Vergessen der dunklen Momente einer Nation gar ein notwendiges Moment zur Betonung der positiven gemeinsamen Zukunft. In diesem Kontext sagt er: „Being obliged to forget becomes the basic for remembering the nation, peopling it anew, imagining the possibility

¹¹ Bronfen, Elisabeth und Benjamin Marius. In: Bronfen, Elisabeth. 1997, Seite 3.

of other contending and liberating forms of cultural identification.“¹²

Nation kann demnach als eine (utopische) ideelle Gemeinschaft gedacht werden, die ein Interesse an einem friedlichen zukünftigen Zusammenleben hat, das im Rahmen eines Regelwerkes stattfindet, welches für alle zumindest akzeptabel ist bzw. respektiert wird.

Eine durch ihr idealistisches Fundament definierte Nation konzipiert einen ähnlichen Rahmen ihrer nationalen Kultur. Die nationale Herkunft eines kulturellen Beitrages ist dabei ebenso wenig von Bedeutung wie die Nationalität der AutorInnen. Ein in Kanada entstandenes, oder von einer kanadischen Person entworfenes, Kunstwerk ist demnach nicht zwangsläufig ein Teil dessen, was als nationale Kunst verstanden würde. Als Beispiel hierfür könnte der aus Kanada stammende Filmemacher James Cameron genannt werden, der eher mit der US-amerikanischen Kultur in Verbindung gebracht wird. Auch die vielen Hollywood Film-Produktionen, die zwar US-amerikanische Ideologien propagieren, aber aus steuerlichen Gründen in Kanada gedreht wurden, unterstützen diese These.¹³ Wenn die Nation als die oben beschriebene Gemeinschaft definiert wird, die ihre historische Basis impliziert (presupposes), kann nationale Kultur als die Auseinandersetzung eines kultur- oder kunstschaftenden Individuums mit der eigenen Position in dieser Gesellschaft verstanden werden. Das nationale Kunstwerk impliziert und thematisiert dementsprechend, unabhängig in welcher Stärke und ob in einer ablehnenden oder befürwortenden Auseinandersetzung, die nationale Idee.

Eine allgemein gültige ideelle Position lässt sich für eine westliche Nation wie Kanada praktisch nicht formulieren. So sind zum Beispiel weder die separatistischen Ideen Quebecs mit einem Ideal der politischen Einheit zu vereinbaren, noch lassen sich die kulturellen Unterschiede der Einwohnenden auf eine festgestellte kollektive Identität reduzieren. Die Idee einer homogenen nationalen Identität wird zwar in manchen Ländern propagiert, allerdings lässt die in Kanada betonte Vielseitigkeit darauf schließen, dass die Einwohnenden nicht das Bedürfnis danach spüren, immigrierenden Menschen eine Kultur vorzugeben, an die diese sich anzupassen haben. Zumindest solange deren Positionen nicht die Grundwerte der Nation erschüttern.

¹² Bhabha, Homi K. In: Bhabha, Homi K. 1990, Seite 311.

¹³ Vgl.: Leach, Jim. 2006, Seite 3.

Obwohl es dementsprechend in Kanada keine vorgegebene Leitkultur gibt, lässt sich sicherlich argumentieren, dass die Nation eine gemeinschaftliche Funktion übernimmt, die über die kapitalistischen Vorteile einer wirtschaftlichen Nutzgemeinschaft von internationalen Zuwanderern hinausgeht. So scheint es gewisse kulturelle Aspekte zu geben, die alle Ebenen von Herkunft, sozialer Schicht oder Wohnort in Bezug nehmen. Als Beispiel könnte hier die trotz der Gegensätzlichkeit der einzelnen Volksteile in Kanada bestehende Abgrenzung von der US-amerikanischen Kultur genannt werden. Als Anekdote unterstreicht dieses Phänomen, dass gewisse gesellschaftliche Tendenzen so präsent sind, dass sie als repräsentativer Eindruck der nationalen Meinung interpretiert werden können, und sei es nur durch die Äußerung einer gemeinsamen Abneigung.

Ein weitaus profunderes Element der kanadischen Realität, das in seiner lebensbedrohenden Funktion die Einwohnenden ähnlich betrifft, und deshalb als gemeinsamer Nenner einer nationalen Gemeinschaft angeführt werden kann, ist der kanadische Winter. So kann der Respekt vor der unbändigen Natur und dem harschen Klima sowohl als eine verbindende historische Basis, als auch als gleichbleibendes und zusammenschweißendes Element für eine gemeinsame Zukunft interpretiert werden. Es ist die Einfachheit dieses nationalen Nenners, der alle EinwohnerInnen Kanadas von den First Nations und Inuit über die kolonialen AnsiedlerInnen bis hin zu den neuen ImmigrantInnen verbindet,¹⁴ welches das Konzept der Diversität ermöglicht, oder zumindest stark vereinfacht. Die Bereitschaft zur Überbrückung verschiedenster Ansichten, Religionen, Identitäten und kultureller Hintergründe wird katalysiert durch die Tatsache, dass das Überleben des Individuums an eine gemeinschaftliche Kooperation gebunden ist. So lässt es sich auch erklären, dass der Umgang der ersten AnsiedlerInnen in Kanada mit den UreinwohnerInnen wesentlich friedlicher verlief, als z.B. in den jetzigen USA, die ja hauptsächlich von den gleichen Kolonialmächten besiedelt wurden. Die klimatischen Bedingungen verlangten einfach eine Zusammenarbeit und einen gegenseitigen Lernprozess, um die EinwanderInnen auf die Umgebung einzuschulen.¹⁵ Dass sich dann nach der Erschließung des Kontinents, und mit der Etablierung von festen Ortschaften, auch in Kanada ein nicht immer gemeinschaftlicher und respektvoller

¹⁴ Vgl.: Monk, Katherine. 2001, Seite 27.

¹⁵ Vgl.: Bothwell, Robert. 2006, Seite 18.

Umgang mit den UreinwohnerInnen einherging, ist ein historisches Kapitel der Kolonien, das die Nation Kanada wieder gutzumachen sucht. Auf der Basis eines kooperativen Zusammenlebens gibt es nationale Initiativen um die kolonialen Vorurteile abzubauen und die Gleichwertigkeit aller Gesellschaftsteile zu präsentieren. Eine mediale Selbstdarstellung der Minderheiten soll dabei helfen, ihre Kultur einer weiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen und sie als Teil der nationalen Gemeinschaft zu etablieren.

Die mediale Repräsentation der nationalen Gemeinschaft Kanadas präsentierte sich vor allem im 20. Jahrhundert unverhältnismäßig zur nationalen Idee. Während sich die Gemeinschaft ideell aus gleichwertigen Volksgruppen zusammensetzte, wurden die Medien, neben anderen Machtapparaten, ausschließlich von einer elitären Gruppe beherrscht. Die weißen, christlichen und heterosexuellen KanadierInnen britischer Herkunft bestimmten, und bestimmen zum Teil noch immer, einen Großteil der medialen Darstellung einer Nation, die sich zunehmend aus Menschen speist, die dieser Gruppe nicht angehören.

Wie Homi Bhabha feststellt, fordern die Realitäten des Internationalismus, Multi-Nationalismus und des Spätkapitalismus im 21. Jahrhunderts die Idee der homogenen Gemeinschaft heraus und kämpfen gegen das Repräsentationsmonopol der früheren Mehrheiten.¹⁶ Die westlichen Nationen - Kanada kann hier durch den Ansatz der national propagierten Vielseitigkeit als Beispielhaft gelten¹⁷ - können sich der medialen Positionssuche der Minderheiten nicht (mehr) entziehen. Eine Wechselwirkung aus Initiativen der Regierung, Minderheiten in die mediale Repräsentation der Nation zu integrieren und dem Drang von unterschiedlichen Volksgruppen, ihre Kultur medial zu formulieren, liegt dem Wandel der öffentlichen Darstellungskultur zu Grunde. Durch eine größere Sichtbarkeit katalysiert, interagieren die Einflüsse von verschiedenen Volksgruppen im medialen Raum, ohne dass sich ihre Herkunft noch exakt bestimmen lässt. Wie Elisabeth Bronfen feststellt, steht der Einfluss durch eine Minderheitenkultur nicht zur Debatte, sondern ist unausweichlich. Sie sagt: „Nationale Kulturen werden in

¹⁶ Vgl.: Bhabha, Homi K. „Introduction: narrating the nation“ in: Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. Edited by Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990. Seite 1-7. Seite 1.

¹⁷ Vgl.: Bothwell, Robert. 2006, Seite 504.

zunehmendem Maße aus der Perspektive der Minderheiten mitproduziert; die postkoloniale Geschichte ist den westlichen nationalen Identitäten inhärent.“¹⁸ Durch die Emanzipation der Minderheiten gewinnt ihre Kultur an Einfluss im öffentlichen und medialen Raum und bestimmt somit die Repräsentation der Nation mit. Die sozialpolitische Entwicklung zu einer postkolonialistischen Denkweise, die eine nationale Anerkennung des kulturellen Wertes von Minderheiten ermöglichte, wird im Folgenden beleuchtet.

2.2. Von der Kolonie zum Postkolonialismus: Die Befreiung von kulturellen Stereotypen

Eine Grundvoraussetzung für die Emanzipation von kulturellen Minderheiten in westlichen Immigrationsländern, und damit auch die Basis für interkulturelle Kommunikation, war die Überwindung der kolonialistischen Herrschafts- und Denkstrukturen, die den kolonialen Großmächten über Jahrhunderte inhärent waren. Der Kolonialismus war von einer politischen, kulturellen und religiösen Mentalität geprägt, in der die Enteignung und Unterdrückung von Völkern auf der Grundlage einer Reduktion auf Stereotypen gerechtfertigt wurde. Frantz Fanon spricht den Kolonialisten bewusst provokant einen „Bedarf nach stereotypen Negern“ zu.¹⁹ Die Reduktion von kolonialiserten Volksgruppen auf negative und rassistische Klischees impliziert deren Unfähigkeit, sich selbst zu verwalten, und damit eine Abhängigkeit von der technisch überlegenen Kolonialmacht. Indem die Einwohnenden der Kolonie als unterlegen eingestuft werden, wird die Herrschaft der Kolonisierenden durch sie selbst legitimiert. In dieser Denkstruktur wurden ganze Kontinente und Volksgruppen unabhängig ihrer Herkunft und kulturellen Vielfalt zu einer homogenen Masse des „Anderen“²⁰ erklärt, deren Unterlegenheit sich schon durch die optische Differenz zu den weißen Erobernden offenbarte. Ihre für die europäischen KolonialistInnen fremdartige Hautfarbe machte für einheimische Menschen einen sozialen Aufstieg in den Kolonien praktisch unmöglich,

¹⁸ Bronfen, Elisabeth und Benjamin Marius. In: Bronfen, Elisabeth. 1997, Seite 8.

¹⁹ Bhabha, Homi K. 1994, Seite 112.

²⁰ Ebenda, Seite 112.

waren sie doch offensichtlich Teil der zur Selbstverwaltung unfähigen Bevölkerung. Homi Bhabha fasst die Zielsetzung des Kolonialismus in folgender Weise zusammen:

Die Zielsetzung des kolonialen Diskurses besteht darin, die Kolonialiserten auf der Basis ihrer ethnischen Herkunft als aus lauter Degenerierten bestehende Bevölkerung darzustellen, um die Eroberung zu rechtfertigen und Systeme der Administration und Belehrung zu etablieren.²¹

Die Kolonialmacht fungierte also als ein Machtapparat, der „sowohl auf der Anerkennung, als auch der Ablehnung ethnischer/kultureller/historischer Differenzen beruht.“²² Die als unterschiedlich wahrgenommenen Völker verschiedener Kulturkreise werden in ihrer „Andersartigkeit“ pauschalisiert und in gleicher Methodik behandelt. Eine ethnische und kulturelle Ungleichheit war dabei gleichzeitig Ursache und Resultat des Prozesses der Kolonialisierung.²³ Die Systematik der Machthaber forcierte in einem zynischen Widerspruch gleichzeitig Emanzipation und Unterdrückung. Einerseits versuchte die Kolonialmacht dabei die (Ur-) EinwohnerInnen der Kolonie kulturell anzugleichen. Durch Missionierung wurde das Christentum propagiert, die öffentliche Verwaltung des Landes wurde neu strukturiert, ein Bürokratieapparat aufgebaut. Das idealisierte Ziel dieser Umwandlungen, den Prozess der „Aufklärung“ in den Kolonien zu initiieren bei gleichzeitiger Angleichung an westliche Lebens- und Denkweisen, blieb inkonsequent. Denn andererseits waren mit den Kolonien auch wirtschaftliche Einkünfte der Kolonialmächte verknüpft, die nur durch eine Kontinuität der Machtstrukturen gesichert werden konnten. Eine Selbstverwaltung wurde somit unterdrückt, das „Andere“ musste das „Andere“ bleiben und tat es auch.²⁴

Homi Bhabha benutzt den Begriff der ironischen Imitation, der Mimikry, für diese halbherzige Art einer „Aufklärung“ im Zuge der Kolonialisierung. Am Beispiel der Schriften des früheren englischen Kolonialisten Charles Grant in Indien zeigt er auf, wie dieser sich nur für eine teilweise Verbreitung des Christentums in Indien einsetzt, um einerseits britische Moralvorstellungen zu installieren, andererseits aber das bestehende Kastensystem nicht auseinander zu reißen und potentielle Koalitionen unter verschiedenen sozialen Klassen für einen Widerstand gegen Großbritannien zu vermeiden. Diese

²¹ Bhabha, Homi K. 1994, Seite 104.

²² Ebenda, Seite 104.

²³ Ebenda, Seite 123.

²⁴ Vgl.: Beispiel der Britische Herrschaft in Indien. Ebenda, Seite 126-132.

„Imitation der britischen Sitten“ führt sich selbst ad absurdum, indem sie gegen den missionarischen Grundsatz verstößt, alle „heidnischen“ Religionen durch das Christentum zu ersetzen und damit die politischen Ideale einer ganzheitlichen Aufklärung offensichtlich unterschlägt.²⁵

Die sich aus der doppelten Funktion der Mimikry ergebende Bedrohung für die Kolonialisierenden beschreibt Bhabha in folgender Weise:

Mimikry ist also das Zeichen einer doppelten Artikulation, eine komplexe Strategie der Reform, Regulierung und Disziplinierung, die sich den Anderen „aneignet“ („appropriates“), indem sie die Macht visualisiert. Mimikry ist jedoch auch das Zeichen des Un(an)geeigneten (inappropriate), eine Differenz oder Widerspenstigkeit, die die dominante strategische Funktion der kolonialen Macht auf sich konzentriert, die Überwachung intensiviert und für „normalisierte“ Arten des Wissens und disziplinäre Mächte eine immanente Bedrohung darstellt.²⁶

Die Bedrohung besteht hierbei darin, dass die Kolonialisierenden beim „normalisieren“ (angleichen) der kolonialen Subjekte eine Ausdrucksform benutzen müssen, die sich an deren kultureller Rhetorik orientiert. Die KolonialistInnen müssen dementsprechend die kolonialisierten Kulturen imitieren, um sie zur Aneignung des kolonialistischen Lebensstils zu bewegen. In der Aneignung der fremden Kommunikationsformen wird von den aufklärenden Instanzen dabei allerdings selbst neues Wissen produziert, welches eine Entfremdung von der eigenen Kultur zur Folge haben kann. Zynisch ausgedrückt ist die Gefahr für die Kolonialisierenden dementsprechend dadurch gekennzeichnet, dass sie im Prozess der „Aufklärung“ selber Aspekte von der „unterlegenen“ Kultur in ihre eigene Integrieren könnten. Homi Bhabha zeigt hier einen grundlegenden Aspekt von kultureller Interaktion auf: selbst in der gegenseitigen Imitierung wird ein kulturellen Dialog-Prozesses initiiert, indem sich beide Seiten beeinflussen. Die Idee einer „überlegenen“ christlich-abendländischen Kultur, die im Rahmen einer „Aufklärung“ von den Kolonien übernommen werden - und deren „unterlegene“ Kultur ersetzen - soll, ist das utopische Konstrukt einer kolonialistischen Denkweise. Die Realitäten der sich emanzipierenden Kolonien und des unausweichlichen interkulturellen Dialoges verlangten eine Transformation veralteter Denkstrukturen, die sich in der Theorie des Postkolonialismus manifestierte.

²⁵ Vgl.: Bhabha, Homi K. 1994. Seite 128.

²⁶ Ebenda, Seite 126-127.

Der Postkolonialismus markiert die Überwindung der oben beschriebenen Stereotypisierung von Minderheiten und fordert die Anerkennung von kultureller Vielfalt. Das durch die Vorsilbe „Post-“ implizierte Ende des kolonialistischen Diskurses bedeutet dieser aber keineswegs.²⁷ Die Stereotypisierung und Marginalisierung des „Anderen“ ist eine Realität, die sich nicht nur in den vormaligen Kolonien abspielte und abspielt, sondern auch von Minderheiten in der westlichen Welt bis heute erlebt wird. Angesichts dessen wird auch von Elisabeth Bronfen betont, dass es sich beim Postkolonialismus um eine neue Perspektive auf den kolonialen Diskurs handelt, und nicht um seine Fortsetzung. So fasst sie die Ausgangslage und Thematik des Postkolonialismus in folgender Weise zusammen:

Das 'post' in 'postkolonial' bedeutet eben kein einfaches 'danach' im Sinne einer linearen, chronologischen Progression – dann würde die Debatte in der Tat nur die direkten Effekte von Kolonialherrschaft betreffen -, sondern es bedeutet die Rekonfiguration des gesamten Feldes, in welches der koloniale Diskurs einmündet.[...]Bei *'Postkolonialismus'* handelt es sich um einen Prozeß des Heraustretens aus dem Syndrom des Kolonialismus, in dessen Verlauf sich die kolonial geprägten Strukturen fortsetzen, *indem* sie transformiert und damit *etwas anderes* werden. Konkreter: Postkolonialismus bedeutet zunehmende Unabhängigkeit von direkter kolonialer Herrschaft, Bildung neuer Nationalstaaten, von heimischen Kapital gespeiste ökonomische Entwicklung, neokoloniale Abhängigkeit, Heranwachsen einer mächtigen lokalen Elite, die die widersprüchlichen Effekte der Unterentwicklung managt. Dabei bleiben Effekte der Kolonialisierung wirksam, indem sie sich von der Achse der Kolonisierern und Kolonisierten weg in Richtung interner Differenzen innerhalb der entkolonisierten Gesellschaft selbst verlagern (Stuart Hall).²⁸

Vormalige Kolonien, die in postkolonialer Selbstbestimmung als Nationen ökonomisch aufsteigen und lokale Eliten formen, werden in weiterer Folge auch international einflussreicher. Die Emigration einiger EinwohnerInnen in die westliche Welt ist eine Konsequenz aus ökonomischen Fortschritt und wachsenden akademischen Eliten. Ebenso wie die politischen und wirtschaftlichen Flüchtlinge aus den ehemaligen Kolonien bringen sie ihren kulturellen Dialog mit in ihre neue Heimat. Direkt und indirekt werden dadurch auch die vorherrschenden Ideale der westlichen Nationen verändert. Es sind nun auch die vormalig kolonialisierenden Nationen, die sich mit dem Einfluss fremder Kulturen konfrontiert sehen und sich auf einen Dialog mit ihren MigrantInnen einlassen müssen. Ein Kulturbild das nur eine „Entweder/Oder“ zulässt kann, wie Homi Bhabha

²⁷ Vgl.: Hall, Stuart „Wann war ‚der Postkolonialismus‘? Denken an die Grenze“. In: Bronfen, Elisabeth. *Hybride Kulturen: Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Herausgegeben von Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius und Therese Steffen. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997. Seite 219-246. Seite 220-221.

²⁸ Bronfen, Elisabeth und Benjamin Marius. In: Bronfen, Elisabeth: 1997, Seite 8-10.

betont, nicht mehr als Vorbild für die Definition einer Nation herhalten. Er sagt:

„Die transnationale Dimension kultureller Transformation – Migration, Diaspora, Deplazierung, Neuverortung – läßt den Prozeß kultureller Translation zu einer komplexen Form der Signifikation werden. Der natürliche oder naturalisierte, einheitsstiftende Diskurs, der auf festverwurzelten Mythen der kulturellen Besonderheit wie „Nation“, „Völkern“ oder authentischen „Volks“-Traditionen beruht, kann hier kaum als Bezugspunkt dienen.“²⁹

Der Prozess der Immigration transformiert die westliche Kultur, Mischkulturen sind die Folge. In den westlichen Kulturproduktionen lässt sich der kolonialistische Diskurs ebenso wenig wegdenken wie der postkolonialistische. Es sind die Reibungspunkte der kolonialistischen Abgrenzung und der postkolonialen Akzeptanz, die für viele Identitätssuchende die Grenzen ihrer Kulturarbeit abstecken. Zwischen den Problemen der Integration in eine Gesellschaft, die sie zum Teil als fremd wahrnimmt und vor dem Hintergrund von kulturellen Wurzeln, die das ablehnen, beschreiben sie ihre Situation und erweitern mit diesem Prozess die kulturelle Rhetorik der Nation.

Es ist nachvollziehbar, dass die kulturelle Identitätsbildung der selbstständigen Nation Kanada eine Abwendung von den kolonialisierenden Mächten mit sich brachte. In der Formulierung eigener Ideale konnte neben der politischen auch eine kulturelle Autonomie gewonnen werden. In Kanada wurde dieser Prozess auf zwei verschiedenen Ebenen durchgeführt. Einerseits war Kanada selbst erst eine Kolonie und wurde von zwei grundverschiedenen Weltmächten bestimmt von denen es sich zu lösen galt. Zum anderen waren die politischen GründerInnen der Nation Kanada keine UreinwohnerInnen, sondern Nachfahren ehemaliger AnsiedlerInnen,³⁰ und mussten sich somit auch von der eigenen kolonialistischen Denkweise befreien. Während bei den meisten Kolonien eine kleine Minderheit von Abgesandten ihre technische Überlegenheit in ein Machtverhältnis gegenüber einer einheimischen Majorität umwandelte, stellten die europäischen Zuwanderer in Nordamerika vergleichsweise schnell eine Mehrheit.³¹ Für viele nach Nordamerika übersiedelnde Menschen war die Zielsetzung dabei nicht aus der Kolonie zurück zu kehren, sondern sich und die eigene Familie langfristig in der Ferne zu etablieren. Sie sahen sich dabei zum Teil selbst als die Ausgebeuteten an, wurden doch

²⁹ Bhabha, Homi K. 1994, Seite 257.

³⁰ Vgl.: Bothwell, Robert. 2006, Seite 342.

³¹ Vgl.: Ebenda, Seite 43.

ihre Erträge auch noch steuerlich durch ein Land reduziert, dem sie bewusst den Rücken gekehrt hatten. Die über die „übliche“ Unterdrückung und Bekämpfung hinausgehende Umgangsweise mit den vergleichsweise wenigen UreinwohnerInnen in den USA - und die von vornherein äußerst geringe Anzahl an Menschen in Kanada - hatte zur Folge, dass sich im Prozess der Entkolonialisierung von Kanada nicht eine Mehrheit von Ureinwohnenden gegen die Kolonialmächte auflehnten, sondern es zu einer langsamen und kaum merkbaren Loslösung der AnsiedlerInnen von den vormaligen Kolonialmächten kam.³²

Kanada muss aber nicht nur als ehemalige politische Kolonie von europäischen Ländern gedacht werden, es demonstriert auch beispielhaft den Status einer kulturellen Kolonie der Vereinigten Staaten von Amerika. Die kulturelle Kolonialisierung durch US-amerikanische Einflüsse ist weltweit so eklatant, dass sich für das Phänomen der Begriff „Coca-Kolonialisierung“ eingebürgert hat.³³ Für Kanada kann hier dennoch ein gewisser Sonderstatus angeführt werden, teilt es sich mit den USA seine einzige Landgrenze und ein Freihandelsabkommen. Während sich die USA seit 1776 als unabhängige Nation eine kulturelle Identität entwickelt haben, und diese auch künstlerisch ausdrückten, hat sich Kanada erst viel später von den kolonialistischen Idealen emanzipiert. Da die kulturelle Interaktion der Kolonialmächte fast ausschließlich auf den europäischen Kontinent beschränkt war, waren die SiedlerInnen in Kanada von dem kulturellen Einfluss ihrer Heimat isoliert. Als Resultat der schwachen eigenen Kulturproduktion war eine Beeinflussung durch die expandierende US-amerikanische Kultur unvermeidbar. So können die USA durchaus als kolonialisierende Kraft in Kanada interpretiert werden, haben sie ja eine kulturelle Lücke gefüllt und die kanadische Gesellschaft, bewusst oder unterbewusst, idealistisch beeinflusst.

Trotz dieser ungewöhnlichen, und von anderen Kolonien abweichenden, Konstellation von Ureinwohnenden, Ansiedelnden und Kolonialisierenden, lässt sich der kolonialistische Diskurs auf die Entwicklung Kanadas anwenden. Zum einen sahen sich auch die der Heimat entfremdeten AussiedlerInnen aus Europa mit einigen abgeschwächten Merkmalen des kolonialen Diskurses konfrontiert, basierte ihr

³² Vgl.: Bothwell, Robert. 2006, Seite 325.

³³ Flusty, Steven. *De-Coca-colonization: making the globe from the inside out*. New York: Routledge, 2004.

Wertesystem doch auf den Idealen von Ländern von denen sich die kulturell dominierenden USA emanzipiert hatten. Zum anderen haben sich die AnsiedlerInnen, trotz einer anfänglich ungewöhnlichen Position des Respekts, den UreinwohnerInnen gegenüber kolonialistisch verhalten. Eine Sensibilität für den Bedarf an kultureller Selbstbestimmung von Ureinwohnenden und Minderheiten entwickelte sich erst als ein Resultat der eigenen Emanzipation Kanadas von den kolonialen Mächten. Eine künstlerische und mediale Repräsentation der Minderheiten, die ein Teil des Prozesses der kulturellen Identitätsbestimmung ist, wird nicht nur durch eine politische Orientierung am Postkolonialismus ermöglicht, sondern auch durch einen kulturpolitischen Wandel zur Postmoderne unterstützt.

2.3. Moderne vs. Postmoderne = Homogenität vs. Hyperkomplexität

Eine differenzierte nationale Kultur, die sich zwangsläufig mit den Diskursen unterschiedlicher Positionen auseinandersetzt, kann nicht auf eine gemeinsame Meinung, auf einen Stereotypen, reduziert werden. Verschiedene sich zum Teil wiederlegende und – sprechende Einflüsse machen es einer Gesellschaft unmöglich, eine ideologische Einheit zu bilden. Die philosophische Ausrichtung der Moderne, die auf den Idealen von Wissenschaft, Rationalität, Individualität, Freiheit, Wahrheit und sozialen Fortschritt basiert und proklamiert, dass die Einhaltung dieser Werte zu einer besseren Gesellschaft führen, wird zunehmend kritisiert und als Ursache für ethnische Ungleichheit, europäischen Imperialismus, die Zerstörung der Natur, der Auflösung des Individuums in der Bürokratie, zunehmende Vereinsamung und die Desillusionierung von Gesellschaft und Tradition herangezogen.³⁴ Die im 21. Jahrhundert formulierte Erkenntnis, dass die Philosophie der Moderne nicht universell angenommen wird und sich Tradition und kulturhistorische Werte nicht aus der kulturellen Identität des Individuums und der Gesellschaft subtrahieren lassen, resultierte in dem Bedarf nach neuen Strategien, um die Komplexität von Identität auszudrücken. Die utopischen Einheit einer Gesellschaft wird angezweifelt und die Unterschiedlichkeit hervorgehoben. Im postmodernen Diskurs gilt

³⁴ Vgl.: Cahoon, Lawrence E. „Introduction“ in: Cahoon, Lawrence E. From Modernism to Postmodernism: An Anthology. Edited by Lawrence E. Cahoon. Malden, Oxford, Melbourne and Berlin: Blackwell Publishing Ltd, 2003. Seite 1-14. Seite 9.

es, die Diversität zu managen und in Selbstreferenz anzuwenden. Das Interesse an einer Einheit verschiebt sich hin zu der Frage, ob und wie sich die Koexistenz von verschiedenen Einflüssen und „Welten“ durchsetzen lässt.³⁵

Wie beim postkolonialen Diskurs steht auch in der Postmoderne das „post“ nicht für eine zeitliche Nachfolge, sondern für eine strukturelle Veränderung. So sagt Elisabeth Bronfen auf den postkolonialen Diskurs beziehend: „Entsprechend kann *'Postmoderne'* als Prozeß des Heraustretens aus der Moderne verstanden werden, bei dem modern geprägte Strukturen sich fortsetzen, indem sie transformiert und damit *etwas anderes* werden.“³⁶ Vor allem der philosophische Hintergrund des künstlerischen Diskurses hat sich in der Postmoderne geändert. Der erkenntnistheoretische Ansatz der Moderne wird in der Postmoderne umgekehrt und in einer metaphysischen Argumentation postuliert, dass Simplizität und Einheit in jeder Form (der Welt, der Gesellschaft, des Individuums, etc.) nicht existiert.³⁷ Die narrativen Strukturen der Werke, die in diesem Komplex entstehen, passen sich dieser Philosophie an. Während die von Rationalität geprägten Erzählformen in der Moderne gut anwendbar waren, bieten z.B. phantastische und komplexe Narrative einen möglichen Ansatz um „Hyperkomplexität und Polykontextualität“ zu formulieren.³⁸

In der Vermischung und Überlappung unterschiedlicher Disziplinen wie Politik, Wissenschaft, Literatur, etc., integriert das postmoderne Kunstwerk multiple Diskurse, Perspektiven und Ebenen. In der Verhandlung von kultureller Identität verbietet es dabei, dass Gesellschaftsgruppen oder Individuen auf eindimensionale Stereotypen reduziert werden. Da sowohl lokale, nationale, internationale und globale Aspekte, Fragestellungen und Identitäten in postmoderne Werke einfließen, ist die Frage, ob diese eine kulturelle Nationalität haben können, durchaus berechtigt. Wie Jim Leach bemerkt, bedroht die Auflösung von Grenzen in der zeitgenössischen Kultur zwar die Untersuchung eines nationalen Aspektes, dennoch dient nationale Identität weiterhin als Erklärungsgrundlage für die postmoderne Umgebung.³⁹ So bietet auch in Zeiten einer postkolonialen und

³⁵ Bronfen, Elisabeth und Benjamin Marius. In: Bronfen, Elisabeth:1997, Seite 24-25.

³⁶ Ebenda, Seite 10.

³⁷ Vgl.: Cahoon, Lawrence E. 2003, Seite 10.

³⁸ Ebenda, Seite 24.

³⁹ Vgl.: Leach, Jim. 2006, Seite 158.

multinationalen Weltanschauung die Heimatkultur für viele KünstlerInnen einen möglicher Ansatz, um sich in der Gesellschaft zu orientieren. Die Reibungspunkte der verschiedenen Einflüsse und Ebenen bieten dabei den Ausgangspunkt für eine innere Gespaltenheit, die durch das postmoderne „Diversitätsmanagement“ aufgelöst werden soll. Im Folgenden wird die Problematik der Identitätssuche zwischen den kulturellen Positionen untersucht und Strategien zur Aushandlung einer Hybrididentität aufgezeigt. Dabei wird auch hinterfragt, in welchem Ausmaß das nationale Werte-Fundament den Prozess der Integration bestimmt und welchen Effekt lokal basierte Ideale auf ihn haben können.

2.4. Verloren zwischen den Welten: Die kulturelle Heimatlosigkeit

Unter dem Begriff der kulturellen Heimatlosigkeit wird hier das Gefühl der Nicht-Zugehörigkeit zu einer anderen, oft sehr fremden, Kultur beschrieben. Im Folgendem wird er vor allem für den Zustand angewendet, in dem sich ImmigrantInnen erster und zweiter Generation befinden, wenn sie zwischen den Kulturen ihrer Herkunft und denen des Immigrationslandes stehen. Das Gefühl der Heimatlosigkeit manifestiert sich darin, dass sie sich keiner der beiden Positionen zugehörig fühlen, jedoch auch keine Strategie gefunden haben, um die Einflüsse beider Seiten zu vereinbaren. Dieses Gefühl kann auf verschiedenen Ebenen entstehen und äußert sich vor allem in Situationen, in denen die Traditionen der beiden Kulturen sehr stark differieren. Neben den kulturellen spielen aber auch politische und religiöse Aspekte eine wichtige Rolle, wenn es zu Konflikten zwischen den Generationen und Kulturen kommt. Die Übergänge sind dabei fließend. Das Gefühl, in einer neuen kulturellen Umgebung orientierungslos zu sein, formuliert sich unabhängig von der Stärke der Differenzen zwischen den Wertesystemen der beiden Einflüsse. Ein Aufeinandertreffen von zwei extrem differierten Grundkulturen resultiert nicht zwangsläufig in einer größeren Heimatlosigkeit, kann aber den Prozess der Auflösung von kulturellen Spannungen erschweren. Allerdings spielen auch andere Faktoren eine wichtige Rolle im Prozess der Integration, nicht zuletzt die lokale Umgebung, in der es sich zu orientieren gilt. In einer provinziellen Umgebung funktioniert die bestehende Gemeinschaft anders als in einer urbanen und beeinflusst deshalb auch

Eingliederungsprozesse von immigrierenden Individuen. Die kulturelle Heimatlosigkeit entsteht vor allem aus zwei Aspekten im Prozess der Migration: 1. Aus dem Gefühl nicht ein Teil der lokalen Gemeinschaft zu sein und 2. durch die scheinbare Unmöglichkeit, die inhärenten kulturellen Werte mit den Lebensbedingungen der Immigrationsgesellschaft zu vereinbaren. Im Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Gesellschaft, also in dem Empfinden eine Heimat zu haben, sieht Elisabeth Bronfen allerdings ein notwendiges Moment in der Entwicklung einer Identität. So sagt Sie:

Wenn Heimat das ist, wohin man zurückkehrt, so setzt dies voraus, daß es etwas gibt, zu dem man zurückkehren kann. Heimat bedeutet die Möglichkeit des Rückgriffs auf nicht-beliebige, vertraute Strukturen. Das ist es, was *Identität* ermöglicht, und zwar sowohl personale, wie auch kollektive Identität.⁴⁰

Für viele ImmigrantInnen erweist sich dieser Rückgriff auf vertraute Strukturen als unerreichbar, da sie sich nicht uneingeschränkt mit der neuen Kultur identifizieren, durch deren Einfluss aber zumindest Teile der ideellen Basis ihrer Wurzeln hinterfragen. In dieser Situation scheint es nachvollziehbar, wenn sich immigrierende Menschen, vor allem der ersten Generation, eher an den ihnen bekannten und vertrauten Werten und Traditionen orientieren, auch wenn sie mit diesen nicht unbedingt übereinstimmen. Es sollte aber idealerweise zu einem Prozess der Aushandlung kommen, in dem eine Hybrid-Identität geschaffen wird.

In vielen Fällen bieten mehr oder weniger organisierte Minderheitengruppen eine Anlaufstelle für immigrierende Menschen. Diese simulieren eine vertraute Umgebung und können zum Teil eine kulturelle Heimat in der Fremde bieten. Je nach Größe und Einfluss erscheinen diese Minderheiten als politisch starke Subkulturen, die zum Teil als Parallelgesellschaft zum Immigrationsland wahrgenommen werden. Verschiedene „Chinatowns“ in vielen internationalen Städten dienen als gutes Beispiel für solche Parallelwelten, die zum Teil eine aktive Integration erschweren, indem sie den ImmigrantInnen die Notwendigkeit einer Interaktion mit ihrer neuen Heimat nehmen.

Das Gefühl der kulturellen Heimatlosigkeit kann als Katalysator dienen, um eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Wertesystem zu starten und dieses zu hinterfragen. Die Projektion von traditionellen Idealen auf die Kultur der neuen Heimat ist dabei sowohl

⁴⁰ Bronfen, Elisabeth und Benjamin Marius. In: Bronfen, Elisabeth:1997, Seite 1.

für die Immigrierenden, als auch für die neue Heimat von großer Bedeutung. Durch eine differenzierte Diskussion über die Grundwerte der Nation bietet der Prozess der Integration das Potential, neue Perspektiven zu gewinnen und bestätigte Ideale zu bestärken. Im Interesse an einer funktionierenden nationalen Gemeinschaft, die durch den Wunsch einer gemeinschaftlichen Zukunft auf der Basis eines respektierten Regelwerks definiert ist, scheint es unumgänglich, dass mit einem anhaltenden Prozess von Migration und Integration auch eine anhaltende Auseinandersetzung mit den Grundwerten der Nation einhergeht. Eine solche Diskussion sollte neben den politischen vor allem auch die öffentlichen und medialen Räume einbinden, da diese eine Interaktion in der Gesellschaft animieren und die Möglichkeit bilden, Gruppen aus jedem Teil der Gemeinschaft zu integrieren. Es bedarf hier vor allem kunst-, kultur- und medienschaffender Menschen, die als MediatorInnen zwischen den Positionen vermitteln, und ihren Standpunkt, und damit in gewisser Weise auch stellvertretend den ihrer Gemeinschaft, präsentieren. Die Schwierigkeit liegt dabei vor allem darin, die eigene Position in einer Ausdrucksweise zu formulieren, die sowohl den beeinflussenden kulturellen Wurzeln gerecht wird, als auch für die RezipientInnen, also die anderen Gesellschaftsgruppen im Integrationsland verständlich ist.

Um Teile der Herkunftskultur in den kulturellen Komplex der neuen Heimat zu integrieren, bedarf es einer Transformation ihrer kulturellen Symbolik, um eine allgemeine Verständlichkeit zu gewährleisten. Die als Sprachrohr fungierende kunstschaftende Person muss deshalb in der Darstellung ihrer Motive immer auch den kulturellen Hintergrund der RezipientInnen mitdenken. In einer Situation, in der eine Heimatlosigkeit formuliert wird, kommt damit erschwerend hinzu, dass dies in einer fremden Symbolstruktur geschehen soll. So bemerkt Elisabeth Bronfen:

„Für jede Subkultur und Minoritäten-Gruppe ist die Repräsentation ihrer Identität schwierig, weil sie sich innerhalb von symbolischen Ordnungen äußern muß, die entscheidend vom Diskurs der dominanten Kulturen und der jeweiligen *mainstreams* geprägt sind.“⁴¹

Zwar scheint der hier formulierte Zwang, sich dem *Mainstream* unterwerfen zu müssen, übertrieben zu sein, immerhin sollen (und wollen) Kunstschaftende ja ihre Identität so ausdrücken, wie sie diese selber wahrnehmen, tatsächlich ist es aber für den Dialog der Kultureinflüsse vorteilhaft, wenn er in einer verständlichen Sprache für die

⁴¹ Bronfen, Elisabeth und Benjamin Marius. In: Bronfen, Elisabeth:1997, Seite 12.

RezipientInnen aufbereitet wird. Eine solche Form der kulturellen Diskussion stellt für Cornel West, auf den sich Bronfen bezieht, die beste von vier möglichen Repräsentationsstrategien der Subkulturen dar. Diese benennt er als:

1. individuelle Beschäftigung mit dem Mainstream und seiner Legitimierungsmacht,
2. arrogante Gruppeninsularität,
3. extreme Zurückweisung, die Mainstream und Gruppeninsularität meidet und
4. Kulturelle Politik der Differenz.⁴²

Kunstschaffende können sich demnach aus ihrer Perspektive als Teil einer Minderheit 1. mit der Leitkultur auseinandersetzen und deren Einfluss auf die RezipientInnen hinterfragen, sich 2. in ihre Subkultur abkapseln, 3. sowohl den Mainstream als auch ihre Subkultur ablehnen, oder 4. die Unterschiedlichkeit der Kulturen anerkennen und versuchen, eine Kommunikation zu initiieren, um gegenseitiges Verständnis und Toleranz zu propagieren. In der Anerkennung der Unterschiedlichkeit können sich die Minderheiten und Subkulturen an Teilen der Symbolik und Sprache multipler Kulturen bedienen, um die Differenzen zwischen den beiden Einflüssen einem Publikum außerhalb ihrer Kulturgruppe näher zu bringen.

Wie West bevorzugt auch Homi Bhabha die Strategie der kulturellen Politik der Differenz. So rät er den Minderheiten, sich auch des „besten des Mainstreams“ zu bedienen, allerdings unter der Bejahung und Ermöglichung kritischer Subkulturen. In wie weit diese präsentierte Position in das öffentliche Bewusstsein dringt und den Mainstream transformiert, kann von den InitiatorInnen des Austausches nicht beeinflusst werden. Es obliegt der Leitkultur, und damit auch nicht zuletzt den RezipientInnen, zu entscheiden, ob die Stimmen von Außerhalb, die anderen Perspektiven, gehört und integriert werden oder nicht.⁴³

Homi Bhabha fordert die Subkulturen auf, in einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Mainstream nicht nur eine passive Rolle einzunehmen, sondern aktiv an der Umgestaltung der Alltagskultur mitzuwirken. Neben einer observierenden und Fehler aufzeigenden Gesellschaftskritik ruft er die Minderheiten auch dazu auf, ihre Position in der Ausdrucksform des Mainstreams darzustellen, und so, als getarnter Fremdkörper, die

⁴² Vgl.: Bronfen, Elisabeth und Benjamin Marius. In: Bronfen, Elisabeth: 1997, Seite 13.

⁴³ Vgl.: Ebenda, Seite 13.

Alltagskultur von Innen zu transformieren.⁴⁴ Am Beispiel der Hip- Hop Kultur, die sich aus der Subkultur der Ghettos schwarzer Minderheit in den USA zu einem Teil des Mainstream transformierte, lässt sich eine solche Aneignung nachverfolgen. Der Einfluss der ehemaligen Subkultur auf die allgemeine Musik, aber auch auf Kleidung und Umgangssprache, war und ist enorm. Die Integration von Hip-Hop in den kommerziell orientierten Musik-Mainstream der USA offenbart aber auch die Gefahren einer Assimilation. Die Stimme einer größtenteils armen und unterdrückten Minderheit repräsentiert mittlerweile für viele auch das Ausdrucksmittel einer kleinen privilegierten Gruppe, die mit einer überproportionalen Darstellung von Statussymbolen das Wertesystem ihrer kulturellen Herkunft verändert, und sich dabei der dargestellten Subkultur zu entfremden droht. Anhand dieses Beispiels lässt sich argumentieren, dass Mainstream keine starre Darstellungsform ist, die nur von einem Teil der Gesellschaft beeinflusst wird, sondern eine stetig transformierende Ansammlung an kulturellen Ausdrucksformen. Letztendlich bietet er als kulturelle Momentaufnahme einer Gesellschaft einen Ansatzpunkt, um sich in einer künstlerischen Form einer Kultur zu nähern und diese zu beeinflussen, sich aber auch von ihr inspirieren zu lassen.

2.5. Die Vereinigung des Unvereinbaren: Hybrid-Kultur in der Postmoderne

Die Möglichkeit einer Interaktion von kulturellen Einflüssen bildet das Fundament für die Entwicklung einer Hybridkultur. Wenn nationale Kultur in einer traditionellen – kolonialistischen - Weltanschauung als das Ausdrucksmittel einer homogenen Masse von Menschen gleicher Ethnizität, religiöser Orientierung und historischer Fundierung verstanden wird, ist Hybrid-Kultur eine Wertebasis, die durch eine Wechselwirkung von verschiedenen kulturellen Einflüssen geprägt wird. Hybrid-Kultur ist demnach das Wertesystem einer Gesellschaft, die in einer postkolonialen und postmodernen Philosophie die Einflüsse von Minderheiten und Subkulturen annimmt. Es sind dabei vor allem jene Menschen, die sich kulturell heimatlos fühlen, welche die hybriden Kulturen weiterentwickeln. In einer ähnlichen Situation befinden sich auch die Bewegungen von

⁴⁴ Vgl.: Bronfen, Elisabeth und Benjamin Marius. In: Bronfen, Elisabeth: 1997, Seite 13.

homosexuellen Minderheiten oder des Feminismus. Auch diese wurden vom traditionellen Mainstream zumeist abgelehnt oder marginalisiert. Durch kulturellen Austausch und eine Öffnung der Leitkultur zugunsten der Subkulturen tragen auch ihre kulturellen Werke zur Transformation der nationalen Ideologie bei und verändern so das Verständnis einer nationalen Identität. In einer Umgebung in der vormals unterdrückte oder ignorierte Minderheiten eine öffentliche Stimme erhalten, rücken ihre Anliegen zunehmend in das öffentliche Bewusstsein. Vor allem eine mediale Repräsentation bietet dabei die Möglichkeit, auf Missstände hinzuweisen und Sympathie und Empathie für die eigene Position zu schaffen. In vielen Nationen wird mittlerweile aktiv der kulturelle Austausch mit Minderheiten und Subkulturen gefördert. Die Frage, ob sich eine westliche nationale Kultur überhaupt noch als nicht-hybrid definieren kann, drängt sich deshalb auf.

Um das Spektrum einer räumlich definierten Kultur im 21. Jahrhundert möglichst akkurat analysieren zu können, schlägt Homi Bhabha vor, bei westlichen Nationen den Begriff des „Nationalismus“ durch den Begriff der „Lokalität (locality)“ zu ersetzen. Somit lässt sich die zu beschreibende Gesellschaft einerseits immer noch als ein (örtliches) Kollektiv definieren, andererseits wird aber eine Homogenisierung verschiedener Lebensumstände vermieden. In dieser Methodik wird eine unmittelbare kulturelle Umgebung mit einer reduzierten Konzentration auf den traditionellen Faktoren einer nationalen Gesellschaft wie Ethnizität, Religion und Geschichte analysiert. Eingefasst in dieser aktuellen Umgebung lassen sich kulturelle Reibungspunkte im Rahmen einer öffentlichen oder medialen Identitätssuche deutlich präziser beschreiben als in dem Komplex einer Nation. Homi Bhabha beschreibt den Begriff der Lokalität in folgender Weise:

This locality is more *around* temporality than *about* historicity: a form of living that is more complex than 'community'; more symbolic than 'society'; more connotative than 'country'; less patriotic than *patrie*; more rhetorical than the reason of state; more mythological than ideology; less homogeneous than hegemony; less centred than the citizen; more collective than 'the subject'; more psychic than civility; more hybrid in the articulation of cultural differences and identifications – gender, race or class – than can be represented an any hierarchical or binary structuring of social antagonism.⁴⁵

Anhand der genannten Gesichtspunkte lässt sich erahnen, wie komplex sich eine

⁴⁵ Bhabha, Homi K. In: Bhabha, Homi K. 1990, Seite 292.

postmoderne und postkoloniale nationale (hybrid-) Kultur darstellt. Stellten sich in der Vergangenheit die westlichen Nationen noch als eine fast ausschließlich weiße christliche Gesellschaft mit marginalen Randgruppen dar, sind heute die kulturellen Einflüsse der Minderheiten derart vielfältig, dass eine statistische Darstellung von Volksgruppen der erlebten Realität einer Gesellschaft kaum gerecht werden würde. Auch deshalb, weil die Ballungszentren verschiedener Kulturgruppen oft von Provinz zu Provinz, und sogar von Ort zu Ort variieren. Würde zum Beispiel ein kultureller Einfluss aus dem deutschsprachigen Raum in Kanadas nationaler Kultur allgemein als beachtlich aber nicht überragend beschreiben werden, lässt sich dieses Statement nicht auf die lokale Kultur in der Stadt Kitchener anwenden, die eine sehr enge Verbindung zu den deutschen Wurzeln vieler ImmigrantInnen hat und nach eigenen Angaben immerhin jedes Jahr das größte Oktoberfest Nordamerikas stellt.⁴⁶ Überdies ist der Einfluss der immigrierten Minderheiten allgemein in den urbanen Zentren von Toronto, Vancouver und Montreal deutlich stärker zu spüren als in ländlichen Regionen Saskatchewan und Manitobas. Die urbanen Zentren der westlichen Welt sind de facto die Orte der kulturellen Interaktion und präsentieren eine deutlich andere Weltoffenheit als z.B. kleine und abgelegene Dörfer. Die Grundlage dafür lässt sich auf eine höhere Kommunikationsbereitschaft der kulturellen Gruppen zurückführen. Auf der einen Seite sind die Minderheiten in den Metropolen oft stark genug, um tatsächlich sichtbare kulturelle Verbände zu schließen und sich öffentlich zu repräsentieren, auf der anderen Seite sind auch die Mitglieder der kulturell dominierenden Gruppe in den Städten oft eher bereit, sich auf neue Kulturen einzulassen, was auf eine längere Tradition von interkultureller Kommunikation zurück zu führen ist. In der urbanen Umgebung, so beschreibt es Homi Bhabha, lässt sich die Begrenztheit der Nation überwinden und die Komplexität der kulturellen Vielseitigkeit erleben:

If I have suggested that the people emerge in the finitude of the nation, marking the liminality of cultural identity, producing the double-edged discourse of social territories and temporalities, then in the west, and increasingly elsewhere, it is the city which provides the space in which emergent identifications and new social movements of the people are played out. It is there that, in our time, the perplexity of the living is most acutely experienced.⁴⁷

Das Motiv der von Homi Bhabha angesprochenen Perplexität des Lebens, die in der Stadt am akkuratesten erlebt wird, bietet einen Ansatzpunkt zum Ausdruck von

⁴⁶ Vgl.: UnbekannteR AutorIn: Kitchener Oktoberfest.

<http://www.kitchener.ca/en/livinginkitchener/Oktoberfest.asp> Zugriff: 09.12.2010.

⁴⁷ Bhabha, Homi K. In: Bhabha, Homi K. 1990, Seite 320.

kultureller Orientierungslosigkeit, der allgemein nachvollziehbar ist. Tatsächlich ist die Anonymität der urbanen Umgebung ein kulturübergreifendes Motiv, an dem sich die Identitätssuche eines Individuums illustrieren lässt. Die aus diesem Komplex resultierende Frage, ob die in den Großstädten Kanadas produzierten Filme der Minderheiten die nationale Kultur eines Landes repräsentieren können, das sich vor allem durch landschaftliche Weite auszeichnet, wird unter den oben genannten Gesichtspunkten in folgender Weise beantwortet: Auf den ersten Blick repräsentiert ein solcher Film hauptsächlich die direkte Umgebung, die „locality“, des dargestellten Subjektes und damit ein logisch greifbares soziales Umfeld, das einen Teil-Ausschnitt der Gesamt-Nation beschreibt. Es ist ein Puzzleteil der Nation, die sich aus vielen einzelnen Spektren zusammensetzt. Deshalb kann argumentiert werden, dass jeder Beitrag als Teil einer Hybrid-Kultur nicht mehr oder weniger national ist, als ein von Inuit in den Eiswüsten von Nunavut oder von anglophonen Kanadiern in Winnipeg gedrehter Film. Die hybride kanadische Kultur ist nicht auf das reduzierbar, was die Mehrheit als repräsentativ für Kanada bestimmt, sondern geht darüber hinaus an die Reibungspunkte der kulturellen Differenzen, die permanent variieren, aber nie überwunden werden. So sagt Homi Bhabha:

Cultural difference must not be understood as the free play of polarities and pluralities in the homogeneous empty time of the national community. It addresses the jarring of meanings and values generated in between the variety and diversion associated with cultural plentitude; it represents the process of cultural interaction formed in the perplexity of living, in the disjunctive, liminal space of national society that I have tried to trace. Cultural difference, as a form of intervention, participates in a supplementary logic of secondariness similar to the strategies of minority discourse.[...] In erasing the harmonious totalities of Culture, cultural difference articulates the difference between representations of social life without surmounting the space of incommensurable meanings and judgements that are produced within the process of transcultural negotiation.⁴⁸

Bhabha formuliert hier die Unmöglichkeit von homogenen, nicht kommunizierenden, Minderheiten und argumentiert, dass die Interaktion der verschiedenen Kulturen ein für die Gesellschaft notwendiger Prozess sei, in dem die Lücken zwischen den kulturellen Werten und Traditionen der verschiedenen Einflüsse thematisiert werden, ohne dass diese überwunden werden können. Kulturelle Identität ist dabei mit einer doppelten Zeitlichkeit konfrontiert: Der historischen Vergangenheit, aus der das Individuum eine Identität konstruieren kann, und dem Verlust dieser Identität

⁴⁸ Bhabha, Homi K. In: Bhabha, Homi K. 1990, Seite 312.

durch den gegenwärtigen performativen Akt der Identifikation mit einem Einfluss von einer anderen Perspektive.⁴⁹ Eine hybride Identität ermittelt das Individuum also in der Beobachtung unterschiedlicher Einflüsse, die es in einen Kontext mit den historischen Traditionen der Vorfahren bringt, auf der Grundlage seiner (lokalen) Umgebung bewertet, und dann entweder für sich annimmt oder ablehnt.

Für eine künstlerische oder mediale Beschäftigung mit Identität bedeuten die Globalisierung und damit verbundene Formen der kulturellen Interaktion ein weites Spektrum an greifbaren Ausdrucksmitteln, um diesen Prozess darzustellen. Obwohl sich ein künstlerischer Standpunkt von jeher oft von der ihn umgebenden Gesellschaft entfremdetet präsentiert, erweitert der technische Fortschritt des 21. Jahrhunderts die Möglichkeiten, verschiedene Diskurse von Minderheiten und Subkulturen zu vernetzen. Die zur Verfügung stehenden Technologien und politischen und kulturellen Entwicklungen erweitern somit die Möglichkeiten der individuellen Identitätsfindung, indem sie eine Vielschichtigkeit an Standpunkten und künstlerischen Ausdrucksmitteln unterstützen. Der Aspekt der Nation verliert hingegen in der hybriden Identität an Bedeutung. So sagt Elisabeth Bronfen:

Hybrid ist alles was sich einer Vermischung von Traditionslinien oder von Signifikantenketten verdankt, was unterschiedliche Diskurse und Technologien verknüpft, was durch Techniken der collage, des samplings, des Bastelns zustandegekommen ist. In solcherart hybridisierten Kulturen kann nationale Identität bestenfalls noch eine von vielen sein.⁵⁰

In der hybriden Identität des Individuums ist die nationale Kultur demnach nur einer von vielen Aspekten. Gleichzeitig ist nationale Kultur selbst hybrid, wird sie doch zunehmend von verschiedenen Einflüssen geprägt. Durch die Vielseitigkeit von Kulturen, Religionen, historischen und ideellen Werten, etc., ist nationale Identität sehr komplex. Dabei zeigt sich, dass auch die lokalen Einflüsse eklatant sind. So zeigen in einer Nation selbst die Einwohnenden mit gleicher Ethnizität, Religion/Weltanschauung und sexueller Orientierung derart starke regional-kulturelle Prägungen, dass von einer homogenen Gesellschaft keine Rede sein kann.

Der Anspruch an ein postkoloniales und postmodernes Kino muss es nun sein, den

⁴⁹ Bhabha, Homi K. In: Bhabha, Homi K. 1990, Seite 304.

⁵⁰ Bronfen, Elisabeth und Benjamin Marius. In: Bronfen, Elisabeth:1997, Seite 14.

Kulturschaffenden einen Raum zu geben, um ihren persönlichen Prozess der Aushandlung von kultureller Tradition, globalen Einflüssen und (lokaler und nationaler) Umgebung öffentlich zu formulieren. Im folgenden Kapitel wird untersucht, wie sich die nationale Charakteristik in der kanadischen Kinematographie formuliert und wie diese den Prozess der kulturellen Aushandlung unterstützt.

3. Screening Maple: Das nationale Kino Kanadas

Wenn auf der Grundlage des vorhergehenden Kapitels eine Nation als eine Gemeinschaft von Menschen definiert wird, die auf der Grundlage eines vorhandenen (transformierbaren) Wertesystems eine Gesellschaft bilden/bleiben wollen, ist davon auszugehen, dass es künstlerische Motive gibt, die diese Gemeinsamkeit ausdrücken können. Als nationale Kinematographie fließen diese Motive mit anderen Aspekten in einen hybriden Film ein. Das nationale Kino bietet FilmemacherInnen dabei eine Plattform, kulturelle Identität öffentlich auszuhandeln, indem sich das Subjekt, direkt oder indirekt, mit seiner Position im nationalen Kontext auseinandersetzt. In einer offiziell bilingualen Nation, die sich aus zwei europäischen Kolonien und Minderheiten von ureinwohnenden und immigrierten EinwohnerInnen entwickelt hat, ist der kanadische Film dabei von Grund auf durch unterschiedlichste Standpunkten geprägt. Neben den formellen Mitteln und Themen, die sich im Laufe der kanadischen Filmgeschichte etabliert haben und damit die nationale Kinematographie bilden, sind es vor allem Elemente, die immigrierte FilmemacherInnen aus ihrer Ursprungskultur kennen, die in hybriden Werken mit ihr verknüpft werden. Durch die technischen Möglichkeiten und dem schnellen Informationsaustausch der globalisierten Welt des 21. Jahrhunderts werden aber vermehrt auch die Einflüsse fast aller internationalen Kinematographien in einen Prozess der (Hybrid)-Identitätsfindung eingeschlossen.

Das folgende Kapitel untersucht die Entwicklung des kanadischen Kinos und zeigt dabei auf, wie sich die im vorherigen Kapitel vorgestellte Emanzipation von den Kolonialmächten, die gesellschafts- und kulturpolitischen Umschwünge und die Strategien der Identitätsfindung auf das nationale Kino ausgewirkt haben. Die zentralen Motive, Themen und stilistischen Elemente, die sich im Laufe der kanadischen Filmgeschichte entwickelt haben, werden dabei betrachtet und ihre Transformation in einem postkolonialen und postmodernen Diskurs analysiert. Die zentrale Frage ist, ob und wenn ja wie sehr, sich die nationale Filmsprache in dieser Entwicklung verändert hat. Da alle Elemente, die in dem Prozess der hybrid-Identitätsfindung einen Eingang in das nationale Kino finden, in einen Kontext einer Ursprungstradition und der lokalen (in diesem Fall kanadischen) Umgebung bewertet werden, stelle ich die Hypothese auf, dass die Basis

nationaler Motive zwar abgewandelt und weiterentwickelt, nicht aber grundsätzlich verändert wird. An den vorgestellten Elementen des kanadischen nationalen Kinos wird nachfolgend anhand einer Auswahl von kanadischen Filmen immigrierter FilmemacherInnen untersucht, ob diese These zutrifft und ein postmodernes Hybrid-Kino eine erkennbare nationale Handschrift beibehalten kann.

3.1. Die Geschichte des kanadischen Kinos: Von Grierson bis Egoyan

Die gesellschaftlichen Entwicklungen, die mit der langsamen Emanzipation Kanadas von den Kolonialmächten einhergingen, wirkten sich auch auf den kulturellen Bereich aus. Zusätzlich zu dem Einfluss von Großbritannien und Frankreich war - und ist - die Prägung durch die USA sehr stark. Als eigenständige Nation haben die USA unmittelbar nach der Unabhängigkeitserklärung angefangen, eine eigene kulturelle Idee zu konzipieren und zu formulieren. Durch die geographische Nähe ergab sich eine Situation, in der das US-amerikanische Kino eine stärkere Präsenz in Kanada hatten als das der eigentlichen Kolonialmächte, deren Kultur allgemein durch die Entfernung nur wenig Einfluss in der neuen Welt ausübte und dort zumeist auf Menschen traf, die ihrer Heimat bewusst den Rücken gekehrt hatten. Der zeitliche Vorsprung der USA in der Emanzipation von den Kolonialmächten hat bis heute Auswirkungen auf den kulturellen Markt. So werden sie international als die Urheber der nordamerikanischen Mainstream-Kultur angesehen, während Kanada oft vergessen wird. Eine nationale Kultur Kanadas musste sich dementsprechend nicht nur gegen die politischen Kolonialherren wenden, sondern auch versuchen, sich von dem US-amerikanischen Einfluss abzusetzen. Die Filmwissenschaftlerin Mary Alemany-Galway bedient sich eines der kanadischen Literaturwissenschaftlerin Margaret Atwood entlehnten Modelles in 4 Schritten, um diesen Prozess der kulturellen Loslösung von den kolonisierenden Mächten zu formulieren. Ähnlich der Beobachtungen aus der Literaturwissenschaft beschreibt sie für die Filmschaffenden in Kanada eine ursprüngliche Opfer-Position gegenüber dem kulturellen Einfluss von außerhalb, vor allem durch die Dominanz der Filmverleihe aus den USA.⁵¹

⁵¹ Vgl.: Alemany-Galway, Mary. *A Postmodern Cinema: The Voice of the Other in Canadian Film*. Lanham, Maryland and London: The Scarecrow Press, 2002. Seite 104.

Als die vier Schritte, die zur Überwindung dieser Position nötig waren, nennt sie:

1. Die Verleugnung der Opferposition,
2. Die Anerkennung dieser Position bei gleichzeitiger Aufgabe gegenüber den nicht überwindbaren Machtverhältnissen,
3. Die Auflehnung gegenüber der Machtposition,
4. Die Erschaffung einer postkolonialen kreativen Schaffungsrolle als Nicht-Opfer.⁵²

Im geschichtlichen Prozess formulierte sich dieser Weg in folgender Weise: Für die im späten 19. Jahrhundert vergleichsweise sehr schwache Kulturindustrie der Kolonie Kanada brachte die Entwicklung des Kinos wenig Aufschwung. Die wenigen Filme die überhaupt von kanadischen FilmemacherInnen gedreht wurden, bewarben hauptsächlich das Leben in der Kolonie, um eine Einwanderung von Arbeitern aus Europa und Asien zu forcieren. Diese dokumentarischen Werbefilme wurden fast ausschließlich von der Eisenbahngesellschaft Canadian Pacific Railway produziert und waren nur soweit national gefärbt, dass sie den Zusehenden die Existenz einer kulturellen Gemeinschaft simulierten. In der Realität war diese allerdings nicht existent.⁵³ Die primäre Gemeinsamkeit der frühen AnsiedlerInnen beruhte nämlich, wie Alemany-Galway argumentiert, keineswegs auf der kollektiven Identität, die diese Filme suggerierten, sondern auf ähnlichen wirtschaftlichen Interessen.⁵⁴

Auch das sich ab 1917 entwickelnde staatliche Filmbüro, das dann in das Canadian Government Motion Picture Bureau überging und sich letztendlich als National Film Board of Canada (NFB) etablierte, beschränkte sich auf die Produktion von dokumentarischen Filmen, hauptsächlich zu Werbezwecken. Zu Kriegszeiten publizierten diese Institutionen die Kampfbemühungen Kanadas in Übersee, zu Friedenszeiten bewarben sie den Tourismus und das Leben in Kanada. Von der Zielgruppe dieser Filme gab es dabei offensichtlich genaue Vorstellungen. So betitelt Christopher Gittings in seinem Buch *Canadian National Cinema* den Zweck dieser Immigrations-Werbe-Filme zynisch in einer Kapitelüberschrift als „Immigration Films – Attracting the Right/ White Kind of Invader-Settlers“.⁵⁵

⁵² Vgl.: Alemany-Galway, Mary. 2002, Seite 101-104.

⁵³ Vgl.: Ebenda, Seite 104.

⁵⁴ Ebenda, Seite 105.

⁵⁵ Gittings, Christopher E. *Canadian national cinema: ideology, difference and representation*. London and New York: Routledge, 2002. Seite 8.

Als direkte Nachfolge des Canadian Government Motion Picture Bureau, das ab 1923 existierte und die Arbeit des Filmbüros fast unverändert fortführte, bildete ab 1939 das NFB die dritte offizielle Institution, die sich über den nicht fiktionalen Film definierte. Das Model eines Filmboards war in der Zwischenkriegszeit entwickelt worden, um ein für Großbritanniens Medienmarkt relevantes Netzwerk von Filmgesellschaften im gesamten Königreich zu erschaffen. Einerseits wollte man so Zugang zu den lokalen Filmaufnahmen aus Kanada für die News-Reels in Großbritannien erreichen, zum anderen die kulturelle Verbindung zwischen Kolonie und Heimat stark halten, vor allem im Hinblick auf den bedrohlich werdenden Einfluss aus den USA.⁵⁶ Nachdem 1931 der Kolonialstatus offiziell aufgehoben wurde, vergingen jedoch acht weitere Jahre, um dieses Modell, für die Kriegszeiten abgeändert umzusetzen. War die Hauptfrage der Filme der jungen Nation in der Zwischenkriegszeit noch, wie sich eine aus ImmigrantInnen zusammengesetzte Gesellschaft zu einer eigenständigen Nation mit wünschenswerter Charakteristik entwickeln kann,⁵⁷ wurden nun wieder die Kriegsbemühungen beworbenen. Eng mit der Regierung und deren Themenauswahl verbunden, benutzte das NFB unter der Leitung von John Grierson⁵⁸ im 2. Weltkrieg die Begriffe der Dokumentation und der Propaganda nahezu synonym und führte die stilistische Kontinuität des nationalen Kinos fort.⁵⁹ Auch in der Nachkriegszeit konnte das NFB, hauptsächlich wegen eines enormen Schubes des nationalen Denkens und der Ablehnung des Kommunismus, ihr Mandat sichern.⁶⁰ Durch die Verhärtung der ideellen Fronten im Kalten Krieg wurde die von Allmany-Galway angesprochene kulturkoloniale Opferposition Kanadas jedoch lange Zeit weiterhin nicht erkannt und bekämpft. Die stilistischen und inhaltlichen Kontinuität des kanadischen Films in Form von Dokumentationen und Doku-Dramen durch das NFB,⁶¹

⁵⁶ Druick, Zoë. *Projecting Canada: Government Policy and Documentary Film at the National Film Board of Canada*. Montreal & Kingston, London and Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2007. Seite 76.

⁵⁷ Vgl.: Alemany-Galway, Mary. 2002, Seite 106

⁵⁸ Der schottische Ex-Soldat und Dokumentarfilmemacher John Grierson wurde 1939 von dem kanadischen Ministerpräsidenten Mackenzie King als erster Beauftragter des NFB berufen, um die Veröffentlichung von Kriegsinformationen an die freie Presse und das Radio zu überwachen. Sein Biograf Gary Evans beschreibt den Erfinder des Begriffes "Dokumentation" als einen Visionär dessen Credo war, dass mit effektiver Massen-Kommunikation Leben bereichert und vielleicht sogar Kriege beendet werden können.

[Vgl.: Evans, Gary. *John Grierson: trailblazer of documentary film*. Montreal: XYZ Publishing, 2005. Seite 5.]

⁵⁹ Evans, Gary. *In the National Interest: A Chronicle of the National Film Board of Canada from 1949 to 1989*. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 1991. Seite 3.

⁶⁰ Druick, Zoë. 2007, Seite 75.

⁶¹ Vgl.: Alemany-Galway, Mary. 2002, Seite 108.

das durch ihr Quasi-Monopol bis in die 1970er Jahre hinein die Entwicklung des unabhängigen- und fiktionalen Films unterband, wirkte sich kontraproduktiv auf eine kritische Auseinandersetzung mit nationalen Themen aus.⁶² Die Romantisierung der Nation und Landschaft Kanadas und deren Darstellung in realistischer Ästhetik hielten an, eine Erkenntnis der gesellschaftlichen Realität und der kulturellen Abhängigkeit von der Übermacht Großbritanniens und den USA blieb aus. Der Stil der NFB-Dokumentationen war so prägend, dass sie den Stereotypen von kanadischen Filmen bis heute bestimmen. So bemerkt Katherine Monk zynisch: „No wonder a lot of people still, to this day, see Canadian film as little more than a bad, scholastic flashback with an earnest voice-over by Lorne Greene.“⁶³

Zu einer in Filmen dokumentierten Anerkennung einer künstlerischen Individualität der FilmemacherInnen, und damit zur zweiten Stufe aus der Befreiung von der kulturellen Bevormundung, kam es erst ab den 1950er Jahren, als die mit den Techniken des Cinema-Verité vertraute frankophone Unit B des NFB eine neue Ära der nationalen Kinoproduktion einleitete. Die Entwicklung der leichtgewichtigen Kamera brachte dem kanadischen Film eine stilistische Revolution, indem sie den Filmschaffenden erlaubte, die Studios zu verlassen und sich in die Mitte der Gesellschaft zu begeben. In den Cinema-Verité Dokumentationen, und in den vereinzelt fiktionalen Filmen des NFB nach 1950, wurde die Gesellschaft erstmals durch einen externen, distanzierenden und zum Teil gar ironischen oder zynischen Blickwinkel beobachtet und dargestellt.⁶⁴ Das Individuum wurde nun mehr fokussiert und in Verbindung zur amerikanisierten Gesellschaft gestellt, von der es sich zum Teil entfernt oder entfremdet fühlte. Erklärungen oder Lösungsvorschläge boten die Filme dieser Zeit allerdings nicht, obwohl sie, wie Alemany-Galway im Bezug auf den Dokumentar-Filmemacher Allan King feststellt, durchaus den Bedarf einer sozialen Veränderung benennen.⁶⁵

Erst die in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren gedrehten Filme der Unit

⁶² Melnyk, Geoge. *One hundred years of Canadian cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2004. Seite 74.

⁶³ Monk, Katherine. 2001, Seite 11.

⁶⁴ Alemany-Galway, Mary. 2002, Seite 109.

⁶⁵ Ebenda, Seite 110.

B, die sowohl vom Cinema-Verité, als auch von den Brechtischen Techniken der Nouvelle Vague und Godards beeinflusst waren, beinhalten eine auflehrende Position gegenüber den herrschenden kulturellen Machtverhältnissen. Die Interaktion zwischen den filmemachenden und darstellenden bzw. dargestellten Personen, sowie die Anerkennung der Kamera als offener Beobachter dieser Beziehung, sind als stilistische Mittel prägend für diese Zeit⁶⁶. Die Filmschaffenden zeigten hier erstmals ihre eigene Position in gesellschaftspolitischen Fragestellungen auf und propagierten ihren Standpunkt. Die FilmemacherInnen der Unit B lehnten sich dabei vor allem gegen die kulturelle Diktatur der englischsprachigen Mehrheit auf und unterstützten nationalistisch québécoise Kultur. Auch manche aus dieser Tradition geborenen Filme der 1980er Jahre, die einerseits den Klassenkampf und die québécois-nationalistische Thematik offenlegen, andererseits aber auch zunehmend den Feminismus thematisieren und den Ruf nach einer multi-ethischen Gesellschaft beinhalten, sind nach Alemany-Galway in die Kategorie der Rebellionsfilme der 3. Emanzipationsstufe anzusiedeln, da sie noch nicht in einem postmodernen Diskurs argumentieren.⁶⁷

Erst die seit den 1980er Jahren hauptsächlich außerhalb des NFB und in Kooperation mit Telefilm Canada hergestellten fiktionalen Filme, die eine eigenständige kulturelle Identität ohne das Diktat der Mainstream-Kultur entwerfen und sich deshalb nicht mehr als Opfer einer kulturellen Übermacht empfinden müssen, bedienen sich einer vielschichtigen postmodernen Form.⁶⁸ Solche Filme wurden und werden zwar auch staatlich gefördert, entstehen aber außerhalb des institutionalisierten und politisierten NFB. Die Öffnung der staatlichen Förderungen für die fiktionalen Programme der Minderheiten und Subkulturen erweiterte die öffentliche Wahrnehmung für die Aushandlung von nationaler, kultureller und sexueller Identität immens und verhalf letztendlich auch dazu, dass das kanadische Kino nicht mehr exklusiv für den Dokumentarfilm wahrgenommen wird.

Obwohl Katherine Monk Film als ein Mittel gegen eine kulturelle Unterdrückung

⁶⁶ Alemany-Galway, Mary. 2002, Seite 111.

⁶⁷ Vgl.: Ebenda, Seite 113-114.

⁶⁸ Vgl.: Ebenda, Seite 115.

definiert, da sie den Prozess des Filmschaffens als einen zwangsläufigen Perspektivenwechsel und eine Ermächtigung durch die Kamera beschreibt,⁶⁹ lässt sich die Argumentation Alemany-Galways an der Geschichte des kanadischen Kinos gut nachvollziehen und ihre adaptierte 4 Stufen Theorie an vielen Filmbeispielen belegen. Dies gilt vor allem, weil Monk sich für ihre Abhandlung des kanadischen Films hauptsächlich solcher Beispiele bedient, die vergleichsweise neu sind und auch nach Alemany-Galway in die vierte Entwicklungsstufe gehören. An der Filmauswahl beider Filmwissenschaftlerinnen zeigt sich, dass es der Initiative von unabhängigen RegisseurInnen bedurfte, um das sehr stark und jahrzehntelang tonangebendes Filmboard zu hinterfragen und den kanadischen Film für neue Perspektiven zu öffnen. Dennoch lässt sich argumentieren, dass es ohne das NFB und dessen Entwicklung wahrscheinlich überhaupt keine kanadische Filmindustrie als solche gäbe, da sich eine nicht staatlich geförderte Filmkultur langfristig wahrscheinlich dem wirtschaftlichen Druck und stilistischen Diktat der US-amerikanischen Filmindustrie hätte beugen müssen.⁷⁰

Der ideelle Wandel der staatlichen Filmförderung erlaubt es heute unabhängigen RegisseurInnen und ProduzentInnen, sich auch in fiktionalen Filmen kritisch zu äußern und ihre Identität medial auszuhandeln. Dass diese Filme jedoch wirtschaftlich in keiner Weise mit den Filmen aus Hollywood konkurrieren können (und wollen), beschreibt der armenisch-kanadische Regisseur Atom Egoyan in seinem Vorwort zu Katherine Monks Buch *weird sex & snowshoes and other Canadian film phenomena*. In einer Ausführung über die Vor- und Nachteile, keinen großen Filmmarkt zu haben und nicht vom öffentlichen Geschmack abhängig zu sein, sondern von Festivalprogrammen, privater Unterstützung sowie kulturellen Investoren wie der Telefilm Canada gefördert zu werden, beschreibt dieser die Arbeitsweise der er, und andere Filmschaffende, in Kanada nachgehen können, in folgender Weise:

We experiment with form, tell unconventional stories, use brilliant actors who aren't 'stars' (though really are), and are generally free of the test screenings, market research, and all the other processes that have homogenized film culture. If this has made our films less 'commercial,' this has been the result of getting away with making our films less commercially. This is something we cherish. We started making our films outside of the 'system' and – if I can be so presumptuous to speak for any group – we'd prefer to go back to

⁶⁹ Vgl.: Monk, Katherine. 2001, Seite 38.

⁷⁰ Vgl.: Ebenda, Seite 11.

the margins than run the risk of becoming banal. Stated bluntly, if we act like we've been spoiled, it's because we've taken full advantage of a culturally subsidized environment. Great art needs patrons. It always has, and it always will. In return for this support, we have brought honour and glory to our national film culture.⁷¹

3.2. Die Elemente des nationalen Kinos Kanadas

Obwohl die kanadische Identität, wie David Pike argumentiert und sich im weiteren Verlauf des Kapitels zeigen wird, schwierig zu definieren ist,⁷² hat sich in der geschichtlichen Entwicklung des kanadischen Kinos ein Katalog an verschiedenen stilistischen Momenten, zentralen Thematiken und wiederkehrenden Elementen herausgearbeitet, die als ausgeprägte Film-Merkmale eine Kinematographie des kanadischen Films darstellen. Katherine Monk bringt in ihrem Buch *weird sex & snowshoes and other Canadian film phenomena* viele dieser Momente, die zu einem großen Teil auch bei Jim Leach, Christopher Gittings oder Zoe Druick angesprochen werden, auf den Punkt und setzt sie in einen Kontext mit verschiedenen RegisseurInnen und deren Werken. In der Untersuchung einer nationalen Filmkultur, die stark von immigrierten RegisseurInnen beeinflusst ist, stellt sich allerdings auch die Frage, ob diese die kanadische Kinematographie seit den 1980er Jahren transformierten oder zumindest durch ihren Diskurs ergänzten.

Monk beschreibt den Hybrid-Film der ImmigrantInnen als ein Mosaik-Model,⁷³ das ein Gesamtbild aus Bausteinen der Ursprungs- und Umgebungskultur erschafft. Das Bewusstsein und der Bestand der kulturellen Traditionen sei auch deshalb wichtig, weil sich Identität nicht mit jedem Umzug neu formulieren lässt.⁷⁴ Auch wenn dieses Argument stimmig ist, beschreibt das Modell der klar abgetrennten Mosaik- und Bausteine den Prozess der kulturellen Verhandlungen und Transformation nicht akkurat. Ich würde daher eher einen Vergleich mit Wasserfarben heranziehen, die zwar im Zentrum klar zu trennen sind, deren Schnittlinien sich aber miteinander verwischen und eine neue Hybridfarbe

⁷¹ Egoyan, Atom. „Foreword“ in: Monk, Katherine. *weird sex & snowshoes: and other Canadian film phenomena*. Vancouver: Raincoast Books, 2001. Seite 1-2. Seite 2.

⁷² Vgl.: Pike, David L.: “Canadian Cinema in the age of globalization”. In: CineAction. 2001. 22. September. <http://www.thefreelibrary.com/Canadian+Cinema+in+the+age+of+globalization.-a084184432>. Zugriff: 09.01.2011.

⁷³ Vgl.: Monk, Katherine. 2001, Seite 190.

⁷⁴ Vgl.: Ebenda, Seite 190.

hervorbringen

Im Folgenden werden die Elemente des kanadischen Kinos vorgestellt, die sich in der Filmgeschichte als zentral für die nationale Repräsentation etabliert haben. Neben ihrem historischen Ursprung soll dabei auch ein Augenmerk darauf geworfen werden, wie sich ihre Motive im postmodernen Diskurs der ImmigrantInnen verändert haben und ob sich nach dieser Transformation noch ihr kanadischer Ursprung erkennen lässt.

Als der primäre Aspekt der kanadischen Mentalität und kulturellen Ausdrucksweise gilt der stilistische Realismus: Neben seinem Einfluss auf das nationale Kino ist er für die gesamte kanadische Kunstgeschichte ein zentrales Moment. Dabei dient die Natur nicht nur als Inspiration für die darstellende Kunst, allen voran der als „Group of Seven“ berühmt gewordenen Gruppe von MalerInnen, sondern auch vielen anderen künstlerischen Richtungen. Neben der Literatur ist es aber vor allem der Film, der die Tradition einer stilistischen „Wahrheitstreue“ ins 21. Jahrhundert überlieferte. Die kanadische Affinität zum Dokumentarfilm kann somit als eine logische Konsequenz der literarischen Tradition Kanadas angesehen werden. Auch Katherine Monk sieht die Konzentration der Filmproduktion auf nicht fiktionale Formate als ein Resultat des historisch tief verankerten Realismus an. So sagt sie: „Realism is at the root of the Canadian psyche, and so it is that Canadian film began in a documentary tradition and continues as a world leader in a variety of non-fiction formats.“⁷⁵ Dass dieser stilistische Realismus allerdings nicht mit der Ansicht verbunden ist, dass Film aufgezeichnete Realität sein muss, argumentiert der Filmwissenschaftler Jim Leach. Er betont, dass die unter NFB-Gründer und Doku-Pionier John Grierson hergestellten Dokumentationen, trotz stilistischen Realismus, nicht unbedingt eine Darstellung von ungeschöner Realität vorsahen. Grierson selbst beschrieb die unter seiner Leitung gedrehten Dokumentationen, hauptsächlich politisch-propagandistisch gefärbte Filme im News-Reel Format, als „the creative treatment of actuality“.⁷⁶ Diese Dokumentationen erzeugten durch ihre stilistische Form somit eine Illusion von Glaubwürdigkeit, der sie inhaltlich nicht unbedingt gerecht wurden. Diese Problematik wurde ab den 1950er Jahren auch im nationalen Kino

⁷⁵ Monk, Katherine. 2001, Seite 10.

⁷⁶ Leach, Jim. 2006, Seite 12.

thematisiert.⁷⁷ Die Spielart der Mockumentaries, also Filme im Dokumentarstil die sich mit meist humoristischen, fiktionalen Themen befassen, benutzen diese Form auch, um das Publikum dahingehend zu sensibilisieren, dass nicht alles was über eine realistische Ästhetik verfügt auch glaubhaft ist.

Im fiktionalen Film setzt sich die Tradition des stilistischen Realismus, vor allem in der Darstellung der Natur, fort. Zwar finden sich mit David Cronenberg und Guy Maddin unter Anderen zwei bedeutende zeitgenössische kanadischen Regisseure, die ihren Filmstoff oft aus dem Phantastischen beziehen, dennoch lassen sich auch in ihren Filmen realistische Landschaftsaufnahmen und Motive wie die Malerei oder Fotografie entdecken. Für die Filme der ImmigrantInnen sind die realistischen Aufnahmen hilfreich und wichtig, bietet die Landschaft doch ein visuelles Mittel um die Unterschiede zwischen einer alten und neuen Heimat sichtbar zu machen. So finden sich in vielen Filmen von Immigrierten neben den Motiven aus Kanada auch Bilder aus ihrer ursprünglichen Heimat oder der Heimat der Eltern wieder, die oft einen visuellen Kontrapunkt setzten und ein Verständnis für die innere Zerrissenheit zwischen Heimatgefühl und Sehnsucht vermitteln.

Im postmodernen Film findet sich die stilistische Tradition des Cinema-Verité leicht verändert wieder. Der Gebrauch von Camcordern und persönlichen Filmaufnahmen kann in Anlehnung an die Unit B als Versuch interpretiert werden, die persönlichen Wahrheiten selbst einzufangen. Auch der Prozess der Film- und Fernsehproduktion wird oft dargestellt und der Herstellungsprozess von Scheinrealitäten offenbart. Das Publikum kann durch das indirekte Durchbrechen der 4. Wand verschiedene Erkenntnisse ziehen. Einerseits lernt es, dass die dargestellte Elemente zum Teil überspitzt sind und keiner objektiven Wahrheit entsprechen, andererseits wird aber auch deutlich, dass hinter den Geschichten meist die subjektive Realität einer tatsächlichen Person steht. Für den postmodernen Film bedeutet die Einbeziehung der Filmwelt vor allem auch, dass die Charaktere auf mehreren Ebenen dargestellt werden können. Als DarstellerIn und DargestellteR, ArrangeurIn and ArrangierteR, Mensch und Charakter, werden die Figuren vielschichtig gezeigt und die Pluralität der verschiedenen Identitäten eines Individuums verdeutlicht.

⁷⁷ Leach, Jim. 2006, Seite 12.

Die technischen Revolutionen der letzten Jahrzehnte erweitert die Tradition des stilistischen Realismus, ohne sie dabei herausragend zu verändern. Die Präsentation eines persönlichen Blickwinkels auf die Realität, bei gleichzeitiger Offenbarung seiner Funktion, ist ein Moment, der sich von der „Group of Seven“ bis zum Film des 21. Jahrhunderts durch die kanadische Kulturgeschichte zieht.⁷⁸

Die Natur ist aber nicht nur in vielen Filmen präsent, sie agiert aktiv in Landschaftsaufnahmen, indem ihr eine Funktion zugeordnet wird. Als visuelle Weite mit der Implikation des unbändigen Freiheitsgefühls kann sie dabei ebenso auftreten wie als tödlicher Feind des Individuums. In positiver wie in negativer Darstellung ist sie jedoch unzweifelhaft ein Teil dessen, was David Pike als „canadianness“, die Eigenheit der kanadischen Kultur, beschreibt.⁷⁹ In diesem Zusammenhang zitiert Katherine Monk aus Peter Harcourts *The Canadian Encyclopedia* die Erkenntnis: “[...] the landscape is often the central character in Canadian movies. Then again, sometimes it is merely a spectre or just a running gag. But it is always present in the frame, and generally serves as a counterpoint to the character.”⁸⁰

Nicht der Mensch repräsentiert im Film dabei einen Antagonisten der Natur, ist er ihr doch machtlos ausgeliefert, sondern die Kamera. In der Tradition des stilistischen Realismus waren viele Filme, wie auch die Filmreihe *Candid Eye*, eine Dokumentationsserie der Unit B des NFB die sich der Technik der Cinema-Verité bediente, von der Photographie inspiriert.⁸¹ Kathrine Monk schreibt der Photographie dabei das Potential zu, die Natur zu kontrollieren. Sie sagt: „Generally, landscape and photography work together in Canadian film. One presents the natural world, the other represents man's attempt at controlling, taming and containing that unbound beauty through the lens.“⁸² Die Wechselwirkung zwischen der unzähmbaren Natur und dem harmlosen Papier sieht Monk aber gerade im zeitgenössischen Film zunehmend umgekehrt. So beschreibt sie an Hand des Films *waydowntown* (2000), wie zunehmend die Enge des Raumes im urbanen Umfeld und die fehlende Überschaubarkeit des

⁷⁸ Monk, Katherine. 2001, Seite 64.

⁷⁹ Pike, David L. <http://www.thefreelibrary.com/Canadian+Cinema+in+the+age+of+globalization.-a084184432>. Zugriff: 09.01.2011.

⁸⁰ Monk, Katherine. 2001, Seite 64.

⁸¹ Ebenda, Seite 13.

⁸² Ebenda, Seite 70.

„Papierberges“ im Büro zum unbezähmbaren Monster wird, dessen Gegenpol die frische Luft und Natur bilden, welche die Seele erlösen können.⁸³ So transformiert sich die Bedeutung des stilistischen Motivs je nach Lokalität, die es beschreibt.

Ein weiteres zentrales kanadisches Thema ist die Sprachbarriere zwischen den Einwohnenden. Im Gegensatz zu anderen Ländern ist dies nicht ein Phänomen der Zuwanderung im 21. Jahrhundert, sondern etablierte sich schon mit der Besiedlung durch die zwei Kolonialmächte Frankreich und Großbritannien. Auch nach der Anerkennung als eigenständige und unabhängige Nation ist Kanada mit zwei offiziellen Landessprachen noch immer einer Sprachbarriere ausgesetzt. Trotz vieler politischer Bemühungen alle Einwohnenden bilingual auszubilden, ist dieser Ansatz utopisch, gerade weil viele BürgerInnen einen weiteren fremdsprachigen Hintergrund haben. Für sie wäre das zusätzliche Erlernen beider Amtssprachen eine Anstrengung, die sich in weiten Teilen des Landes im Alltagsbedarf als unnötig erweist. Zwar stellt die einzige rein frankophone Provinz Quebec mit einer hohen Dichte an EinwohnerInnen um den St. Laurents Strom einen vergleichsweise großen Teil der Gesamtbevölkerung Kanadas, dennoch resultiert deren Konzentration auf den kleinen Ballungsraum darin, dass in geographisch weiten Teilen des Landes fast ausschließlich die englische Sprache benutzt wird. Auf den ersten Blick scheint neben der Sprache auch der kulturelle Hintergrund Quebecs sehr unterschiedlich. Der Historiker Robert Bothwell spricht gar von zwei verschiedenen Entwicklungen des Nationalismus, die sich durch die Abgrenzung der frankophonen Minderheit von der anglophonen Mehrheit ergeben haben.⁸⁴ Die stille Revolution in den 1960er Jahren und der anhaltende Wunsch nach Unabhängigkeit vom anglophonen Kanada waren und sind emanzipatorische Entwicklungen, die andere Provinzen nie in dieser Form erlebt haben und deshalb nur schwierig nachvollziehen können. Trotz der unterschiedlichen kulturellen Grundlagen der zwei Filmtraditionen argumentiert Katherine Monk, dass der kanadische Film eigentlich als ein ganzes betrachtet werden muss. Für sie ist die Sprache die einzige größere Barriere zwischen den verschiedenen Volksteilen.⁸⁵ Die Gemeinsamkeiten der Thematiken und Motive in beiden Filmwelten überwiegen ihrer

⁸³ Vgl.: Monk, Katherine. 2001, Seite 79-80.

⁸⁴ Bothwell, Robert. 2006, Seite 435.

⁸⁵ Vgl.: Monk, Katherine. 2001, Seite 155-157.

Meinung nach die vermeintlichen Unterschiede, da auch der quebecoise Film seinen Ursprung im NFB hat und dementsprechend der gleichen „Gebärmutter“ entsprang.⁸⁶ So sei das Kino Quebecs zwar sprachlich und ursprünglich auch ästhetisch vom anglophonen entfremdet gewesen, inhaltlich würden aber von beiden Seiten prinzipiell die gleichen Themen wie Einsamkeit, Entfremdung, Isolation und Unvollkommenheit behandelt. Katherine Monk beschreibt die zwei Richtungen deshalb als sprachlich getrennt, aber ein wie Ying und Yang sich gegenseitig ergänzendes geschlossenes Ganzes.⁸⁷ Sie unterstützt diese These durch eine Auflistung von FilmemacherInnen aus Quebec, die in die englischsprachige Filmwirtschaft wechselten, um ein größeres Publikum anzusprechen. Da sie dafür nicht die US-amerikanischen Studios wählten, sondern die immer noch recht kleine und unabhängig von kommerziellen Standards agierende kanadische Filmwirtschaft, kann angenommen werden, dass diese RegisseurInnen die Möglichkeit, die persönlichen Themen umzusetzen, den größeren finanziellen Möglichkeiten vorzogen. Die von Monk angesprochenen Ähnlichkeiten zwischen den beiden kanadischen Filmwelten, und damit eine gesamtkanadische Kinematographie, scheint deshalb schlüssig.

Im Kontext der Filme von Minderheiten kann Sprache sowohl benutzt werden, um eine Verbindung zu den Traditionen darzustellen, als auch um eine Anpassung an den westlichen Lebensstil zu markieren. Der Wechsel zwischen den Sprachen symbolisiert den deutlich wahrnehmbaren Wandel von einer Identität in die andere und offenbart die Reibungspunkte des vielschichtigen Individuums. Während sich in Konfliktsituationen oft verschiedene Seiten in ihrer Muttersprache ausdrücken, und so einen Graben zwischen den Positionen schaffen, markiert der freie Wechsel zwischen den Sprachen die Auflösung der kulturellen Orientierungslosigkeit in eine Hybrid-Kultur.

Als ein weiteres allgemein nationales Element des kanadischen Films kann laut Katherine Monk die unbarmherzige Kraft der Natur herangezogen werden. Es scheint dabei naheliegend, dass eine klimatische Umgebung, die vor allem im Winter derartig lebensfeindlich ist, auch ein spezielles Verhältnis zum Tod nach sich zieht. Dementsprechend oft wird Sterblichkeit in den Werken kanadischer Kunstschaffender

⁸⁶ Monk, Katherine. 2001, Seite 161.

⁸⁷ Vgl.: Ebenda, Seite 161.

thematisiert. Obwohl der Tod als Element der ungewissen Zukunft in vielen Kulturen als ein zentrales Thema des künstlerischen Schaffungsprozesses etabliert ist, kann die philosophisch ausgerichtete Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit in Kanada, vor allem für den nordamerikanischen Kontinent, als ungewöhnlich bezeichnet werden. Durch die allgemeine Distanzierung der Gesellschaft von den Institutionen der Kirche, stehen die KünstlerInnen dabei im 21. Jahrhundert in der sozialen Verantwortung, die Grenzen von Tod und Leben auszuloten.⁸⁸ In der Verbindung der Motive von Tod, Überlebensschuld und der kalten und leeren Landschaft des Nordens entwickelte sich eine stilistische und thematische Nähe zum skandinavischen Kino - vor allem zu dem Ingmar Bergmans - die als nordische Sensibilität beschrieben wird.⁸⁹ In dieser Tradition verleiht das Bewusstsein für das unausweichliche Ende dem Leben einen höheren Wert. Eine Aussicht auf Unsterblichkeit, wie es sie im Kino der Helden gibt, würde diesen nur reduzieren.

Im postmodernen Film der ImmigrantInnen wird der Tod unterschiedlich thematisiert. Durch die verschiedenen kulturellen und religiösen Prägungen hat sich ein großes Spektrum der Blickwinkel auf diese Thematik im kanadischen Film etabliert. Zwischen einem Zeichen der Hoffnung zum Neuanfang und einem mentalen Zusammenbruch der Überlebenden ist fast jede Reaktion auf den Tod zu finden. Die positive Konnotation eines Todes „für einen höheren Sinn“ ist allerdings auch im postmodernen Kino der ImmigrantInnen selten. So bleibt der Tod im nationalen Kino Kanadas auch in der Postmoderne meist ein natürliches Moment, dessen Willkür sich der Logik entzieht und deshalb nicht künstlich mit Sinn gefüllt werden muss.

In der Konsequenz dieser Perspektive auf das Ableben ist auch Aufarbeitung von Tod und Schuld ein zentrales Moment der kanadischen Identität. Katherine Monk bemerkt im Bezug auf das Konzept des „Überlebens (Survival)“: „It's a powerful concept and it's the central core of what has been loosely pieced together as the Canadian identity ever since Margaret Atwood wrote her aptly titled thematic dissection of literature, *survival*, more than 30 years ago.“⁹⁰ Wie in der kanadischen Literatur ist auch im Film das Überleben ein oft angesprochenes Thema, dessen Herkunft im Kontext der kanadischen

⁸⁸ Vgl.: Monk, Katherine. 2001, Seite 211.

⁸⁹ Ebenda, Seite 214.

⁹⁰ Ebenda, Seite 25.

Realität allzu verständlich ist. Das überlebensfeindliche Klima Kanadas und die weite Landschaft, die sich den ersten Ansiedlern präsentierte, machte für sie eine Auseinandersetzung mit der Thematik unumgänglich. In den ersten Jahren der Ansiedlungen starben viele Menschen an der Folge des langen und kalten Winters. Nur aus einem Lernprozess und der Zusammenarbeit mit den UreinwohnerInnen war ein Überleben in diesem Klima überhaupt möglich.⁹¹ Das permanente Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit ist dabei eine Grundvoraussetzung für das Überleben.⁹² Ein Konzept des einsamen Helden, wie es die US-amerikanische Kulturgeschichte kennt,⁹³ ist somit weit entfernt von der kanadischen Realität. So kam es in Kanada zumindest vorläufig zu einem Versuch der Anpassung an das Leben der UreinwohnerInnen und zu spirituellen und wirtschaftlichen Kooperationen, von denen scheinbar beide Seiten profitierten.⁹⁴

Auch wenn sich die klimatischen Bedingungen der kanadischen Großstädte im 21. Jahrhundert nicht mit den lebensfeindlichen Bedingungen der hauptsächlich von First Nations bewohnten Provinzen im Norden vergleichen lässt, ist ein Bewusstsein für die tödliche Gefahr durch die Natur auch in den südlichen Gebieten gegeben. Dass die Natur in der Auswahl ihrer Opfer unvorhersehbar und ungerecht vorgeht, wird dabei oft thematisiert. Katherine Monk ist sogar der Meinung, dass Kanadas literarische und filmische Tradition mit Leichen überhäuft sei.⁹⁵ Das Moment des Überlebens wird durch seine Willkür im kanadischen Kino nicht als etwas heroisches angesehen, sondern eher als ein Produkt des Zufalls, das durch Schuldgefühle begleitet wird.

Die Schuld des Überlebens ist ein Moment, das sich im postmodernen Film nicht mehr nur auf das Überleben der klimatischen Bedingungen bezieht, sondern sich vor allem auch in Figuren zeigt, die einen Krieg, den Holocaust, Diaspora oder andere lebensfeindliche Ereignisse überlebt haben, denen andere zum Opfer geworden sind. Der Einfluss der vielen Immigrierten, die eine solche Situation am eigenen Leib erleben mussten oder von Verwandten und Bekannten erzählt bekamen, erweiterte und erweitert das Motiv des unerträglichen Überlebens im kanadischen Kino, dass in seiner Grundaussage, der Ohnmacht gegenüber der Willkür der Natur und des Krieges, aber

⁹¹ Monk, Katherine. 2001, Seite 45.

⁹² Vgl.: Ebenda, Seite 25.

⁹³ Vgl.: Ebenda, Seite 26.

⁹⁴ Vgl.: Ebenda, Seite 45.

⁹⁵ Vgl.: Ebenda, Seite 25.

gleich bleibt.

Die vergleichsweise pessimistische Interpretation des Überlebens, und die Abgrenzung zu einem aggressiv-heroischen Weltbild, spiegelt sich auch in der Selbstanalyse der kanadischen Mentalität. In alltäglichen Gesprächen scheint es oft schwer, eine spezifisch kanadische Identität zu definieren. Wesentlich deutlicher formuliert sich allerdings, was Kanada nicht ausmacht. In einem fast schon kulturkolonialistischen Diskurs beschreibt sich das Kanadische vor allem in Ablehnung von dem „Anderen“, von den USA. Interessanterweise ist dabei zu beobachten, dass KanadierInnen, deren Familien vor vielen Generationen aus dem vereinigten Königreich als Siedler in die Kolonie kamen, sich oft noch immer über die europäische Herkunft definieren. Im Gegenzug dazu finden sich vor allem Immigranten der 1. und 2. Generation, die sich durch einen kulturellen Konflikt mit der Thematik der nationalen Identität auseinandergesetzt haben, und sich nun als KanadierInnen mit Migrationshintergrund verstehen. Deutlich wird in solchen Gesprächen vor allem, dass die Diversität der Kulturen und die (offizielle) Abwesenheit einer dominanten Nationalkultur in Kanada sehr geschätzt werden. Im Zusammenhang mit dieser negativen Definition der kanadischen Identität greift Katherine Monk auf eine Metapher zurück, welche zusätzlich einen kleinen Eindruck der Bescheidenheit gibt, die kulturell eingebettet zu sein scheint. So wäre die kanadische Seele weder als der Doughnut, noch als der ausgeschnittenen Mittelteil zu beschreiben, sondern als das Loch in der Mitte. Die damit verbundene Schwierigkeit der nationalen Eigendefinition beschreibt sie in folgender Weise:

Clearly, Canadians are not American – nor are we 'positive space' thinkers. We are 'negative' thinkers. We are a nation that believes in diversity, not a melting pot or a single ideology, which means there is no real grasp of 'us' as a solid block of sameness. In the big 'us' or 'them' equation, we've clearly identified the 'them' as the things 'we are not'- but with the collapse and fragment of 'us,' there's a giant hole in the equation – a negative balance on our psychic bottom line. Or, put it another way, we aren't the doughnut, we aren't even the Timbit. We are the hole.⁹⁶

Auf die negative Selbstbeschreibung ist auch das Motiv des negativen Platzes zurückzuführen. Dieser in kanadischen Kunstwerken (nicht) thematisierte Platz ist durch

⁹⁶ Monk, Katherine. 2001, Seite 92.

das Bewusstsein definiert, dass etwas fehlt und auch vermisst wird. Beispielhaft hierfür kann das Genre des Roadmovies herangezogen werden. Anders als im US-amerikanischen Film bei dem am Ende der Strecke oft das Glück, zumindest aber eine Art von Ziel oder Erlösung wartet, findet sich das gelobte Land im kanadischen Roadmovie nicht. Im für die kanadischen Filmgeschichte wohl bedeutendste Roadmovie *Going Down the Road* (1970), offenbart sich das Ziel der Reise nicht als persönliches Paradies, sondern als große Enttäuschung. Die Reise von dem kleinen Heimatort in Nova Scotia in die Großstadt Toronto wird letztlich eine Reise ins spirituelle Nirgendwo, das durch die Abwesenheit der Eigenschaften, die ihren ursprünglichen Reiz in den Charakteren ausmachte, definiert wird. Konsequenterweise endet die Reise nicht durch einen Triumph über die urbane Landschaft des harten Arbeitsmarktes in Toronto, sondern führt die Protagonisten letztendlich zurück zum Ausgangspunkt.⁹⁷ Hier schließt sich in gewisser Weise der Kreis um ein doppeltes Negativ: Etwas was einem im Leben selbst fehlt kann nicht an einen Ort erfüllt werden, dem selbst das fehlt, was von ihm erwartet wurde.

Im postmodernen Nationalkino wird die Fragilität des negativen Selbstbildes stilistisch und thematisch aufgenommen. Das Bewusstsein einer schwachen Identität äußert sich in vielschichtigen Erzählstrukturen, Brüchen in der linearen Zeit und andauernder Entfremdung und Einsamkeit die das Gefühl impliziert, dass es woanders irgendwie besser sein müsste.⁹⁸

In einer weiteren Abgrenzung vom US-amerikanischen Mainstream wird im kanadischen Kino Sexualität offen und ausdrücklicher thematisiert und dargestellt.⁹⁹ Der in der Einleitung von Egoyan angesprochene Fluch und Segen der Studio-unabhängigen Filmproduktion hat an dieser Stelle den Vorteil, dass die in einer kapitalistischen Film-Landschaft oft benutzte Weichzeichnung gesellschaftlich kontrovers diskutierten Themen umgangen werden kann. So werden im kanadischen Film auch jene Bereiche der Sexualität thematisiert, die allgemein als ungewöhnlich bezeichnet werden können und zum Teil, wie bei Katherine Monk, auch unter dem Begriff der Perversion angeführt

⁹⁷ Vgl.: Monk, Katherine. 2001, Seite 99.

⁹⁸ Vgl.: Ebenda, Seite 95.

⁹⁹ Vgl.: Ebenda, Seite 121.

werden.¹⁰⁰ Indem sie den Aspekt der „eigenartigen“ Sexualität schon in ihren Buchtitel aufnimmt, impliziert sie die Wichtigkeit dieses Themas für den nationalen Film. Für Katherine Monk liegt der Zusammenhang zwischen dem Motiv der Perversion, oder der dysfunktionalen Sexualität, und der nationalen Identität auf der Hand. So vergleicht sie diesen Aspekt mit der „gebrochenen und konstant frustrierten“ nationalen Psyche.¹⁰¹ Die eigentlich lebensbejahende Funktion von Sexualität wird hier, wie der Moment des Überlebens, durch das von Voyeurismus ausgelöste Schuldgefühl des Zusehers überschattet.¹⁰²

Eine Berücksichtigung der sexuellen Minderheiten im postmodernen nationalen Kino kann sicherlich zu einem nicht unbedeutenden Teil auf die emanzipatorische und feministische Bewegung zurückgeführt werden. Vor allem den feministischen Filmen der 1980er Jahre ist es zuzuschreiben, dass Zuneigung, Liebe und Sexualität im kanadischen Kino vermehrt auch Abseits von hetero-normativen Beziehungen dargestellt werden¹⁰³ und quantitativ fast gleichberechtigt ist.¹⁰⁴ Homosexualität wird im kanadischen Film, trotz einer initiativen Unwilligkeit der Charaktere, sich diese einzugestehen und öffentlich zu machen, mit einem positiven Ausgang assoziiert. Für Katherine Monk ist diese positive Konnotation von Homosexualität eine logische Konsequenz des modernen Menschen, stellt sie doch etwas Gleiches und Vertrautes in einer Welt dar, welche die Charaktere nicht verstehen und der sie sich oft entfremdet haben.¹⁰⁵

Das konservativ-christliche Rollenbild des (auch sexuell) dominanten männlichen Charakters in der US-amerikanischen Kultur dreht sich im kanadischen Film um. Die interessanten und starken Charaktere sind hier meist weiblich. Im Zusammenhang mit der Theorie des abwesenden Ortes schreibt Katherine Monk auch dem weiblichen Uterus die Eigenschaft einer leeren Stelle zu, die potentiell kreativen Charakter hat und damit der Frau eine Stärke verleiht, die männlichen Charakteren nicht zur Verfügung steht.

Im zeitgenössischen Film der ImmigrantInnen wird Sexualität und Emanzipation

¹⁰⁰ Vgl.: Monk, Katherine. 2001, Seite 121.

¹⁰¹ Vgl.: Ebenda, Seite 129.

¹⁰² Vgl.: Ebenda, Seite 121.

¹⁰³ Vgl.: Leach, Jim. 2006, Seite 105-108.

¹⁰⁴ Vgl.: Monk, Katherine. 2001, Seite 121.

¹⁰⁵ Vgl.: Ebenda, Seite 148.

oft weniger radikal thematisiert und dargestellt. In den Reibungspunkten zwischen den Traditionen der kulturellen Wurzeln und den Freiheiten der neuen Heimat wird die Thematik der sexuellen Selbstbestimmung weniger öffentlich, sondern vor allem im privaten Raum ausgelotet. Die freie Partnerwahl und Homosexualität sind dabei Momente, an denen sich traditionelle Ideale und ein westliches Weltbild oft nicht mehr nebeneinander akzeptieren können und es zu einem Konflikt kommen muss. Eine zurückhaltende Thematisierung dieser Problematik ist dabei zielorientierter, wird z.B. die Idee von Homosexualität oder freier Partnerwahl selbst schon als sehr kontrovers angesehen. Der Prozess der Anpassung an die Kultur der neuen Heimat und die Spannungen zwischen Immigrierten der 1. und 2. Generation lassen sich an dieser Thematik bestens illustrieren.

Die oben genannten Aspekte der kanadischen Kinematographie zeigen auf, dass sich die nationalen Filme nicht auf eine Perspektive reduzieren, sondern neue Interpretationen der zentralen Themen zulassen. Die Realität einer Hybrid-Kultur legt nahe, dass nationale Identität individuell gestaltet wird und sich deshalb auch aus unterschiedlichen Blickwinkeln präsentiert. In dem Versuch, ein Vokabular des kanadisch-nationalen Films zu finden muss deshalb bedacht werden, dass sich dieses gegen eine Einheitskultur wehrt. Tatsächlich hat die Betonung auf kulturelle Vielfalt eine lange Tradition im kanadischen Film. Anders als in den USA müssen Immigrierende hier nicht, ihre Identität an der Tür abgeben, sondern werden ermutigt, sich eine Hybrid-Identität zu erarbeiten.¹⁰⁶ Diesem Aufruf folgen zum Teil auch die Nachfahren europäischer EinsiedlerInnen, indem sie die Traditionen ihrer Vorfahren in ihre kanadische Identität integrieren. Die pluralistische Perspektive, die sowohl ein Teil der nationalen Kinotradition als auch eines postkolonialen und postmodernen Wertesystems ist, unterstützt hier beispielhaft die These, dass die künstlerische Rhetorik Kanadas eine Aushandlung der kulturellen Identität unterstützt. Als Teil einer nationalen Kultur, die sich erst spät unabhängig von den Kolonialmächten formierte, entwickelten sich die stilistischen Elemente des kanadischen Kinos in einer multikolonialen und -nationalen Gesellschaft. Als künstlerische Handschrift von Filmemachenden die sich nicht an einer

¹⁰⁶ Vgl.: Monk, Katherine. 2001, Seite 190-194.

existierenden Theatertradition orientierten, sondern vielmehr die Ästhetik von Kunstwerken früherer AnsiedlerInnen übernahmen, ist der kanadischen Kinotradition die Perspektive der ImmigrantInnen inhärent. In Anlehnung an Katherine Monks Argumentation, dass die anglo- und frankophone Kinematographie in Kanada thematisch und stilistisch ähnlich ist und sich nur in kleineren (lokalen) Aspekten unterscheidet, lassen sich auch für das Kino von MigrantInnen in Kanada ähnliche Rückschlüsse ziehen. Wie die kolonialen AnsiedlerInnen setzen auch die MigrantInnen des 20. Und 21. Jahrhunderts ihre neue Heimat in einen Kontext mit den ihnen bekannten Traditionen. Die Vielseitigkeit und die Differenzen der unterschiedlichen Traditionen und gesellschaftlichen Entwicklungen wie Feminismus, Demokratisierung, religiöser und sexueller Liberalisierung, etc., zwischen den einwohnenden Volksgruppen der Nation haben sich dabei verändert, die Grundprämisse des Wunsches einer gemeinsamen nationalen Zukunft allerdings nicht. Der Einfluss der Subkulturen und Minderheiten auf das nationale Kino kann deshalb als Fortführung der nationalen Kinotradition gedacht werden, die sich durch neue Aspekte und Blickwinkel erweitert und transformiert.

4. Der kanadische Film am Anfang des 21. Jahrhunderts: Beispiele der Hybrid-Kultur

Die Analyse der nationalen Filmsprache Kanadas zeigt auf, dass sie eine auch für Minderheiten und Subkulturen zugängliche Rhetorik bietet, um den Prozess der kulturellen Identitätsaushandlung medial aufzubereiten. So musste scheinbar vor allem ein Zugang zu den staatlich geförderten Kulturprogrammen hergestellt werden, damit ihre Position öffentlich sichtbar werden konnte. Die Motive und Stilmittel des kanadischen Films lassen dabei die Formulierung einer Hybrid-Kultur zu und unterstützen diese sogar.

Im folgenden Kapitel wird die These, dass in einer postkolonialen kanadischen Gesellschaft mit postmodernen Kulturverständnis die traditionelle nationale Kinematographie als Basis für eine interkulturelle Aushandlung der Identität dienen kann, auf eine Auswahl von kanadischen Filmen übertragen und in ihrer praktischen Anwendung überprüft. Die drei ausgewählten Werke wurden von AutorInnen geschrieben und verfilmt, die einer ethnischen Minderheit angehören und sich hier in verschiedener Art und Weise mit der Suche nach Identität auseinandersetzen. Von der romantischen Komödie *BOLLYWOOD/HOLLYWOOD* (2002), über das Drama *ARARAT* (2003) bis hin zum Liebesfilm *SABAH* (2005) stellen diese Filme dar, wie sich Heimatlosigkeit äußern kann und erarbeiten eine Methode, um sich aus dieser zu befreien. Die Aushandlung der eigenen kulturellen Identität, die den zentralen Konflikt der ProtagonistInnen darstellt, ist der Ansatzpunkt meiner Filmanalyse. Dabei wird untersucht, ob die dargestellten Charaktere auf der Basis einer kolonialistischen oder postkolonialistischen Weltanschauung agieren und wie sich ihre Positionen und Perspektiven im Verlauf des Films transformieren. An der untersuchten kanadischen Kinematographie wird inhaltlich und formal aufgezeigt, wie diese in eine Kommunikation mit neuen Einflüssen tritt und eine Verknüpfung mit diesen zulässt. Auf der Grundlage dieser Filmanalysen wird in einem abschließenden Resümee aufgezeigt, wie sich das nationale Kino in Kanada im 21. Jahrhundert präsentiert, wie sich der Einfluss der Subkulturen und Minderheiten auf den Mainstream auswirkt und wie ich diese Interaktion bewerte.

4.1. *BOLLYWOOD/HOLLYWOOD*

In Deepa Methas *BOLLYWOOD/HOLLYWOOD* wird das traditionelle Weltbild einer indischen Familie in Kanada hinterfragt und auf die Probe gestellt. Der westlich aufgewachsene und finanziell erfolgreiche Rahul schockiert seine Familie, indem er ihr 10 Jahre nach dem Tod des väterlichen Familienoberhauptes offenbart, dass er seine kanadische Freundin, eine in Hollywood erfolgreiche Popsängerin, heiraten will. Nach deren plötzlichem Tod nutzen seine Mutter und Großmutter den Moment, um ihn damit zu beauftragen, eine indische Frau für sich zu finden und zu heiraten. Als Deadline wird ihm die bald anstehende Hochzeit seiner (heimlich) schwangeren Schwester genannt, die abgesagt werden soll, falls er bis dahin nicht fündig wird. In der Verantwortung gegenüber seiner Schwester engagiert er die an Indien interessierte Hostess Sue, um seiner Familie seine neue Freundin vorzuspielen. Nach einem Crashkurs in indischem Verhalten für die vermeintliche Spanierin, integriert sich diese so gut in Rahuls Familie, dass sich die von ihr verschwiegene indische Herkunft nicht mehr verstecken lässt. Dem Glück der sich zaghaft Verliebenden steht nur noch ihr Beruf im Weg.

Der Film der indisch stämmigen Regisseurin Deepa Metha zeigt in einer humoristischen Form auf, welche Probleme die Integration in die kanadische Gesellschaft mit sich bringen kann. Als romantische Komödie konzipiert, seziiert der Film sehr genau die Ideale und Werte einer von Stereotypen bestimmten Familie und zeigt sich deutlich tiefgründiger, als seine fröhliche Grundstimmung auf den ersten Blick vermuten lässt. In die Parallelwelt der indischen Minderheit in Toronto gesetzt, wird in *BOLLYWOOD/HOLLYWOOD* die traditionalistische Haltung mancher ImmigrantInnen kritisiert, ohne dabei eine Assimilation an die kanadische Kultur zu fordern. Der Dialog zwischen den Traditionen wird hierbei nicht direkt durch die äußeren Einflüsse der kanadischen Gesellschaft herbeigeführt, sondern vielmehr durch einen Generationenkonflikt und durch unterschiedliche Fortschritte im kulturellen Aushandlungsprozess der Charaktere selbst katalysiert. Der Kontakt zu Sue, die sich von den Idealen ihrer Eltern emanzipiert hat und einen Weg fand, die von ihr wertgeschätzten indischen Traditionen mit einem kanadischen Lebensstil zu verknüpfen, wirkt sich auf Rahuls Umfeld aus, welches von ihrer Erfahrung profitiert. Indem sie Traditionen

hinterfragt, nicht aber prinzipiell ablehnt, hilft sie den Menschen, die sie umgeben dabei, deren eigene Position zu überdenken und zu erkennen, dass die Überbrückung kultureller Differenzen nicht unmöglich ist.

Schon der in der ersten Einstellung des Vorspanns erscheinende Name der Produktionsfirma „Different Tree Same Wood“ führt diese grundlegende Aussage des Films ein: Unter der Haut sind alle Menschen gleich, auch wenn dies nicht sofort ersichtlich scheint. Dieses für eine romantische Komödie recht tiefgründige Statement wird später in einem Dialog wieder aufgenommen und in seiner Umkehrung vervollständigt. Als Sue bei einer Einkaufstour für ihre indische Grundausstattung anmerkt, dass ihr das ganze Makeover wie aus einem Hollywood Film erscheint, antwortet Rocky, Rahuls Chauffeur: „Holly-Bolly, Bolly-Holly, different wood same tree.“¹⁰⁷ Die Gleichsetzung des indischen und nordamerikanischen Kulturmainstreams markiert dabei die erste Stelle, an der die beiden Kulturen nicht als unüberbrückbar dargestellt werden und leitet einen Prozess der kulturellen Aushandlung ein, der letztendlich in einer Auflösung der Differenzen resultiert.

Der zentrale Konflikt des Films ist dabei die von Rahul empfundene kulturelle Orientierungslosigkeit, die sich in dem Konflikt zwischen unterschiedlichen Werten und Traditionen, aber auch zwischen Generationen, manifestiert. Die Ursache dafür wird schon in der ersten Szene des Films eingeführt. Dort mahnt sein auf dem Sterbebett liegender Vater ihn, sich der indischen Traditionen zu erinnern, Opferbereitschaft zu zeigen, und sich dabei nicht von den Cheerleaderinnen ablenken zu lassen. Dass Rahul 10 Jahre später scheinbar an der Aufgabe gescheitert ist, missfällt sowohl der selbstzentrierten oberdramatischen Mutter, als auch der ruhigen und resoluten Großmutter, deren Weltanschauung auf Stereotypisierung basiert zu sein scheint. Die Tatsache, dass Rahul eine weiße Frau heiraten will, lässt seine Mutter in Weinkrämpfe ausbrechen. Die Großmutter, wegen ihres Alters das offensichtliche Familienoberhaupt, gibt sich entnervt selbst die Schuld für die Unruhe durch die wilden Gefühlsausbrüche der Mutter, war sie es doch, die sie als Frau für ihren geliebten verstorbenen Sohn wählte. Die konsequente

¹⁰⁷ *BOLLYWOOD/HOLLYWOOD*. Regie: Deepa Mehta. Drehbuch: Deepa Mehta. Can: Hart Sharp Video, 2005. 105'. 28'.

Lehre aus dieser Feststellung, dass die traditionelle Brautauswahl durch die Familie nicht zwangsläufig vorzuziehen ist, trifft sie hier aber nicht. So präsentiert sich die Großmutter als gerontokratische Machthaberin die vor allem deshalb an den Traditionen festhalten kann, weil ihre Autorität nie hinterfragt wird.

In der Konsequenz dieser Konstellation vermischen sich in *BOLLYWOOD/HOLLYWOOD* die Konflikte um Traditionen, Generationen und Werte und kreieren eine Familienumgebung, in der alle Beteiligten unzufrieden sind. Die Großmutter verurteilt in ihrer traditionellen Einstellung die Entscheidungen der jüngeren Generationen, die Mutter sieht sich zwischen den Generationen und versucht mit dramatischen Emotionsausbrüchen die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und Rahul ist zwischen seinen vermeintlich liberalen Idealen und seiner Rolle als – zumindest finanzieller – Versorger hin und her gerissen. Dabei stellt er zumindest für seine jüngeren Geschwister den ersten und direkten Ansprechpartner dar und muss sich damit auseinandersetzen, dass seine verlobte jüngere Schwester heimlich schwanger ist und sein kleiner Bruder sich in seiner Reputation als überprivilegiertes Nesthäkchen unwohl fühlt. Rahul ordnet sich allen anderen Meinungen unter, um Konflikten aus dem Weg zu gehen und den vermeintlichen Familienfrieden aufrecht zu erhalten. Dabei präsentiert er sich, trotz vermeintlich westlicher Werte, selbst nicht von Vorurteilen befreit. Dass er seinen ursprünglichen Verdacht, dass Sue ost-indische Wurzeln haben könnte, sehr schnell verwirft ist letztendlich seiner begrenzten Imagination geschuldet. So scheint ihm die Idee, dass eine indische Frau einen Mann direkt ansprechen könnte so unvorstellbar, dass er sie mit den Worten: „Its just not in our culture“¹⁰⁸ verwirft und Sue letztendlich für eine Spanierin hält. Dass er selbst als Stereotyp wahrgenommen werden kann ist ihm dabei aber bewusst. So beschreibt er sich, nach seinem Beruf gefragt, selbst mit dem Vorurteil des überheblichen Technik-Freaks das, wie er meint, allen Asiaten anhaftet. In der Reduktion seiner eigenen Kultur auf Stereotypen reicht ihm die Tatsache, dass Sue sich für Bollywood Filme interessiert, um ihr den Status als „Inderin ehrenhalber“ zu verleihen und die Idee zu entwickeln, sie zu engagieren um seine neue indische Freundin zu spielen.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Mehta, Deepa. 2003, 17’.

¹⁰⁹ Ebenda, 19’.

Wie tief der Graben zwischen Rahul's Weltbild und dem westlichen Lebensstil Sue's eigentlich ist, wird bei einem anschließenden Grundkurs in indischer Kultur, der passender Weise in einem indischen Restaurant stattfindet, erstmals offensichtlich. So weißt er sie darauf hin, dass sie nicht nach Fleisch, vor allem nach Rind, fragen soll, keine Hände schütteln darf und den Blick immer gesenkt zu halten habe. Während sich Sue über die rückständige Lebensweise mokiert, argumentiert Rahul, dass sie sich in einer Zeitkapsel befinden, in der es alle noch vorhandenen Traditionen zu erhalten gelte.

Die Argumentation von Rahul an dieser Stelle deutet ein Phänomen an, das sich sowohl an einer späteren Szene im Film als auch in anderen Werken immer wieder findet. Die Konservierung der kulturellen Wurzeln als Basis einer Verbundenheit zur Heimat der Vorfahren scheint zwar auf den ersten Blick ein logisches und löbliches Unterfangen zu sein, birgt aber einige Gefahren. Das Risiko besteht vor allem darin, dadurch zementierte und nahezu extreme Positionen einzunehmen, die nicht in einen Einklang mit der neuen Heimat zu bringen sind. Während die Gesellschaft in der Ursprungskultur ihre Werte weiter entwickelt und in vielen Ländern auch Fortschritte in der Auflösung extremer Positionen gemacht werden, bleibt die konservierte Kultur auf dem Stand, in dem die Vorfahren das Land verlassen haben. Dabei kommt es vor, dass sich eigentlich als progressiv verstehende Emigranten schlussendlich extremere Positionen beziehen als es in der sich weiterentwickelnden Ursprungskultur noch üblich ist. Bezeichnenderweise führen indisch-kanadische Frauen auf der Verlobungsfeier von Rahul's Schwester Twinky ein Gespräch, in dem sie über Gerüchte diskutieren nach denen die „Indians from India“¹¹⁰ viel progressiver seien als die kanadischen. Auch Sue bezeichnet die Position von Rahul, der Tradition nicht hinterfragt, als unverständlich und dumm. Als dieser sie daraufhin beleidigt und die Abmachung zu platzen droht, appelliert Rocky an ihr Verständnis als Teil einer - vermeintlich anderen - ethnischen Minderheit. Er unterstützt damit indirekt die stereotypische Sichtweise Rahuls, indem er eine grundlegende Differenz zwischen KanadierInnen und immigrierten Minderheiten impliziert und diese damit quasi gleichsetzt. Diese Unterscheidung zwischen den Kulturen zieht sich konsequent durch die ersten zwei Drittel des Films und bildet Reibungspunkte, die sich erst, in Bolly- und Hollywood Manier, im Klimax auflösen können. Von einer Verallgemeinerung der Kultur

¹¹⁰ Mehta, Deepa. 2003, 57.

– „Wir Inder sind so und so“ – über die Reduktion auf die sichtbare Differenz – Rahul wird ein guter Geschmack für „weiße und braune“ Frauen bestätigt – bis hin zur Beschränkung des Individuums auf sein Äußeres - während Rahul Sue's offene Art noch als Grund sah, dass sie nicht indisch sein kann, denkt er als sie eine Sari trägt, dass sie durchaus als Inderin durchgehen könnte – werden verschiedene Klischees ausgespielt. Sie alle laufen auf einen Punkt hinaus, der die eigentliche Problematik der Beziehung darstellt: Der vermeintlich progressive Rahul kann seine „angeborenen“¹¹¹ Moralvorstellungen nicht überwinden und deshalb nicht mit der Idee leben, dass Sue eine Prostituierte gewesen sein könnte.

Im Gegensatz zu Rahul präsentiert sich Sue als eine Figur, die offensichtlich in ihrem Prozess der kulturellen Aushandlung weiter vorangeschritten ist und sich differenziert mit den Werten und Traditionen der sie umgebenden Gesellschaften auseinandergesetzt hat. In einer Rückblende, in der sie Rahul über ihre Vergangenheit erzählt, wird dabei auch ihre Motivation für die Emanzipation vom Elternhaus erklärt. Aus einer deutlich weniger privilegierten sozialen Schicht stammend, wollten ihre Eltern sie als junge Universitäts-Absolventin mit dem indisch-stämmigen Showringer Killer Khalsa verheiraten. Für die Eltern waren die soziale Absicherung von Sue und eine lockende Beförderung für den Vater die offensichtlichen Hauptmotivationen, um diese Ehe zu arrangieren. Das traditionalistische Vorgehen ihrer Eltern in dieser Beziehung, das unerträgliche Macho-Gehabe ihres potentiellen Ehemannes und die Absurdität mit einem Ringer verheiratet werden zu sollen, motivierten Sue letztendlich zur Entfremdung von den Eltern und in einer Trotzreaktion auch zu der Arbeit als Hostess. In der Loslösung von für sie nicht anwendbaren Traditionen hat sie dabei offensichtlich einen Weg gefunden, Teile der ihr immer noch am Herzen liegenden indischen Kultur mit ihrer westlichen Weltanschauung zu verbinden. In diesem Vorbild und durch die wachsende Zuneigung, schafft sie es, auch in Rahul die Motivation auszulösen, seine stereotype Weltanschauung aufzugeben und neue Perspektiven zulassen zu wollen.

Dass Rahuls Kontinuität mehr auf den Unwillen sich gegen seine Familie

¹¹¹ Mehta, Deepa. 2003, 17'.

aufzubegehren beruht als auf seiner lokalen Umgebung, kann schon festgestellt werden, bevor er Sue kennen lernt. So setzt er sich am Anfang des Films nur halbherzig für seine weiße christliche Freundin ein, indem er statt seiner Liebe zu ihr als erstes Argument eine Theorie zum Vorteil von Erbgutvermischung anführt – und somit die Unterschiedlichkeit der beiden noch einmal hervorhebt, ohne dabei ein überzeugendes Statement für die Beziehung abzugeben. Im Gegensatz dazu finden sich auch in der Umgebung seiner kulturellen Minderheit Personen, die offensichtlich ein differenzierteres Verhältnis zu den Traditionen haben. So muss er sich ausgerechnet von einer der potentiellen Frauen, die seine Mutter für ihn gecasted hat, die Frage gefallen lassen, warum er sich die Erniedrigungen des elterlichen Brautsuchprozesses gefallen lasse. Selbst seine jüngeren Geschwister scheinen es sich mit dem Prozess der Loslösung aus den Traditionen leichter zu tun. Während der Bruder sich von Sues freier Art anstecken lässt und sich aus seiner Rolle als Stereotyp befreit, indem er sich auf unkonventionelle Art endlich Respekt in seiner Klasse verschafft, löst sich die Schwester von den sexistisch-reaktionären Traditionen ihrer Familie und Umgebung. Es sind aber vor allem Sue und der Chauffeur Rocky, die ihre persönliche Vorstellung einer Verknüpfung von Kultur präsentieren und eine Diskussion über hybride Identitäten anstoßen. Während Sue mit ihrer offenen, herzlichen und praktischen Art der Familie aus ihrer starren Formalität hilft, und eine bessere Verständigung zwischen den Generationen hervorruft, bietet Rocky seinem Arbeitgeber eine Hilfestellung, indem er dessen traditionelle Position hinterfragt und immer wieder neue Denkansätze formuliert, um dessen veraltetes Wertesystem zu überwinden. Eine Motivation dafür scheint Rockys sexuelle Orientierung zu sein, die er wegen ihrer unkonventionellen Natur gegenüber seiner Umgebung geheim hält. Nur Sue offenbart Rocky, dass sie über seine zweite Identität als singender Travestiekünstler mit dem Namen „Rockini“ Bescheid weiß, ihn aber nicht verraten würde, da sie zugunsten von multiplen Identitäten parteiisch sei.¹¹² In dem Gefühl einen Erklärungsbedarf zu haben, beruft sich der Chauffeur auf das antike Griechenland und dem damaligen Sinn für das Hybride. So sagt er: „You see for them the perfect body was what, it was male, it was female, intertwined, like chocolate, like vanil... like a choc'o'bar.“¹¹³ Dieses Statement für die Hybridität wird formal unterstützt, indem in dieser Szene auch auf der Bild- und

¹¹² Mehta, Deepa. 2003, 29’.

¹¹³ Ebenda, 29’.

Tonebene verschiedene Traditionen verknüpft werden. Sehr schnelle und leicht schräge Kamerafahrten, die unterstützt durch recht laute indisch inspirierte Hintergrundmusik sehr stark an eine Bollywood-Ästhetik erinnern,¹¹⁴ werden durch pointiert humoristische Gesprächsszenen ergänzt, die durch Hollywood-Produktionen a la *Pretty Woman* (1990) inspiriert zu sein scheinen.¹¹⁵ In diesem Zusammenspiel von indischen und nordamerikanischen Merkmalen offenbart sich die Verknüpfung von Einflüssen, die über eine inhaltliche Ebene hinausgeht und sich in jedem Aspekt des Films manifestiert.

Sowohl inhaltlich als auch formell zeigt sich deutlich, dass *BOLLYWOOD/HOLLYWOOD* ein sehr stark von dem indischen Minderheitendiskurs geprägter kanadischer Film ist. Er ist aber eben nicht nur deshalb als kanadisch zu identifizieren, weil er in Toronto spielt und mit kanadischem Geld produziert wurde, sondern vor allem, weil er eine kanadische Thematik und Filmsprache beinhaltet und sich mit der Positionsfindung in der (indirekt) kanadischen Gesellschaft beschäftigt. Die Ästhetik der Kameraeinstellungen, die oft wiedererkennbare kanadische Landmarks beinhaltet, unterstützen dabei den Eindruck der „canadianess“ des Films und bietet eine zeitgenössische Interpretation der typischen Landschaftsaufnahmen in der kanadischen Kunst.¹¹⁶ In dieser Funktion rahmen der Establishing- und Closing-shot, durch eine ähnliche Panoramaaufnahme der Skyline von Toronto den Film in einen kanadischen Kontext ein. An der gleichen Ansicht der Stadt wird dabei eine Entwicklung aufgezeigt, die sich durch eine wandelnde Interpretation der urbanen Umgebung ergibt. So repräsentieren die Aufnahmen vom urbanen Toronto am Anfang des Films einen visuellen Antagonisten der von indischen Traditionen bestimmten Welt von Rahuls Familie. Während deren Realität fast ausschließlich mit einer Außenansicht der nicht spezifisch lokalisierten heimischen Villa, offensichtlich in einem Suburb, eingeleitet wird, steht die Stadt in weiten Teilen des Films für das unkonventionelle und, aus einer traditionalistischen Perspektive, vermeintlich unsittliche. Die Räume sind den Charakteren deutlich zugewiesen: die Suburbs repräsentieren die traditionellen Familien, die Stadt repräsentiert die emanzipierte (aus traditionalistischer Sicht entfremdete) Sue. Dabei

¹¹⁴ Siehe: Abbildung 1.

¹¹⁵ Siehe: Abbildung 2.

¹¹⁶ Siehe: Abbildung 3.

resultiert die Interaktion in der anderen Umgebung auch in einer Annäherung an die jeweilige Tradition. In der Auflösung der stereotyp-basierten Denkweise erhält am Ende des Films auch die Stadt eine eindeutig positive Konnotation und dient als der klassische Hintergrund des in den Sonnenuntergang fahrenden Pärchens.

Das kanadische Motiv der Differenzierung und des Missverständnisses durch Sprache spielt auch in *BOLLYWOOD/HOLLYWOOD* eine Rolle, indem es die Gegensätzlichkeit von kulturellen Identitäten markiert. Als Rahul seine kanadische Freundin Kimberly der Familie vorstellt, simuliert die Großmutter, deren Umgangssprache Englisch ist, einen Mangel an Sprachkenntnis. Sie spricht in Kimberleys Gegenwart nur Hindi und lässt ihre Schwiegertochter spontan als völlig überforderte Dolmetscherin fungieren. Die von Rahuls Mutter naiv und ohne Reflektion übersetzten beleidigenden Bemerkungen der Großmutter verunsichern und verletzen Kimberly so lange, bis diese fluchtartig das Haus verlässt. Die Intention der Großmutter, die durch die sprachliche Barriere und ihre Mentalität den kulturellen Graben zwischen Kimberly und Rahuls Familie als unüberwindbar erscheinen lassen will, funktioniert an dieser Stelle ebenso effektiv wie offensichtlich. Am Ende des Films wird jedoch die Argumentation Monks unterstützt, dass Sprache manchmal eine Differenz simuliert, obwohl die ideelle Ausrichtung gleich ist. Als Rahul verkrampt versucht, Sue mit spanischer Poesie zu gewinnen, argumentiert Rocky, dass die Sprache der Liebe eine eigene universelle Sprache sei.¹¹⁷

Neben dem differenzierenden Element der Sprache wird auch die zynische und ironische Art des kanadischen Kinos den Tod und das Sterben in diese Komödie thematisiert. Dass schon sehr früh im Film Todesfälle auftauchen, kann selbst in Kanada für dieses Genre als ungewöhnlich bezeichnet werden. Die Art und Weise wie der Tod von Kimberly präsentiert wird - Rahul erfährt aus dem Fernsehen dass seine Freundin als New-Age-Anhängerin beim meditativen Schweben von der Matte abgekommen und die Hollywood-Hills runtergerollt ist - kann an Absurdität kaum überboten werden. Mit einem höheren Sinn gefüllt wird ihr Tod dabei nicht, sondern er steht einzig als willkürliche

¹¹⁷ Mehta, Deepa. 2003, 83'.

Randnotiz, welche die Handlung vorantreibt. Auch der Tod des Vaters in der einführenden Szene des Films hat auf den ersten Blick keinen persönlichen Sinn und scheint eher einer natürlichen Ursache geschuldet. Seine letzten Worte auf dem Sterbebett hinterlassen Rahul allerdings das schwere Erbe des traditionellen Haushaltsvorstandes. Auch wenn sich Rahul seiner Großmutter unterordnet, wird er durch die Erwartungshaltung seines Vaters stark beschränkt. Die Schuldgefühle als übergebliebener „Mann der Familie“ die Traditionen aufrecht erhalten zu müssen, sind eine starke Kraft, die viele seiner Handlungen bestimmen und erst durch eine Versöhnung mit seinem „Gewissen“, dargestellt durch den erscheinenden Geist seines Vaters, überwunden werden können.

In seinem durch Schuldgefühle motivierten Ansatz, die Kultur seines Vaters am Leben zu erhalten und in seiner kolonialistischen Denkweise definiert Rahul sich und seine Kultur vor allem in einer negativen Abgrenzung von dem kanadischen Lebensstil. Als er Sue in die indische Kultur einführt, instruiert er sie vor allem darin, nicht das zu tun, was seiner Meinung nach nicht der indischen Kultur entspricht. Die Schwächen dieser Argumentationsweise werden dabei offensichtlich. Durch dieses Ausschlussverfahren hatte er schon vorher Sue als eine Spanierin charakterisiert, indem er ihre Art einfach als „nicht mit der indischen Kultur kompatibel“ ansah. Die negative Perspektive, die sich auch in seiner Selbstwahrnehmung als stereotypischer Technik-Freak widerspiegelt, wird durch die lebensbejahende Sue kontrapunktiert, die mit ihrem kulturellen Hintergrund im Reinen ist. In der Auflösung der kulturellen Orientierungslosigkeit wird somit eine Lösung präsentiert, sich aus der negativen Selbstdarstellung zu befreien. Zu einer ironisierten Spitze wird das Motiv der negativen Darstellung durch eine Nebenrolle getrieben, die den Stereotypen der selbthassenden KanadierInnen¹¹⁸ ins indische übersetzt. So befindet sich auf jeder der vielen im Film dargestellten Parties die gleiche traditionell indisch gekleidete Frau, die aus einem Martiniglas nippend die feiernde Meute mit den verachtenden Worten „What a bunch of losers“ strafft.¹¹⁹

Da sich *BOLLYWOOD/HOLLYWOOD* in erster Linie als eine romantische Komödie präsentiert, die sich offensichtlich ästhetisch an den beiden im Titel inkludierten

¹¹⁸ Vgl.: Leach, Jim. 2006, Seite 159.

¹¹⁹ Mehta, Deepa. 2003, 35’.

„Woods“ orientiert, scheint er auf den ersten Blick für einen kanadischen Film vergleichsweise harmlos in seiner Thematisierung von expliziter und außergewöhnlicher Sexualität. Die Tatsache, dass der Film dennoch Szenen in einem Stripclub enthält, mit Sue eine Prostituierte als Protagonistin hat und eine Transgender-Identität thematisiert, unterstreicht dass die sexuelle Selbstbestimmung dennoch ein Motiv ist, das einen wichtigen Bestandteil der kulturellen Identitätsfindung darstellt. In der Relation zu den traditionellen Werten der Minderheitsgruppe aus der die Regisseurin stammt und seinem Genre gesehen, bezieht *BOLLYWOOD/HOLLYWOOD* jedoch einen deutlich liberalen Standpunkt, der in seiner Intensität dennoch nicht die unterhaltsame Intention der Komödie überschattet.

In diesem Kontext sind auch die starken weiblichen Charaktere, die sowohl das traditionelle als auch das westliche Weltbild bestimmen, bemerkenswert. Während sich Rahul und sein kleiner Bruder Go auf ihren Stereotypen als „privilegierte Geeks“¹²⁰ beschränken, und durch Sue von diesen befreit werden müssen, haben sowohl Grandmaji als auch Sue klare, wenn auch unterschiedliche Ideale. Gemeinsam suchen sie das Gespräch und versuchen sich gegenseitig anzunähern. Die weiblichen Figuren agieren dabei insgesamt deutlich aktiver und selbstbestimmter als die männlichen. So steht Sue von Anfang an für sich und ihren Beruf ein und formuliert deutlich, was sie aus der Beziehung will. Rahul hingegen wird erst aktiv als ihm am Ende des Films die Geister seines Vaters und Kimberleys erscheinen und ihn dazu ermutigen, endlich seinem Herzen zu folgen.

Die Charaktere in *BOLLYWOOD/HOLLYWOOD* werden vielschichtig dargestellt und präsentieren sich tiefgründiger als es in romantischen Komödien üblich ist. Die Regisseurin gibt dem Publikum damit die Möglichkeit, hinter die Funktion einer Figur zu sehen und die Motivation ihrer Handlungen zu verstehen. Die Bollywood-Ästhetik nutzt sie dabei zu einer interessanten Spielweise der Charakterisierung. Die Hauptfiguren erhalten hier die Möglichkeit, in Bollywood-Manier zu singen und in jeweils einem Lied ihre Seele zur Schau zu stellen. Diese Szenen sind vom Haupt-Erzählstrang stilistisch und inhaltlich abgetrennt und konzentrieren sich auf einen Aspekt, der die Persönlichkeit der

¹²⁰ Mehta, Deepa. 2003, 31’.

Charaktere weiter beleuchtet, ohne damit die Handlung voranzutreiben.¹²¹ Auch die resolut und traditionalistisch dargestellte Großmutter erhält zusätzliche Tiefe dadurch, dass sie in einem Großteil ihrer Aussagen Zitate von Shakespeare benutzt. Neben dem Effekt, dass somit alles, was sie sagt, doppeldeutig interpretiert werden kann, unterstreicht diese Eigenschaft in gewisser Weise auch, trotz verschiedener Auffassungen, eine geistige Nähe zu Rahul, der sich selbst eigentlich als einen Poeten beschreibt. Die verschiedenen Ebenen, auf denen die Charaktere vorgestellt werden ziehen sich durch den ganzen Film und offenbaren dem Publikum dabei, dass die Figuren zunehmend als hybride Identitäten gedacht werden müssen, da sie mehr und mehr die unterschiedlichen Einflüsse der Kulturen diskutieren und verknüpfen. Die vielschichtigen ProtagonistInnen ermöglichen dabei, dass der Eindruck einer leichten Komödie und die Kritik an den traditionellen Werten und dem patriarchalischem System der indischen Kultur nebeneinander existieren, ohne dass sie sich gegenseitig behindern oder widersprechen.

Auch Rückblenden und Einblendungen werden im Film eingesetzt um das Publikum mit zusätzlichen Informationen zu versorgen, die das Wissen über die Charaktere erweitert. Die zum Teil eingeblendeten indischen Weisheiten erweitern das Verständnis von kulturfremden ZuseherInnen und erleichtern somit eine Sympathie und Empathie gegenüber den Figuren. Es werden aber auch kulturfremde Kommentare benutzt, um in einer zynische Offenlegung sowohl den Film als manipulatives Medium, als auch die indischen Traditionen zu kritisieren. So weist zum Beispiel eine Einblendungen auf filmische Mittel zur Emotionssteigerung hin, während eine Andere den heuchlerischen Umgang der Figuren mit Religion hervorhebt. Auch die multimediale Informationstechnologie der zeitgenössischen Gesellschaft wird in *BOLLYWOOD/HOLLYWOOD* thematisiert. So wird als Sue den von ihren Eltern gewählten potentiellen künftigen Ehemann kennenlernt - und sich ihn in ihrer Phantasie in seinem Wrestling-Kostüm vorstellt - die Internet-Adresse des Ringers eingeblendet.¹²² Das Publikum wird hier dazu animiert, sich über den Film hinaus mit der Figur zu beschäftigen und sich mit zusätzlichen Informationen zu versorgen. Durch die offene Informationspolitik kann zumindest die Darstellung von Killer Khalsa überprüft und

¹²¹ Siehe: Abbildung 4.

¹²² Siehe: Abbildung 5.

überdacht werden. Vor allem weil die Website den Eindruck erweckt, dass dieser nicht wie im Film dargestellt, ein rückständiger Macho ist, sondern scheinbar eine prominente kanadische Persönlichkeit indischer Abstammung, die sich zu dieser absurden und lustigen Einlage bereiterklärt hat.¹²³

Die hier beschriebenen Elemente erweitern die formale Rhetorik des Genres und machen gleichzeitig das Publikum explizit darauf aufmerksam, dass es sich hierbei um ein fiktives Werk handelt. Neben den erwähnten Nebensträngen und den Einblendungen sind es vor allem die permanente Referenzen zur Filmwelt und die Kamera von Rahul's Bruder Go, die die vierte Wand durchbrechen und gegen eine Gleichsetzung des Films mit der Realität arbeiten. Die von Go's Kamera aufgenommen Szenen finden dabei Eingang in den Film und decken auf, wie unterschiedlich die Menschen sich verhalten, wenn die Kamera sie aufnimmt. So beendet Mamaji zum Beispiel sofort einen ihrer demonstrativen Weinkrämpfe, sobald sie von der Kamera erfasst wird und bemüht sich ihre Präsentation in der Aufnahme bestmöglich zu gestalten. Das Publikum kann in diesem Hinweis eine Aufforderung dafür sehen, in den Medien präsentierte Geschichten zu reflektieren und ihre Darstellung zu hinterfragen.

Es sind auch diese Hinweise auf die manipulativen Elemente der Filmproduktion die *BOLLYWOOD/HOLLYWOOD* zu einem offenen Werk der kanadischen Tradition machen. Wenn das Publikum mit Hinweisen wie „Rückblende. Nicht zu verpassen“¹²⁴ und „Romantisches Liebeslied: ‚In diesem Moment verlieben wird uns‘“¹²⁵ darauf aufmerksam gemacht wird, wie die Filmwirtschaft Emotionen erzeugt, persifliert Deepa Mehta damit auch ihre eigene Vorgehensweise differenziert sich von anderen romantischen Komödien des Mainstreams. Mit vielen Referenzen zum kanadisch-armenischen Filmemacher Atom Egoyan – Sue benennt ihn als ihren Lieblingsregisseur, in ihrem Zimmer finden sich Poster zu seinen Filmen und die Junggesellenparty von Twinky's Bräutigam Bobby finden im Stripclub „Exotica“ statt, über den Egoyan einen gleichnamigen Film gemacht hat – offenbart Mehta einen offensichtlichen Einfluss ihrer Arbeit. Gleichzeitig macht sie auf das Schicksal vieler kanadischen FilmemacherInnen aufmerksam, die im eigenen Land

¹²³ Vgl.: UnbekannteR AutorIn: Killer Khalsa Singh. <http://www.killerkhalsa.com>. Stand: 20.12.2010.

¹²⁴ Mehta, Deepa. 2003, 61'.

¹²⁵ Ebenda, 68'.

nur marginal wahrgenommen werden. So ist Rahul überrascht als er hört, dass Egoyan ein kanadischer Regisseur ist und nicht, wie er dachte, (US-) Amerikanisch.

Deepa Mehtas *BOLLYWOOD/HOLLYWOOD* ist offensichtlich sehr stark vom kanadischen Kino und der kanadischen Kultur beeinflusst. An vielen Stellen adaptiert sie klassische Kinematographie, interpretiert sie aus ihrer Sicht als Immigrantin neu und kontrastiert sie mit den Einflüssen der indischen, aber auch der US-amerikanischen (Pop) Kultur. Die Zitate aus der populären Kultur gehen dabei von Rahuls sterbenden Vater, der als Allegorien für das Leben amerikanische Sportvergleiche und den Filmcharakter „Bagger Vance“ heranzieht, bis hin zu Sues von Heimweh geplagtem Vater, der ähnliche Vergleiche aus dem Bollywood-Kino benutzt. Kombiniert mit den permanenten Diskussionen über östliche Traditionen und westliche Ideale, verknüpft *BOLLYWOOD/HOLLYWOOD* eine Vielzahl an Einflüssen der globalisierten Umgebung und lässt sich, trotz seiner kanadischen Handschrift, nicht auf eine Kultur reduzieren. Für die Regisseurin ist die Verknüpfung der Kulturen dabei kein akademischer Ansatz um hybride Identitäten zu motivieren, sondern vielmehr das Resultat einer eigenen kulturellen Aushandlung, die sie als Grundlage für ihre Filme benutzt. So antwortete sie in einem Interview mit Kass Banning auf die Frage „East and West. Your work of course is a hybrid of these influences. Could you adress how you perhaps come to blur the boundaries – what is authentic Indian, what is authentic Canadian cinema, etc.“¹²⁶ mit folgenden Worten: „You know, I really don’t give a damn anymore... it’s so irrelevant. The point is, can I – do I – have the ability to do a film that I really believe in? And that’s what it’s about. Because if I start thinking about „Am I too Western, am I too Eastern?“ I’d never be able to do anything.“¹²⁷ Die Verknüpfung der Traditionen in *BOLLYWOOD/HOLLYWOOD* kann somit als unausweichlicher Nebeneffekt des aktiven Integrationsprozesses seiner Regisseurin gesehen werden. Indem sie eine mündige Hauptfigur präsentiert, die es offensichtlich schafft, durch die kritische Bewertung, nicht aber prinzipielle Ablehnung, der kulturellen Einflüsse eine Hybrididentität zu erlangen,

¹²⁶ Levitin, Jacqueline. „An Introduction to Deepa Mehta: Making Films in Canada and India“ in: Levitin, Jacqueline. *Women Filmmakers: Refocusing*. Edited by Jacqueline Levitin, Judith Plessin and Valerie Raoul. New York and London: Routledge, 2003. Seite 273-283. Seite 273.

¹²⁷ Ebenda, Seite 273.

motiviert sie das Publikum dazu, ähnlich zu agieren. Dabei bietet sie auch den ZuseherInnen anderer Ethnizitäten einen Blickwinkel auf die indische Kultur an, ohne diese zu glorifizieren oder zu verurteilen. Mit einem kritischen Blick, der sowohl auf die indische als auch auf die kanadische Kultur gelegt wird, spielt Deepa Mehta ihre der kulturellen Entfremdung im Emigrationsprozess geschuldete Distanz zu beiden Einflüssen aus und zeigt eine Möglichkeit auf, wie sich die kulturelle Aushandlung künstlerisch formulieren kann.

4.2. ARARAT

Atom Egoyan's *ARARAT* ist eine filmische Aufarbeitung von Konflikten mit persönlicher Identität, Realität und Erinnerung. Auf vielen zeitlichen und räumlichen Ebenen wird ein Einblick in das Leben von scheinbar völlig unterschiedlichen Menschen gegeben, die durch eine mehr oder weniger enge Verbindung zu einem Bild und seinem Maler verbunden sind. Der armenische Künstler Arshile Gorky, der als Kind den Genozid in Armenien 1915 miterleben musste, arbeitet in den 1930er Jahren in New York an einem Gemälde, das auf einer Photographie von ihm und seiner Mutter basiert. Dieses Werk und sein historischer Kontext bilden den Schnittpunkt für die verschiedenen separaten Erzählstränge des Films. Auf der Basis von ihrem Wissen über Gorky's Bild und die Geschichte Armeniens beginnen die Figuren, ihre eigene Identität neu zu hinterfragen.

Im Vergleich zu anderen Filmen der ImmigrantInnen thematisiert Egoyan in *ARARAT* nicht den Prozess der Immigration in die kanadische Kultur, sondern beobachtet umgekehrt wie sich die Nacherzählungen von Ereignissen, die 1915 in Armenien stattfanden, auf das Leben von in Kanada beheimateten Individuen am Anfang des 21. Jahrhunderts auswirken können. Es sind dabei nicht kulturelle Traditionen und Werte, die den zentralen Konflikt der Figuren repräsentieren, sondern die Schwierigkeit, verschiedene Erinnerungen und Positionen nachzuvollziehen, die im Laufe der Zeit unterschiedlich weitergegeben und neu interpretiert wurden. Eine zentrale Fragestellung dabei ist, wie die Werte und Positionen der VorfahrInnen angenommen und weitergelebt werden können, wenn sich die Realitäten, auf welche diese sich bezogen haben, nicht mehr nachzuvollziehen lassen.

Der junge armenisch-kanadische Produktionsassistent Raffi versucht diese Frage für sich zu beantworten und beeinflusst damit auch das Leben anderer Menschen, mit denen er direkt oder indirekt in Kontakt kommt. Die Subjektivität von weitergegebenen Erinnerung erschwert dabei nicht nur eine genauere Betrachtung der Geschichte des Volkes, dem er sich angehörig fühlt, sondern wirft in ihm auch die Frage auf, wie sehr er dem vertrauen kann, was seine Eltern ihm gelehrt haben. Als Sohn von Ani, einer Professorin der Kunstgeschichte, deren Expertise das Schaffen von Arshine Gorky ist, stellt ihr Einfluss und Gorkys Werk für ihn eine bedeutende Verbindung zur armenischen Kultur dar. Die Beziehung zwischen Raffi und seiner Mutter ist allerdings dadurch getrübt, dass er eine Liebesbeziehung mit seiner Stiefschwester Celia hat. Die Tochter von Ani's zweiten Ehemann, der unter mysteriösen Umständen ums Leben kam, wirft dieser vor, den Vater umgebracht, oder zumindest zum Selbstmord getrieben, zu haben. Celias Ansicht nach findet sich in der Beschreibung von Arshine Gorkys Selbstmord, die Teil einer aktuellen Publikation von Ani ist, ein indirektes Schuldgeständnis dieser für den Tod ihres verstorbenen Mannes. Durch die Konfrontationen zwischen den beiden Frauen und den doppelten Einfluss, den Freundin und Mutter auf ihn haben verunsichert, beginnt Raffi die Erzählungen seiner Mutter, seines Vaters, und in weiterer Konsequenz auch seines Volkes zu hinterfragen. Die Annäherung an die Geschichten, die sein Leben bestimmt haben, führt Raffi von der Arbeit an einem Film, der die Geschichte des armenischen Genozid erzählt, bis hin zu einem Aufenthalt in dem Teil der Türkei, der vor 1915 von dem armenischen Volk bewohnt wurde. Hier macht er ganz persönliche Filmaufnahmen von den Orten, die in den Erzählungen seiner Familie eine so große Rolle spielten.

Atom Egoyan zeigt den künstlerischen und medialen Prozess der Aushandlung der eigenen Identität beispielhaft auf und offenbart dabei einen Annäherung an diese Thematik, die nicht durch die Reibung kultureller Differenzen motiviert ist, sondern durch die Unsicherheit der ethnischen Historie und die Angst, dass diese in Vergessenheit geraten könnte. Der offensichtlich westlich aufgewachsene Raffi nähert sich der eigenen Geschichte in dem Selbstverständnis, dass der Anschlag seines Vaters auf einen türkischen Diplomaten kein terroristischer Akt war, sondern den Märtyrertod für ein

unterdrücktes Volk darstellte. Er vertritt damit eine (verständlicherweise) subjektive und einseitige Meinung über die Geschichte seines Volkes. Die Motivation für eine eigene Beschäftigung mit der Vergangenheit Armeniens erlangt er als er während seiner Mitarbeit an dem Film mit anderen Perspektiven konfrontiert wird. Letztendlich muss er eine eigene Position erarbeiten, um sich mit einer Umgebung zu arrangieren, die auch andere Standpunkte zulässt als die seinen.

Raffis innere und äußere Reise, von der er bei seiner Rückkehr aus der Türkei dem kanadischen Grenzbeamten David erzählt, resultiert in der Tatsache, dass auch der Aufenthalt im früheren Armenien seinen Wunsch nach absoluter Bestätigung seiner Version der Geschichte nicht erfüllen konnte. Es ist die Abwesenheit von unumstößlichen Realitäten und Wahrheiten, die er am Ende seiner Suche findet und mit der er sich arrangieren muss. So kann er auch am Ende der Reise nicht nachvollziehen, wofür sein Vater, der je nach Perspektive als Terrorist oder Freiheitskämpfer bezeichnet wird, bereit war, sein Leben zu lassen. Trotzdem scheint die Annäherung an Geschichte seines Volkes und seiner Familie eine absolute Notwendigkeit zur Aushandlung der eigenen Identität zu sein, führt sie doch letztendlich dazu, dass Raffi seine Selbstzweifel hinter sich lassen kann.

Dass sich nicht nur die Geschichte seiner Eltern und seines Volkes, sondern auch die eigene der Aufklärung entzieht, muss Raffi am Flughafen bei der Zollkontrolle durch David erfahren. Die Möglichkeit, dass er selbst ein Drogenschmuggler sein könnte, schließt er kategorisch aus und besteht darauf, dass sich in den versiegelten Filmdosen, die er für einen flüchtigen Bekannten aus der Türkei mit nach Kanada bringt, noch nicht entwickeltes Filmmaterial befindet. Der in Rente gehende David hört sich Raffis Geschichte bedächtig an und sieht davon ab seinen Verdacht, dass dieser Heroin schmuggelt, durch einen Drogenspürhund bestätigen zu lassen. Er glaubt Raffi, dass dieser sich selbst für unschuldig hält, und zerstört diese Selbsteinschätzung nicht, auch wenn er letztendlich Heroin in den Filmdosen findet. Er lässt Raffi den Flughafen verlassen, ohne ihn über den Drogenfund aufzuklären.

Auch David, der in früheren Teilen des Films genauer vorgestellt wird, agiert hier außerhalb seines üblichen Verhaltensmusters und hinterfragt seine bisher hochgehaltenen

Werte. Als christlicher Mensch fällt es ihm schwer, die Homosexualität seines Sohnes anzuerkennen und er kritisiert zusätzlich dessen Partnerschaft zu einem moslemischen Mann. Raffis Geschichte veranlasst David offensichtlich dazu, seine eigene Weltanschauung zu hinterfragen und anders zu handeln als er es normalerweise in dieser Situation tun würde. An dieser Stelle zeigt Egoyan auf, dass jeder Mensch seine ideelle Basis gleichermaßen hinterfragen muss, um Konflikte mit der zeitgenössischen Kultur überwinden zu können. Für David stellt der Ausbruch aus seiner typischen Denkstruktur die Möglichkeit dar, sich an seinen Sohn wieder anzunähern. In der Geschichte von Raffi finden die beiden einen Ansatzpunkt des gegenseitigen Verständnisses, der die Chance zu enthalten scheint einen Neuanfang der Beziehung darzustellen.

Auch in Raffi wird das Gefühl der inneren Zufriedenheit und des Verständnisses für seinen Vaters, das er am Ende des Films empfindet, nicht dadurch erlangt, dass er eine endgültige Aufklärung seines Konfliktes für sich beanspruchen kann, sondern durch die Möglichkeit, seine Version der Geschichte weitergeben zu haben. In der hybriden Umgebung stellt diese Geschichte nun eine von vielen persönlichen Versionen einer Realität dar, die als Quelle zu einem allgemeinen Wahrheitsfindungsprozess beitragen kann, aber auch nicht weniger oder mehr Anspruch darauf hat „wahr“ zu sein als die anderen persönlichen Geschichten, die Raffi selbst hinterfragt.

Es ist eine ähnliche Suche nach endgültiger Wahrheit, der sich auch viele der anderen Charaktere des Films unterziehen, und an der sie alle schlussendlich Scheitern müssen. Anfangen tut dies bei Arshile Gorky in den 1930er Jahren, der zehn Jahre an dem Bild seiner Mutter arbeitet und, wie die Rückblenden im Film zeigen, doch ihr Wesen nicht mehr fassen kann und ihre Hände im Bild schließlich unvollendet lässt.¹²⁸ Auch Celia verzweifelt an der Abwesenheit eines beweisbaren Ablauf des mysteriösen Todes ihres Vaters. Unfähig ihre eigene Vorstellung der Wahrheit beweisen zu können und Ani schuldig zu sprechen, zerstört sie schlussendlich in ihrer Frustration das Gemälde von Gorky, dessen selbstmörderische Verzweiflung an seinem Lebensende sie mit der ihres Vaters gleichsetzt.¹²⁹ In der Unüberwindbarkeit ihrer inneren Verbissenheit und in ihrem Unwillen, sich auf eine Diskussion mit anderen Perspektiven einzulassen, wird Celia nach dem Anschlag auf das Gemälde in eine Einrichtung für psychisch Kranke eingewiesen.

¹²⁸ Siehe: Abbildung 6.

¹²⁹ Siehe: Abbildung 7.

Dieser Ausgang kann auch als das Resultat einer sturen monoperspektivischen Geisteshaltung interpretiert werden, die letztendlich in die Verzweiflung führen muss.

Auch die als Beraterin für die Filmproduktion über den armenischen Genozid engagierte Ani diskutiert mit dem Regisseur und dem Drehbuchautor darüber, wie wahrheitsgetreu eine Geschichte im Film sein muss und ob die Kraft von Symbolen nicht eine gewisse Abänderung von Realitäten zulassen kann. Die Entscheidung der Filmleute, den jungen Arshine Gorky als Figur in ihren Film zu integrieren, obwohl dieser nicht direkt an den im Film dargestellten Handlungen teilgenommen hat, stößt bei Ani auf Zweifel. Auch dass der Berg ARARAT, ein armenisches Nationalsymbol und offensichtlich eine wichtige Verbindung zur Heimat für den Regisseur, im Hintergrund der Kulisse zu sehen ist, obwohl dies historisch inakkurat ist, kritisiert sie. Für den Regisseur steht allerdings die symbolische Bedeutung des Berges im Vordergrund, ist dieser doch in seiner persönlichen Erinnerung ein Zeichen für Armenien und spiegelt seine Sehnsucht nach der Heimat. Zusammen mit dem Hauptdarsteller des dargestellten Films, der derart in seiner Rolle aufgeht, dass er die Filmszenen in denen er sich befindet vorübergehend als Realität wahrnimmt, bieten alle persönlichen Diskurse der Charaktere eine eigene Ansicht von Wahrheit an. Sie bilden eine multiperspektivische Wahrnehmung der armenischen Geschichte, die das Publikum zu einem Gesamtbild verknüpfen kann. In seiner postmodernen Darstellung offenbart der Film somit inhaltlich wie formell eine von vielseitigen Perspektiven und mehrschichtiger Erzählstruktur geprägte Form. Er präsentiert als tiefgründiges Drama einen komplexen Ansatz den komplizierten Prozess der Aushandlung der eigenen Identität darzustellen.

Obwohl die Handlung in *ARARAT* immer wieder den Standort wechselt und auch zeitlich zwischen 1915 und dem frühen 21. Jahrhundert variiert, kann der Film eindeutig dem kanadischen Kino zugeordnet werden. Wie Jim Leach im Bezug auf David Pike anmerkt, sind die kanadischen FilmemacherInnen, ausgelöst durch die Schwierigkeiten der nationalen Selbstdefinition, mit einem Vorteil für trans- und multinationale Produktionen ausgestattet.¹³⁰ Demnach sind die Inhalte und Motive der kanadischen Kinematographie gut in fremde Systeme übertragbar. In *ARARAT* manifestiert sich dies

¹³⁰ Leach, Jim. 2006, Seite 149.

formell zum Beispiel an den klassischen Landschaftsaufnahmen, die sich durch die armenische Umgebung zwar visuell von den kanadischen Aufnahmen differenzieren, in ihrer Funktion aber gleich bleiben und stilistisch eine „Canadianness“ ausstrahlen. In einer direkt nach dem Vorspann gezeigten Einstellung impliziert die Überblendung von einer Ansicht des Regisseurs Edward Saroyan zu einer Ansicht der Felder vor Mount ARARAT die Sehnsucht, die durch die Erinnerung an diese Landschaft ausgelöst wird.¹³¹ Da die in Kanada spielenden Teile des Films fast ausschließlich in Innenräumen, dem Filmstudio und dem Flughafen lokalisiert sind, bleibt die freie Natur der armenischen Erinnerung vorenthalten und fungiert so, neben dem Bild von Gorky, als Bezugspunkt für die Gemeinsamkeiten der zentralen Charaktere.

Eine sentimentale Funktion erhält bei ARARAT auch die armenische Sprache. Sie wird in einer der Filmszene als ein Zeichen von Heimat definiert, welches nicht durch die türkischen Invasoren weggenommen werden kann. Raffi, selbst in Kanada geboren, nutzt die armenische Sprache einerseits, um seine Verbindung zu seinen kulturellen Wurzeln durch Poesie zu stärken und andererseits, um wichtige und private Gespräche mit seiner Mutter zu führen. Der zusätzliche Gebrauch der englischen Sprache für allgemeine Belange, und der französischen Sprache für die Gespräche mit Celia, teilt dabei die unterschiedlichen Dialoge der Familie ein und macht die verschiedenen Einflüsse auf Raffis Konflikt, aber auch seine unterschiedlichen emotionalen Ebenen, für das Publikum deutlicher wahrnehmbar.

Auch das kanadische Motiv der Sinnlosigkeit und Willkür des Todes findet sich auch in *ARARAT* wieder. Die verschiedenen thematisierten Todesfälle sind nicht durch einen höheren Sinn erklärt, sondern lassen die Hinterbliebenen mit Fragen und Zweifeln zurück. Auch wenn Raffi seinen Vater nicht als Terroristen beschrieben haben will, hinterfragt er doch schließlich dessen Motive. Auf den Videos, die er während seiner Reise in die Türkei dreht, wird offensichtlich, dass er den gewaltsamen Kampf für ein vergangenes Volk an den Ruinen dessen Kultur nicht nachvollziehen kann.¹³² Für Cecilia wird die Tatsache, dass sie den Selbstmord ihres Vaters nicht nachvollziehen kann gar so

¹³¹ Siehe: Abbildung 8.

¹³² Siehe: Abbildung 9.

schmerzhaft, dass sie einen psychischen Zusammenbruch erleidet und in eine Anstalt eingeliefert wird. Die nicht zu lösende Frage nach einem Sinn des Ablebens fungiert hier als destruktives Element, das Familien zerstört und individuelle Charaktere davon abhält, sich selbst weiter zu entwickeln. Die Gefühle der Schuld und Verantwortung, welche von den Hinterbliebenen der Toten dabei empfunden werden, motiviert diese die eigene Identität zu hinterfragen. In dem Wunsch, den Tod der Vorfahren zu verstehen und mit einer Bedeutung zu versehen, beginnt für Raffi und Cecilia, aber auch für Ani und den Filmemacher Edward Saroyan, die Beschäftigung mit der persönlichen Identität. Während der alternde Filmemacher Saroyan ein seiner verstorbenen Mutter gegebenes Versprechen einlöst, indem er ihre Geschichte durch den Film weitererzählt, sieht Ani in diesem Film die Möglichkeit, auch Gorkys Leben einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. So wird der Film innerhalb des Films zu einem Projekt der Aufarbeitung kollektiver Schuld der armenischen Minderheit, in den die Perspektiven verschiedener Beteiligter einfließen und das somit zu einer postmodernen Darstellung der Erinnerung armenischer Migranten in Kanada wird.

Die Tatsache, dass kaum öffentliche Aufmerksamkeit auf die Geschichte ihrer Vorfahren gelegt wird, und die damit einhergehende Gefahr, dass diese in Vergessenheit geraten könnte, treibt die armenischen Charaktere dazu an, den Film zu unterstützen. Der empfundene Schmerz darüber, dass sich niemand für den Genozid in Armenien zu interessieren scheint, motiviert die Figuren dazu, ihre persönliche Erinnerung in den öffentlichen und medialen Raum zu kommunizieren. Die Parallele zu Atom Egoyan und anderen FilmemacherInnen der Minderheiten liegt dabei auf der Hand. In der Erfahrung, den Prozess des Filmemachens als Katalysator für die eigene kulturelle Aushandlung zu benutzen finden, Ani, Raffi und Edward Saroyan jeweils die Möglichkeit der persönlichen Erlösung, die der sinnsuchenden Celia vorenthalten bleibt.

In einer vielschichtigen Charakterisierung werden die Figuren in *ARARAT* von verschiedenen Positionen gezeigt und beleuchtet. Dabei ist niemand auf eine einzelne Funktion reduziert. Jede Figur wird in alltäglichen sowie beruflichen, öffentlichen und in privaten Situationen gezeigt. Das dabei entstehende Gesamtbild ist ein sehr intimes, das dem Publikum das Gefühl gibt, den Antrieb des dargestellten Menschen verstehen zu

können. Die Darstellung von Sexualität und die Thematisierung einer homosexuellen Beziehung als alternatives Familienmodell werden dabei als natürlicher Teil dieses Lebens wahrgenommen, der weder verschwiegen noch besonders betont werden muss. Die Darstellung als auch sexueller Mensch ist somit einer von vielen Blickwinkeln auf die Figuren, die durch ihre Komplexität einerseits menschlicher und nachvollziehbarer wirken, sich aber andererseits aber auch einer Erfassung entziehen.

Die vielen Level, auf denen *ARARAT* Geschichte, Identität und Realität darstellt und seziert, machen ihn zu einem Paradebeispiel des postmodernen Hybridfilms. In einem komplexen Gebilde aus zeitlichen und räumlichen Sprüngen und Rückblendungen verknüpfen sich die Geschichten der einzelnen Figuren. Dieser Komplex offenbart die zentrale Erkenntnis: historische Realitäten sind relativ und Geschichte hat multiple Perspektiven. Trotz der unterschiedlichen Positionen der einzelnen Charaktere bietet diese Konstellation aber immer auch Berührungspunkte, an denen es zu einer Interaktion der scheinbar nicht vernetzten Figuren kommt. So trifft der nach Kanada einreisende Raffi zum Beispiel ein Jahr nach seiner Mitarbeit am Filmset auf David, dessen Sohn Philipp in gerade dem Museum arbeitet, indem Ani jene Präsentation zu Gorkys Werk hielt, der Edward Saroyan ursprünglich beiwohnte und die ihn animierte Ani zu engagieren. Auch Philipps Partner Ali arbeitete als Schauspieler an dem Filmset mit, welches das gemeinsame Herzensprojekt der anderen Hauptcharaktere wird. Somit verknüpfen sich die anfänglich als getrennte Erzählstränge wahrgenommenen Einzelszenen immer mehr zu einem großen Bild, das in der Verbindung der einzelnen Diskussionen auch zu einem Symbol für die universelle Gemeinsamkeit der Menschen wird, die auf den ersten Blick nicht sichtbar erscheint.

Die Figuren werden dabei als selbstbeständige Individuen eingeführt, die sich in den meisten Fällen eine Hybrididentität erarbeitet haben und sich nicht auf Stereotypen reduzieren lassen wollen. So fühlt sich Ali zum Beispiel offensichtlich zunehmend unwohl in seiner Filmrolle als gewalttätiger und gnadenloser General der türkischen Armee. Obwohl er auf einem intellektuellen Level die Motivation der türkischen Armee nachvollziehen kann, fühlt er sich in der negative Konnotation seiner Rolle unwohl. Er befürchtet, dass die Darstellung im Film ein Bild der türkischen Besatzer kreiert, dem er

selbst nicht zustimmt. Sowohl Saroyan als auch Raffi bedanken sich nach den Dreharbeiten bei Ali für dessen Darstellung und Argumentation, zeigt er doch auf, dass hinter dem übertrieben dargestellten Bild des Feindes ein Mensch steckt, der trotz unterschiedlicher Ansichten über die Vergangenheit den Wunsch nach einer gemeinsamen und friedlichen Zukunft formuliert.

Der Wechsel zwischen den drei filmischen Ebenen – der diegetischen Ebene, Saroyans Film im Film und der Camcorder-Aufnahmen von Raffis Reise – offenbart die Schwierigkeit der Trennung zwischen der kollektiver Erinnerung und der medial produzierten Nacherzählung des Genozids zu unterscheiden. Egoyan weist hier darauf hin, wie sehr die mediale Aufarbeitung von Geschichte das öffentliche Geschichtsbild beeinflusst. Dabei zeigt er auch die Versuchungen und Gefahren auf, die mit der persönlichen Interpretation der kollektiven Erinnerung verbunden sind. Indem er die zeitlichen Ebenen seines Films interagieren lässt, ist es am Ende des Films nicht mehr möglich zu unterscheiden, ob gerade Gorkys Kindheit in einer Rückblende zu sehen ist oder Saroyans Interpretation davon in dessen Film. So thematisiert *ARARAT* nicht nur die Subjektivität von Erinnerungen und ihrer Bewertung, sondern zeigt auch auf, wie die Medien das Geschichtsempfinden transformieren.

Atom Egoyans *ARARAT* bestätigt Jim Leaches These, dass sich die kanadische Filmsprache formell und inhaltlich auf eine andere Umgebung anwenden lässt, ohne dass sie ihre Distinktion verliert. Auch wenn der Film nur sehr wenige Hinweise auf eine kanadische Umgebung enthält, lässt er sich doch in den Rahmen einer nationalen Filmsprache einsortieren. Indem sich Egoyan der kulturellen Entfremdung von der Perspektive integrierter Migrantinnen darstellt, formuliert er die Unmöglichkeit der Kontinuität absoluter Werte in der hybriden Kultur. Wie Egoyan aufzeigt, bedarf es in der hybriden Gesellschaft einer Bereitschaft, andere Perspektiven anzuhören und zu respektieren. Die sture Verfolgung der eigenen Idee führt in eine ausweglose Sackgasse des inneren Konfliktes, während die inter-perspektivische Kommunikation der Auflösung von inneren Spannungen dient. So formuliert auch *ARARAT*, unter der Nutzung der kanadischen Kinematographie, einen Aufruf für die Überwindung von kulturellen

Monoperspektivität und zur Erarbeitung einer hybriden Kultur.

4.3. *SABAH*

In Ruba Naddas *SABAH* wird das Leben der gleichnamigen 40-jährigen alleinstehenden syrischen Frau beschrieben, die sich in ihrer Rolle als Betreuerin der Mutter eingefangen fühlt und auf der Suche nach persönlicher Freiheit eine unkonventionelle Liebe findet. In dem Versuch, die Liebe zu dem atheistischen Kanadier Steven mit den traditionellen Werten ihrer Heimat zu vereinen, wird sie nicht nur mit den Grenzen ihrer eigenen Toleranz konfrontiert, sondern vor allem mit denen ihrer Familie.

Schon am Anfang des Films zeigt Nadda die Einschränkungen von Sabahs traditionellen arabischen Lebensstils in der kanadischen Umgebung auf. Während sie mit Einkaufstüten beladen und in einen langen Mantel gehüllt durch die Straßen Torontos geht, sind die Menschen in ihrer Umgebung sommerlich angezogen. In einer Mischung aus Sehnsucht und Unverständnis beobachtet Sabah die Frauen in kurzen freizügigen Kleidern, die zum Teil ähnliche ethnische Wurzeln wie sie zu haben scheinen.¹³³ Ihr Unwohlsein wird erst dadurch erlöst, dass sie zuhause ankommt und sich ihrer Kleidung entledigen kann. Von Kopftuch und langem Mantel befreit strahlt sie nicht nur mehr Sicherheit, sondern auch ein deutlich wahrnehmbares Gefühl der Erleichterung aus. Ruba Nadda trennt in *SABAH*, ähnlich wie Deepa Mehta in *BOLLYWOOD/HOLLYWOOD*, die Räume in denen sich die Protagonistin befindet in eine Umgebung der traditionellen Lebensweise, repräsentiert durch Sabahs Wohnung, die durch die kanadische Außenwelt kontrastiert wird.

Dass auch die heimische Umgebung für Sabah und ihre Familie nicht eine uneingeschränkte Freiheit bedeutet, wird zu Beginn des Films im Verlauf einer Geburtstagsfeier im Kreis der Familie offensichtlich. Das heimische Familienleben wird von ihrem strengen Bruder bestimmt, der nach dem Tod des Vaters die Rolle des Familienvorstandes übernommen hat. Das Privatleben von Sabah, ihrer Mutter, ihrer Schwester und ihrer Nichte versucht dieser ebenso zu lenken wie das seiner eigenen Frau.

¹³³ Siehe: Abbildung 10.

Die traditionalistische Art und Weise, in der er die Rolle als patriarchales Familienoberhaupt interpretiert, stößt dabei vor allem bei Sabahs Nichte Souhaire auf Widerstand. Sie ist in Kanada geboren, fühlt sich dem westlichen Lebensstil zugehörig und ist bestürzt darüber, dass ihre Mutter und ihr Onkel sie mit einem ihr unbekanntem Mann verheiraten wollen. In ihrer Verzweiflung wendet sie sich an Sabah, die für sie offensichtlich die primäre Vertrauensperson darstellt und die verspricht, ihr zu helfen.

In der Diskussion um die mögliche Verheiratung von Souhaire erhärtet sich der Konflikt der Generationen und Kulturen. Dabei präsentieren sowohl Majid als auch Souhaire einen klaren Standpunkt, von dem diese nicht abweichen wollen. Auch wenn Sabah versucht als Vermittlerin zu agieren und die beiden Positionen in eine problemlösungsorientierte Diskussion zu bringen ist dies unmöglich, da sich beide Seiten weigern, sich der anderen anzunähern. Vor allem Majids patriarchale Autorität, in der er androht Souhaire aus der Familie zu verstoßen sollte diese sich gegen die Traditionen stellen, verhindern einen Kompromiss. Die offensichtliche Doppelmoral, in der Majid die Familie einerseits mit strengen Regeln versieht, diese aber andererseits nicht auf sich selbst anwendet, offenbart dabei die Schwäche seiner Argumentation. Auch wenn er selbst aus Liebe geheiratet hat und auch andere westliche Werte vertritt, erwartet er von den Frauen in der Familie dass sie sich seiner Interpretation der arabischen Traditionen unterwerfen. So antwortet er auf den Einwand von Souhaire, dass sie sich verlieben will anstatt verheiratet zu werden: „Arab girls don’t fall in love! Arab girls love who their brothers and their fathers and their uncles tell them they can.“¹³⁴ Die selbstverständliche Art, in der Majid die traditionellen Werte nicht hinterfragt und sie seiner Familie auferlegt, geben den Anstoßpunkt für Sabah, diese für sich selbst neu zu bewerten. Inspiriert von einer Photographie, die sie als Kind mit ihrem progressiven Vater am Strand zeigt, beginnt Sabah, indem sie heimlich schwimmen lernt, sich langsam von ihrer Familie zu emanzipieren. Als sie im Schwimmbad den Tischler Steven kennenlernt und sich zaghaft eine Zuneigung entwickelt, spitzt sich der Konflikt zwischen traditionellen Werten, progressiven Entwicklungen und dem westlichen Lebensstil zunehmend zu.

Ruba Nadda findet eine sehr zugängliche visuelle Sprache, um den Prozess von

¹³⁴ *SABAH*. Regie: Ruba Nadda. Drehbuch: Ruba Nadda. Can: Mongrel Media, 2005. 90' 5".

Sabahs persönlicher Befreiung aufzuzeigen. So geben vor allem ihre Kleidung und die Farben die sie trägt ein Bild davon ab, wie sie sich mehr und mehr von den Restriktionen löst. Während ihr Kopftuch immer weiter nach hinten rutscht und dabei zunehmend auch ihr Haar zeigt, das sie nun einfärbt um die grauen Strähnen zu verdecken, wechselt ihre Kleidung in der Farbe immer mehr ins farbige und speziell rote.¹³⁵ Während dabei der private Raum für freie Kleidungswahl stand, gerade Sahourie und Sabahs Schwester Saheera tragen hier sehr freizügige Outfits, bleibt Sabah zuhause ihrem konservativen Kleidungsstil treu, während sie bei den Treffen mit Steven zunehmend extrovertiert gekleidet ist.

Parallel zu dieser Entwicklung transformiert sich die Bedeutung des Raumes. Während die Außenaufnahmen zu Anfang des Films für Sabahs Unsicherheit standen, transformiert sich diese Konnotation zunehmend zu einem Gefühl der Freiheit. Die sichtbaren Grünflächen spielt dabei eine wichtige Rolle. So wird Sabahs Emanzipation, und vor allem die wachsende Zuneigung zwischen Sabah und Steven, visuell von einer frühlinghaften Begrünung begleitet.¹³⁶ Am deutlichsten sichtbar wird dies als sich am Ende des Films die Konflikte in der Familie aufgelöst haben. Ein Jahr nach Sabahs Geburtstagsfeier präsentiert sich das Haus der Familie nicht mehr mit verschlossenen Vorhängen, die jegliche Natur ausschließen, sondern mit offenen Fenstern und einer Vielzahl an Blumengestecken. Die lichtdurchflutete und frühlinghaft mit Blumen versehene Wohnung spiegelt am Ende des Films die neu gefundene Gleichstellung und Weltoffenheit der Familie.

Toronto als Stadt steht in *SABAH* als zusätzliches Symbol für Freiheit. Fühlt sich Sabah in der suburbanen Umgebung ihres Hauses mit der Angst konfrontiert, ihr Bruder könne sie und Steven erwischen, verheißen die Stadtteile außerhalb ihrer lokalen Umgebung die Möglichkeit sich uneingeschränkt zu bewegen. In diesem Bewusstsein für den Raum ist es, wie Ruba Nadda selbst bemerkt,¹³⁷ kein Zufall, dass einer der ersten bedeutenden Momente der persönlichen Befreiung, der erste Kuss zwischen Sabah und Steven, in die Kulisse einer explizit wiedererkennbaren Ansicht einer Sehenswürdigkeit in

¹³⁵ Siehe: Abbildung 11.

¹³⁶ Siehe: Abbildung 12.

¹³⁷ Nadda, Ruba. 2005, 49⁷(Audiokommentar der Regisseurin).

Toronto gesetzt ist.¹³⁸

In der Darstellung des persönlichen Befreiungsprozesses von Sabah nimmt Ruba Nadda die Notion der starken Frau im kanadischen Kino auf. Dabei präsentieren sowohl Sabah als auch Souhaire mögliche Ansätze der Identitätsaushandlung durch kulturelle Interaktion, während Majid lange Zeit an einem Standpunkt der ideellen Isolation festhält. Während sich alle Frauen der Familie in der ein oder anderen Form der kanadischen Kultur öffnen, oder zumindest ein Verständnis für progressives Denken an den Tag legen, hält Majid die Rückkehr zu traditionalistischen Idealen für notwendig, um an der eigenen Kultur festhalten zu können.¹³⁹ Indem Ruba Nadda ein sehr persönliches und intimes Bild von Sabah zeichnet, zeigt sie auf, dass auch diese Schwierigkeiten mit der Adaption an den kanadischen Lebensstil hat. So setzt die Regisseurin viele Nah- und Detailaufnahmen ein, um die Mimik und Gestik der Hauptfigur einzufangen und ihren Charakter darzustellen. Die sehr verunsicherte Interaktion mit der kanadischen Umwelt und die fast teenagerhaft wirkenden Gesprächsansätze mit Steven, die dabei offenbart werden, unterstreichen ihren Willen, sich den eigenen Ängsten zu stellen und ihren persönlichen Kompromiss zwischen traditionellen Werten und individuellen Wunsch nach Freiheit zu finden. Ruba Nadda, selbst arabischer Herkunft, verzichtet dabei bewusst auf eine Aussöhnung am Ende, in der Sabah den Bruder von ihrem Weg überzeugt und um seine Zustimmung sucht. So sagt sie über die zentrale Aussage des Films: „It’s about a woman, Sabah, who basically takes control over her life. It’s not about Sabah who has to go and get her brothers aproval.“¹⁴⁰ So ist es letztendlich der Initiative der Frauen in der Familie zu danken, dass sich Sabah und Majid wieder annähern, indem er einsieht, dass sein Ansatz der kulturellen Isolation die Familie auseinandertreibt und er beginnt ihre Entscheidungen zu akzeptieren.

Ruba Naddas *SABAH* ist ein Liebesfilm, der sich formal vor allem durch eine sehr charakterbezogene und an der Photographie orientierte Kinomategraphie von anderen Liebesfilmen abgrenzt. Indem die Kamera wenig agiert und hauptsächlich statische

¹³⁸ Siehe: Abbildung 13.

¹³⁹ Nadda, Ruba. 2005, 76’.

¹⁴⁰ Ebenda, 37’ (Audiokommentar der Regisseurin).

Aufnahmen von Details, Landschaften und vor allem aber von der Protagonistin macht, konzentriert sich der Film in seiner visuellen Simplizität vor allem auf die Protagonistin und ihren Konflikt. Indem sie das tiefgründige Charakterbild von Sabah zeichnet, aber immer wieder auch komische und romantische Szenen dazwischensetzt, schafft es die Regisseurin, das Genre des Liebesfilms für eine politische Diskussion zu öffnen, ohne dabei seine Leichtigkeit zu verlieren. So integriert Ruba Nadda die kanadische Ästhetik und Thematik in ein eher untypisches Genre des nationalen Kinos und schafft damit einen Film, der nicht durch die Aufdringlichkeit seiner Botschaft, sondern durch die Sensibilität ihrer Ausdrucksform heraussticht.

5. Resümee:

Das kanadische Kino des 21. Jahrhunderts hat sich offensichtlich von seiner mehrheitlich dokumentarischen Ausrichtung gelöst und findet zunehmend auch im fiktionalen Film seinen Ausdruck. Dass es dabei aber nicht seine typische Kinematographie verloren hat, zeigen die vorangegangenen Filmanalysen auf. Ausschlaggebend dafür ist meiner Meinung nach vor allem ein zentraler Aspekt der kanadischen Identität, der viele Bereiche des alltäglichen Lebens, und damit auch den künstlerischen Prozess aller KanadierInnen, beeinflusst: eine grundsätzlich respektvolle Geisteshaltung.

In dieser Eigenschaft, die von Katherine Monk als zentraler Nenner und Notwendigkeit der kanadischen Kultur aufgezeigt wird, sind sowohl die Öffnung des Kinos für Minderheiten und Subkulturen in der Gesellschaft, als auch die Integration fremder Einflüsse in die Kinematographie, logische Konsequenzen. Indem sich die kanadische Kinematographie historisch parallel zu einem Prozess der Entkolonialisierung entwickelte, von Grund auf bilingual ist und sich gleichzeitig von den Stereotypen der US-amerikanischen Medienkultur abgrenzt, ist ihr eine Ästhetik und Thematik, die den kulturellen Aushandlungsprozess fördert, inhärent. Die Tatsache, dass Kanada selbst ein recht junges Land ist und sich auch die Nachfahren der kolonialen AnsiedlerInnen noch stark mit ihrer Ursprungskultur verbunden fühlen, unterstützt meiner Meinung nach ein allgemeines Verständnis für den Integrationsprozess in die nationale Gemeinschaft. Durch die negative Selbstdarstellung der kanadischen Identität wird außerdem eine eindeutige nationale Symbolik kaum zugelassen. Eine typische Figur wie den in den Sonnenuntergang reitenden Cowboy, oder ein eindeutiges nationales Symbol wie die Flagge, findet sich im kanadischen Film, anders als im US-amerikanischen, selten. Der Bezug auf die nationale Identität findet sich deshalb nicht primär auf einer offensichtlichen visuellen Ebene, sondern spiegelt sich in einem philosophischen Selbstbezug. So sind sich kanadische Filme vor allem darin ähnlich, dass sie kulturelle, religiöse, philosophische, soziale oder sexuelle Differenzen in der nationalen Gesellschaft thematisieren, verschiedene Perspektiven aufzeigen und Lösungen für diese Konflikte präsentieren. Das kulturell scheinbar verankerte Bewusstsein für den postmodernen

Diskurs, in dem es keine Absolutheit gibt und der die Komplexität des Lebens anerkennt, spiegelt sich dabei auch in der Politik wieder. Die Prämisse einer Gesellschaft die ihre kulturelle Diversität auslebt beruht auf einer postmodernen Integrationspolitik, die eine Kultur von ImmigrantInnen mit denen von AnsiedlerInnen und UreinwohnerInnen zumindest ideell gleichsetzt. Der künstlerische Prozess der Aushandlung kultureller Heimatlosigkeit scheint somit gleichzeitig Grundlage und Resultat des kanadischen Kinos und der kanadischen Gesellschaft zu sein, die sich vor allem darin gewandelt hat, dass der Fokus der Repräsentation nicht mehr allein auf europäischen EinwanderInnen mit ähnlicher Wertefundierung liegt, sondern zunehmend von den kulturell vielfältigen gesellschaftlichen Randgruppen mitbestimmt wird.

Die Nutzung von Elementen des Mainstreams, der weiterhin von US-amerikanischen Einflüssen geprägt wird, zeigt sich dabei meiner Meinung nach als ideales Mittel, um die eigene Position zu präsentieren. Einerseits eröffnet diese Form die Möglichkeit ein großes Publikum zu erreichen, das sich möglicherweise von einer expliziteren Form des Independent- oder Weltkinos verschlossen hätte, andererseits zeigt sie auch die Bereitschaft auf, sich dem kulturellen Diskurs der nationalen Mehrheit zu öffnen. Obwohl dabei inhaltlich die lokale Umgebung des Subjektes eine große Rolle spielt, beeinflusst dieser Aspekt kaum die formale Gestaltung der Filme. Die kanadische Kinematographie hat nur marginale lokale Auswüchse und kann deshalb als eine gesamt-nationale Filmsprache verstanden werden. Indem immigrierte FilmemacherInnen diese aufnehmen und mit anderen Einflüssen verknüpfen, bereichern sie eindeutig den kanadischen Filmmarkt. Deepa Mehtas *BOLLYWOOD/HOLLYWOOD* sehe ich als ein ideales Beispiel, wie die kritische und humoristische Bewertung des Mainstream, in Kanada manifestiert in der Spielart der Mockumentary für den amerikanischen Kulturmarkt interpretiert werden kann. So ist auch ihr Film gleichermaßen Hommage wie Kritik an dem fiktionalen Unterhaltungsfilm der beiden „Woods“.

Der Diskurs von Minderheiten, der in der künstlerischen Aufarbeitung des kulturellen Aushandlungsprozesses in den öffentlichen Raum gelangt, beeinflusst und inspiriert in dieser Position auch einheimische RezipientInnen und ProduzentInnen. Indem die Diskurse der Minderheiten medial thematisiert werden, verlieren sie die Exklusivität einer begrenzten Gruppe, die diese nachvollziehen kann und werden als allgemein

verständliche Prozesse auch von anderen KünstlerInnen adressiert. So kann die Komödie *MAMBO ITALIANO* (2003), die von Emile Gaudreault als Adaption des gleichnamigen Theaterstückes von Steve Galluccio verfilmt wurde, als ein Beispiel dafür herangezogen werden, wie sich auch etablierte KanadierInnen zunehmend mit der Thematik der kulturellen Aushandlung auseinandersetzen. Der Film beschreibt in humoristischer Weise die Probleme eines jungen Mannes, der sich als Teil der italienischen Minderheit in Montreal nur langsam traut, seine Homosexualität öffentlich zu vertreten. Die pointierte Methodik, in der dabei kulturelle Differenzen humoristisch aber einfühlsam adressiert werden, unterstreicht das allgemeine Bewusstsein, das für den Immigrations-, Integrations- und Assimilationsprozess vorhanden ist. Als Teil der künstlerischen Rhetorik Kanadas scheint der kulturelle Aushandlungsprozess zumindest so weit in das öffentliche Bewusstsein gelangt zu sein, dass sich auch einheimische KünstlerInnen zutrauen, diesen nachzuempfinden und in ihre eigenen Werke zu integrieren.

Eine hybride Form ist meiner Meinung nach nicht nur hilfreich, sondern geradezu essentiell, um die Auflösung kultureller Differenzen darzustellen. Der Kompromiss aus kulturellen Einflüssen, der sich in der hybriden Identität formuliert, sollte sich auch formal in seiner filmischen Repräsentation spiegeln. Die kanadische Kinematographie, ähnlich der kanadischen Gesellschaft, zeigt dabei auf, wie ein Bewusstsein für den postkolonialen und postmodernen Diskurs die Öffnung für andere Einflüsse ermöglicht. Für mich ist es vor allem die von nationalen Symbolen und Stereotypen befreite Interpretation der eigenen Nation, die sich von anderen Ländern unterscheidet und es zulässt, dass die kanadische Kinematographie auch in hybriden Werken einen so hohen Stellen- und Wiedererkennungswert hat. So kann ihre philosophische Ausrichtung auch in den Szenen wahrgenommen werden, die sich ästhetisch an anderen Kulturen orientieren. Meiner Meinung nach stellt diese Konstellation aus einem Bewusstsein für den postmodernen Diskurs, der Formulierung einer postkolonialen Gesellschaftspolitik und der Förderung der kulturellen und filmischen Repräsentation von Minderheiten eine Situation dar, die international als Inspiration für die Gestaltung von Bildungs-, Integrations- und Kulturpolitik dienen kann.

6. Bibliographie:

Selbstständige Veröffentlichungen:

Alemanly-Galway, Mary. *A Postmodern Cinema: The Voice of the Other in Canadian Film*. Lanham, Maryland and London: The Scarecrow Press, 2002.

Bothwell, Robert. *The Penguin history of Canada*. Toronto: Penguin Canada, 2006.

Druick, Zoë. *Projecting Canada: Government Policy and Documentary Film at the National Film Board of Canada*. Montreal & Kingston, London and Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2007.

Du Rogoff, Edmond Marc. *Gaining a Voice: Media Relations for Canadian Ethnic Minorities*. Ottawa, Media Resources Advisory Group, 1991.

Evans, Gary. *In the National Interest: A Chronicle of the National Film Board of Canada from 1949 to 1989*. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 1991.

Evans, Gary. *John Grierson: trailblazer of documentary film*. Montreal: XYZ Publishing, 2005.

Flusty, Steven. *De-Coca-colonization: making the globe from the inside out*. New York: Routledge, 2004.

Gittings, Christopher E. *Canadian national cinema: ideology, difference and representation*. London and New York: Routledge, 2002.

Leach, Jim. *Film in Canada*. Don Mills: Oxford University Press, 2006.

Melnyk, Geoge. *One hundred years of Canadian cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

Monk, Katherine. *weird sex & snowshoes: and other Canadian film phenomena*. Vancouver: Raincoast Books, 2001.

Unselbstständige Veröffentlichungen:

Bhabha, Homi K. „DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation“ in: Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. Edited by Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990. Seite 291-322.

Bhabha, Homi K. „Introduction: narrating the nation“ in: Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. Edited by Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990. Seite 1-7.

Bronfen, Elisabeth und Benjamin Marius. „Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte“. In: Bronfen, Elisabeth. *Hybride Kulturen*:

Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Herausgegeben von Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius und Therese Steffen. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997. Seite 1-29.

Cahoone, Lawrence E. „Introduction“ in: Cahoone, Lawrence E. *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Edited by Lawrence E. Cahoone. Malden, Oxford, Melbourne and Berlin: Blackwell Publishing Ltd, 2003. Seite 1-14.

Egoyan, Atom. „Foreword“ in: Monk, Katherine. *weird sex & snowshoes: and other Canadian film phenomena*. Vancouver: Raincoast Books, 2001. Seite 1-2.

Hall, Stuart „Wann war ‚der Postkolonialismus‘? Denken an die Grenze“. In: Bronfen, Elisabeth. *Hybride Kulturen: Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Herausgegeben von Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius und Therese Steffen. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997. Seite 219-246.

Levitin, Jacqueline. „An Introduction to Deepa Mehta: Making Films in Canada and India“ in: Levitin, Jacqueline. *Women Filmmakers: Refocusing*. Edited by Jacqueline Levitin, Judith Plessin and Valerie Raoul. New York and London: Routledge, 2003. Seite 273-283.

Pike, David L.: „Canadian Cinema in the age of globalization“. In: CineAction. 2001. 22. September. <http://www.thefreelibrary.com/Canadian+Cinema+in+the+age+of+globalization.-a084184432>. Zugriff: 09.01.2011.

Renan, Ernest. „What is a Nation?“ in: Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. Edited by Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990. Seite 8-22

UnbekannteR AutorIn: Killer Khalsa Singh. <http://www.killerkhalsa.com>. Stand: 20.12.2010

UnbekannteR AutorIn: Kitchener Oktoberfest. <http://www.kitchener.ca/en/livinginkitchener/Oktoberfest.asp> Zugriff: 09.12.2010.

Filme:

ARARAT. Regie: Atom Egoyan. Drehbuch: Atom Egoyan. Canada: Alliance Atlantis, 2003. 115'.

BOLLYWOOD/HOLLYWOOD. Regie: Deepa Mehta. Drehbuch: Deepa Mehta. Canada: Hart Sharp Video, 2005. 105'.

SABAH. Regie: Ruba Nadda. Drehbuch: Ruba Nadda. Canada: Mongrel Media, 2005. 90'.

MAMBO ITALIANO. Regie: Émile Gaudreault Drehbuch: Émile Gaudreault (screenplay), Steve Galluccio. Canada: Columbia TriStar Home Entertainment, 2004. 88'.

7. Anhang:

7.1. Abbildungen:

Abbildung 1:



[Mehta, Deepa. 2003, 26'.]

Abbildung 2:



[Mehta, Deepa. 2003, 28'.]

Abbildung 3:



[Mehta, Deepa. 2003, 4'.]

Abbildung 4:



[Mehta, Deepa. 2003, 22'.]

Abbildung 5:



[Mehta, Deepa. 2003, 63'.]

Abbildung 6:



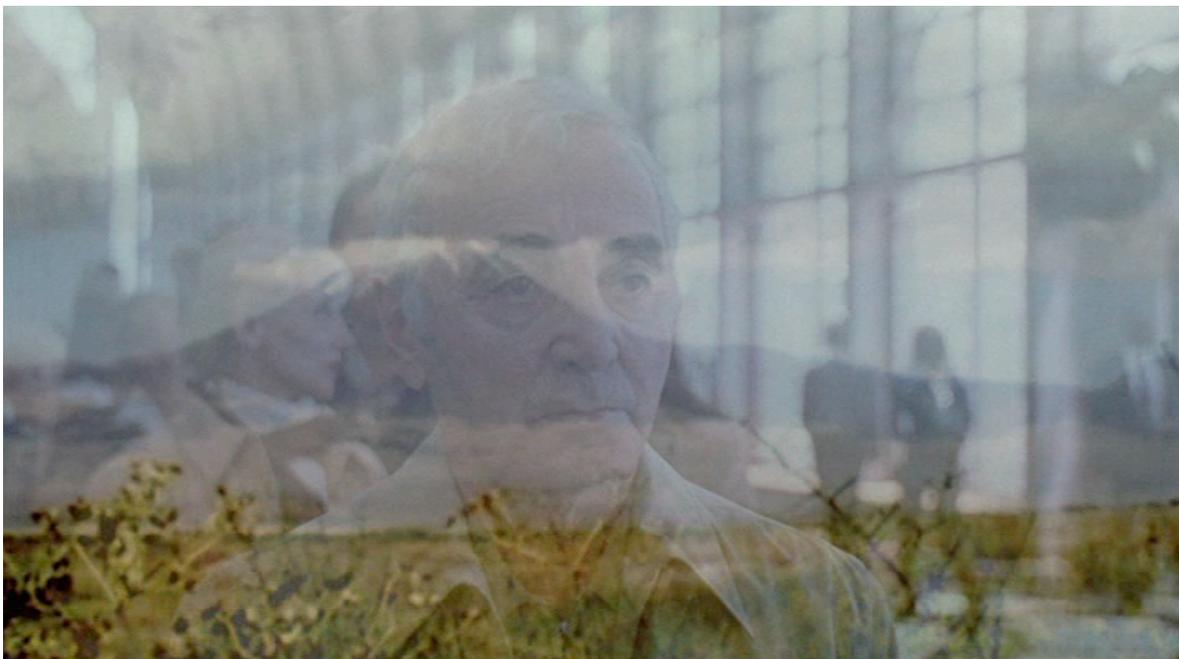
[Egoyan, Atom. 2003, 84'.]

Abbildung 7:



[Egoyan, Atom. 2003, 75'.]

Abbildung 8:



[Egoyan, Atom. 2003, 5'.]

Abbildung 9:



[Egoyan, Atom. 2003, 66'.]

Abbildung 10:



[Nadda, Ruba. 2005, 2'.]

Abbildung 11:



[Nadda, Ruba. 2005, 66'.]

Abbildung 12:



[Nadda, Ruba. 2005, 29'.]

Abbildung 13:



[Nadda, Ruba. 2005, 50'.]

7.2, Abstract:

Die vorliegende wissenschaftliche Arbeit beschäftigt sich mit dem Kino der Minderheiten in Kanada. Kanadische RegisseurInnen mit Migrationshintergrund wie Deepa Mehta, Ruda Nadda und vor allem Atom Egoyan gelten, trotz ihres Status als Teil einer kulturellen Minderheit, als Ikonen der nationalen Filmkultur. Ihr Erfolg erklärt sich nach der Meinung von FilmwissenschaftlerInnen wie George Melnyk auch darin, dass sie sich an den Charakteristiken der kanadischen Kultur-Agenda orientieren, sich also einer kanadischen Kinematographie bedienen. Das Kino der ImmigrantInnen schafft es demnach, die Themen der Minderheiten mit einer kanadischen Kinematographie zu verbinden, eine Brücke zwischen den Kulturen zu errichten, und trotzdem eine kanadische Ausstrahlung zu haben. Diese These wird in der vorliegenden Arbeit in drei Schritten untersucht.

Als erstes wird dabei erarbeitet, was „Nation“ und „nationale Kultur“ ausmacht, und wie sie sich definieren lassen. Die theoretische Annäherung wird nachfolgend auf die Nation Kanada angewendet. Auf dieser Grundlage werden die Ursachen für das Gefühl der kulturellen Heimatlosigkeit untersucht und die Hybrid-Kultur als Strategie der Identitätsfindung erläutert.

In der Erarbeitung der kanadischen Kinematographie wird dann untersucht, welche Ausdrucksmittel sich historisch als typisch für den kanadischen Film herausgearbeitet haben, und welchen Einfluss der postkoloniale und postmoderne Diskurs auf diese hatte. Der These folgend, dass die nationale Handschrift auch im Kontext einer hybriden Kulturauffassung erkennbar bleibt, werden die erarbeiteten Motive des nationalen Kinos auf Filme von kanadischen RegisseurInnen mit Migrationshintergrund angewendet und untersucht. Als beispielhafte Filme wurden hierfür Deepa Mehtas *BOLLYWOOD/HOLLYWOOD*, Atom Egoyans *ARARAT* und Ruba Naddas *SABAH* ausgewählt. In einem abschließenden Resümee wird dann die Anwendbarkeit meiner Hypothese bewertet, und ihre mögliche Auswirkung auf nationale Kinos allgemein eingeschätzt.

7.3. Lebenslauf:

Persönliche Daten:

Name: Stefan Nikolaus Putz

Geboren am 05.11.1983 in Hagen, Deutschland

Schulbildung:

Rudolf Steiner Schule, Hagen, Deutschland **08/1990 - 06/2003**

- Schule mit Fokus auf unabhängige und kreative Denkansätze
- Am 24.06.2003 abgeschlossen mit Erreichen der allgemeinen Hochschulreife (Deutsches Abitur)

Zivildienst:

Integra, Lüdenscheid, Deutschland **09/2003 - 07/2004**

- Leitung und Betreuung einer Arbeitsgruppe für psychisch behinderte Menschen
- Organisation und Leitung des Arbeitsbereiches und der Kundenbetreuung

Studienverlauf:

Diplom-Studium:

Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Universität Wien **10/2004 – 11/2011**

- Studienschwerpunkte: Film im Kontext von nationaler und kultureller Identität/
Film im Kontext von Geschichtlichkeit

Auslandsaufenthalte zu Studienzwecken:

Auslandssemester, Carleton University, Ottawa, Kanada **08/2006 – 12/2006**

- Selbstorganisierter Auslandsaufenthalt
- Studienschwerpunkt: Amerikanische Filmgeschichte

Studentenaustausch, University of Ottawa, Ottawa, Kanada **09/2008 - 05/2009**

- Joint-Study Stipendium
- Studienschwerpunkte: Kanadischer Film/Wechselwirkung zwischen Film und Nation

Kurzfristige wissenschaftliche Arbeiten im Ausland, Kanada **06/2010 – 07/2010**

- Recherche zur Diplomarbeit

Erasmus Praktikum, Bavaria Film International, München **10/2010 – 03/2011**

- Praktische Erfahrung im Bereich Lizenzhandel/Filmvertrieb

Weitere Qualifikationen:

IFS, Institut für Studentenkurse, Wien **11/2004 - 05/2005**

- Teilnahme an mehreren Kursen im Bereich der (Selbst-) Präsentation

Ehrenamtliche- und andere Tätigkeiten:

ESN Uni Wien **05/2009 - 05/2010**

- Networking mit Sponsoren, Partnern und Medien
- Organisation von Ausflügen und Events für AustauschstudentInnen in Wien