



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Quebecer Autorenfilm in der Postmoderne am
Beispiel von Xavier Dolans *Les amours imaginaires*“

Verfasserin

Magdalena Naimer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 346

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Romanistik / Französisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Meiner Familie
und
meinen Freunden

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Quebecer Filmlandschaft	3
2.1 Die Anfänge des Quebecer Kinos.....	3
2.1.1 Ernst Ouimet (1877-1972) und sein Ouimetoscope.....	4
2.1.2 Das Cinéma oral und die Rolle des bonimenteur	5
2.2 Der Klerus als Filmmonopolist	6
2.3 Die Révolution tranquille und das Cinéma direct.....	9
2.3.1 Selbstfindung und Identitätsbildung.....	9
2.3.2 Die Rolle des ONF und die Schaffung einer frankophonen Abteilung	11
2.3.3 Eine Revolution der Ästhetik.....	15
2.3.4 Das Autorenkino und die Bildung einer Kino-Nation.....	16
2.4 Die Krise nach der Volksabstimmung: Abkehr vom Kollektiv zum Individuum	18
2.5 Der Quebecer Film seit 1990: Globalisierung und Genre-isierung.....	20
3. Dolan und seine Verbindung zur Nouvelle Vague und dem Cinéma direct.....	23
3.1 Dolan als Autorenfilmer: Hinter der Bühne ist vor der Bühne	23
3.2 Moderner vs. klassischer Film.....	25
3.2.1 Tendenzen des modernen Kinos: Rossellini als Wegbereiter.....	25
3.2.2 Gilles Deleuze: Wir sind vielmehr immer schon im Kino und das Kino in uns.....	28
3.2.3 Christine Buci-Glucksmann: L'image-flux	32
3.2.4 Manifeste de la Nouvelle Vague.....	33
3.3 Cinéma direct: Die Nouvelle Vague in Québec.....	34
3.4 Godards <i>Masculin-Féminin</i>: Porträt einer Jugend	35
3.5 FILMANALYSE: Liebe? Eine Umfrage	37
3.5.1 Kameraästhetische Merkmale in den Szenen.....	38
3.5.2 Die unerfüllte Liebe	39
3.5.3 Die enttäuschte Liebe	40
3.5.4 Die zerbrochene Liebe.....	40

3.5.5 Die schein-bare Liebe	41
3.5.6 Die Suche nach der Identität in der Liebe	42
4. Dolan und die Postmoderne: Retro, ohne altmodisch zu wirken.	43
4.1 Die Postmoderne.....	43
4.1.1 Umberto Eco	46
4.1.2 Gilles Deleuze	46
4.1.3 Jean Baudrillard	46
4.1.4 Peter Sloterdijk.....	47
4.2 Was bedeutet das für den Film?.....	47
4.3 L'image de la beauté oder La beauté de l'image	48
4.3.1 FILMANALYSE: Die Marshmallow-Szene	49
4.4 FILMANALYSE: James Dean trifft auf Audrey Hepburn	50
4.5 FILMANALYSE: Figuren-melting-pot	53
4.6 FILMANALYSE: Xavier Dolan	56
4.6.1 ... und Alfred de Musset: Das Zitat macht den Anfang	56
4.6.2 ... und Michelangelo: gezeichnete Ideale.....	57
4.6.3 ...und Almodóvar: der Kult um die Großaufnahme.....	59
4.6.4 ...und Prousts Madeleines: die Teeszene und der Stil des Bauhaus.....	60
4.6.5 ...und Gustave Caillebotte: die Schirmszene	62
4.6.6 ... und Blake Edwards: Der Reiz der Audrey Hepburn	63
4.6.7 ...und Wong Kar-Wai: Mit dem Rücken zur Kamera.....	64
4.7 Xavier Dolan, imaginäre Liebschaften und die Nouvelle Vague des globalen Kinos. 67	
5. Schluss.....	70
8. Résumé	73
8.1 Le paysage cinématographique québécois.....	73
8.1.1 Le début du cinéma québécois.....	73
8.1.2 Ouimet et son Ouimetoscope.....	73
8.1.3 Les prêtres-cinéastes	73

8.1.4	La Révolution tranquille et le cinéma direct	74
8.1.5	La crise après le référendum.....	75
8.2	Le cinéma direct tombe sur la Nouvelle Vague	76
8.2.1	Film moderne vs. Film classique.....	76
8.2.2	Gilles Deleuze: le cinéma de prose vs. le cinéma de poésie.....	77
8.2.3	Christine Buci-Glucksmann: L'image-flux	78
8.2.4	Manifeste d'une Nouvelle Vague: Portrait de la jeunesse	78
8.2.5	Analyse de film: L'amour? Une enquête	80
8.3	Postmodernisme: Retro, sans être démodé?	80
8.3.1	Le postmodernisme	80
8.3.2	Qu'est que cela signifie pour le film?	81
8.3.3	L'image de la beauté ou la beauté de l'image	81
8.3.4	Analyse de film: James Dean croise Audrey Hepburn	82
8.3.5	Analyse de film: Melting-pot des figures	82
8.3.6	Analyse de film: Xavier Dolan et	83
8.3.6.2	...Michelangelo	83
8.3.6.3	...Pedro Almodóvar	83
8.3.6.4	...Marcel Proust	84
8.3.6.5	...Gustave Caillebotte.....	84
8.3.6.6	...Blake Edwards	84
8.3.6.7	...Wong Kar-Wai	85
8.3.7	Xavier Dolan et la nouvelle vague du cinéma global	85
9.	Zusammenfassung	86
9.1	Die Quebecer Filmlandschaft.....	86
9.2	Dolan, die Nouvelle Vague und das Cinéma direct.....	87
9.3	Dolan und die Postmoderne.....	87
	LITERATURVERZEICHNIS	89

1. Einleitung

Während meines Joint-Study-Austausches an der Université de Montréal war es mir möglich einige Kurs am Institut für Literatur- und Filmwissenschaften zu belegen. In dieser Zeit konnte ich einen breiten Überblick über die kanadische und auch internationale Filmszene, sowie die verschiedenen filmtheoretischen Diskurse und Philosophien gewinnen. Ein Filmemacher wuchs mir dabei besonders ans Herz und imponierte mir durch seine große Kreativität und Stilsicherheit.

Die Art ein ausgeklügeltes Drehbuch mit einem stilistisch ausgereiften Filmambiente zu verbinden, lässt Xavier Dolan zum Wunderkind der internationalen Filmszene aufsteigen. Xavier Dolan fuhr mit seinem Film *Les amours imaginaires* sowohl bei Kritikern, als auch beim Publikum einen beachtenswerten Erfolg ein und gilt für viele als das neue Wunderkind der quebecer Filmszene. Auch dem cinephilen Publikum in Cannes ist Dolan mittlerweile ein Begriff und er konnte dort 2010 den begehrten *Prix de la Jeunesse* mit nach Hause nehmen.

In Nordamerika, dem Prototyp der westlichen Kultur, war die Theorie des Untergangs der großen Leitideen und des Fortschrittsglaubens ein heiß diskutiertes Thema. Während die Existenz der Postmoderne, ein Thema, das so vage und nicht eingrenzbar ist und über das doch soviel diskutiert wurde, in der europäischen Welt kaum Beachtung findet. Auch deshalb war es interessant sich in diese Materie näher zu vertiefen.

Während meines Studiums gingen natürlich Jean-Luc Godard und die Nouvelle Vague nicht spurlos an mir vorüber und somit entstand ein besonderes Interesse für den Autorenfilm, das mich dazu bewegt auch Xavier Dolan unter diesem Gesichtspunkt zu untersuchen und in Verbindung mit Godard und der Nouvelle Vague und den Vertretern des Cinéma direct in Quebec zu setzen.

Die vorliegende Arbeit macht sich hiermit zum Ziel die Quebecer Filmlandschaft und einen ihrer wichtigsten Vertreter, Xavier Dolan, genauer unter die Lupe zu nehmen. Dabei werden vor allem die wichtigsten Wendepunkte, wie etwa die Epoche der *prêtres-*

cinéastes während der Regierungszeit des Premierministers Maurice Duplessis, die darauffolgende *Révolution tranquille* und die damit einhergehende Stilrichtung des *Cinéma direct* und schlussendlich die Krise nach der Volksabstimmung und die Öffnung der Provinz in Zeiten der Globalisierung näher betrachtet.

Das zweite Kapitel dient dazu die Interview-Szenen des Films, die die Haupthandlung dreimal unterbrechen, mit vergleichbaren Ansätzen des Autorenfilms der Nouvelle Vague in Frankreich oder denen des Cinéma direct in Québec in Relation zu bringen. Dabei soll zuerst der Unterschied zwischen klassischem und modernem Kino näher herausgearbeitet und in Zusammenhang mit den verschiedenen Arten der Wahrnehmung von Bildern in Hinblick auf Gilles Deleuze und Christine Buci-Glucksmann gesetzt werden. Am Ende des Kapitels werden Szenen einzeln beleuchtet.

Das nächste Kapitel soll der Definition und der Ausarbeitung der Stilrichtung Postmoderne dienen. Weiters wird näher auf die Hauptfiguren Marie und Francis und deren Zusammenhang mit Audrey Hepburn und James Dean eingegangen und auf die Bedeutung und Wichtigkeit des Zitats im postmodernen Film verwiesen. Zum Abschluss wird der mögliche Einfluss von Künstlern wie Michelangelo, Alfred de Musset, Pedro Almodóvar, Marcel Proust, Gustave Caillebotte, Blake Edwards und Wong Kar-Wai auf Xavier Dolan skizziert.

Abschließend wird die eigene Stilsicherheit des Autorenfilmers Xavier Dolan in Zeiten der Postmoderne und sein oftmaliger Einsatz von Zitaten und Verweisen und sein Platz in der Filmlandschaft der sogenannten globalen Nouvelle Vague hinterfragt werden. Ziel ist es herauszufinden, inwiefern sich Xavier Dolan als Autorenfilmer zur Postmoderne zählen lässt und durch welche Elemente dies charakterisiert wird.

2. Quebecer Filmlandschaft

Ce film canadien qui parle français, mais pense américain.¹

2.1 Die Anfänge des Quebecer Kinos

Die erste öffentliche Filmvorführung am 29. Juni 1896 läutete die Geburtsstunde des kanadischen Films ein. Dafür verantwortlich machten sich die Brüder Lumière, die zu diesem Zeitpunkt in ihrem Herkunftsland Frankreich schon einen gewissen Ruf genießen konnten und nun versuchten auch das Publikum auf kanadischem Boden für ihren *Lumière Cinématographe* zu begeistern. Gezeigt wurde *L'arrivée du train* (1896) der Brüder Lumière: ein kurzer Film über die Ankunft eines Zuges und das anschließende aufgeregte Herumeilen der Insassen am Bahnsteig. Wenige Wochen später fand eine weitere Filmvorführung in Ottawas West End Park statt. Diesmal aber unter der Organisation des amerikanischen Maschinenbaugenies Thomas Edison und dessen anglophoner Truppe.²

Schon zu Anfang kristallisieren sich somit zwei wichtige Punkte, die die kanadische Filmlandschaft von diesem Zeitpunkt an immer begleiten werden, heraus. Erstens stammten weder die Vorführtechnologie, noch das Filmmaterial, noch die abgebildeten Bilder aus Kanada selbst und zweitens lassen schon die unterschiedlichen Produzenten beider Projektionen die sprachlichen Barrieren und kulturellen Differenzen der frankophonen und anglophonen Sprechergruppe erkennen.

„En effet, des projectionnistes itinérants d'origine française ou américaine, ainsi que des opérateurs mandatés par les firmes Edison et Lumière, sont à la source du cinéma québécois.“³

Der anglophone Raum orientierte sich in weiterer Folge komplett an der Filmindustrie der USA und wird von den Filmen Hollywoods förmlich überrollt. Spezifisch kanadische

¹ Vgl: Jean, Marcel (2005): *Le cinéma québécois*. Montréal: Boréal, S.27.

² Vgl: Heide, Markus & Claudia Kotte (2006): *Kanadischer Film: Geschichte, Themen, Tendenzen*. Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH, S. 11.

³ Jean, Marcel (2005): *Le cinéma québécois*. Montréal: Boréal, S.15.

Inhalte spielten zu dem Zeitpunkt aber keine große Rolle. Die Amerikaner stellten ihr Nachbarland durchgehend als Gebiet wilder Natur, fern von Industrialisierung und Verstädterung dar. Zwischen 1907 und 1914 benutzten vielleicht 100 von amerikanischen Firmen produzierte Filme ein amerikanisches Setting oder machten Kanada selbst zum Thema. Damit haftet den KanadierInnen bis heute das zu diesem Zeitpunkt entstandene Klischee eines Landes voll von unberechenbarer Naturlandschaft, französisch sprechenden Holzfällern und dramatischen Begegnungen der Bevölkerung mit Eskimos, Indianern und Braunbären an.

Québec nimmt filmhistorisch eine Sonderstellung ein, da dort vorwiegend der französische Film vorherrschte. Die von Ort zu Ort ziehenden Filmvorführer nahmen in dieser Provinz länger eine wichtige Rolle ein als in den anderen Provinzen, da diese besonders in den ländlichen Gebieten sowohl zur Pflege der Sprache und regionaler Traditionen, als auch zur Verbreitung und Archivierung der speziellen Geschichte der frankophonen Bevölkerung von Bedeutung waren.

Prinzipiell waren die ZuschauerInnen aber nicht wirklich an der Herkunft der Filme interessiert, da diese kaum erzählerischen Charakter aufwiesen und es sich vielmehr um kurze Aufnahmen von fahrenden Lokomotiven, spielenden Kindern und vorbeieilenden Passanten handelte.⁴

2.1.1 Ernst Ouimet (1877-1972) und sein Ouimetoscope

Ernst Ouimet war Betreiber des berühmten Ouimetoscopes, eines umgebauten Theaters, das 400 Personen Platz bot und sich zum ersten Kinosaal Kanadas etablierte. Er selbst galt als großer Filmförderer und war auch als Produzent von Kurzfilmen tätig. Nachdem der Versuch seinen ersten Langfilm in den USA zu vermarkten scheiterte, zog er sich als erster großer Filmschaffender Kanadas aus finanziellen Gründen ganz aus dem Filmgeschäft zurück.

⁴ Vgl: Heide, Markus & Claudia Kotte (2006): *Kanadischer Film: Geschichte, Themen, Tendenzen*. Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH, S. 12.

Noch dazu legte er sich mit der zu der Zeit überaus mächtigen katholischen Kirche an, die sonntags keine Filmvorführungen erlaubte. Er brachte somit die konservative Bevölkerung gegen sich auf. Erst 1912 entschied der Oberste Gerichtshof, dass es der Quebecer Bevölkerung erlaubt war sonntags ins Kino zu gehen. Jahrzehnte später drehte sich der Wind und es war die Kirche selbst, die geschickt verstand den Film und das Kino für ihre Propaganda und die Verbreitung des katholischen Glaubens zu nutzen.⁵

2.1.2 Das Cinéma oral und die Rolle des bonimenteur

In Zeiten des Stummfilms kam dem *bonimenteur* eine besondere Aufgabe zu. Er war nicht nur dafür zuständig die Zwischentitel der Stummfilme ins Französische zu übersetzen, sondern versuchte auch durch Erzählungen, Anekdoten und Zwischenbemerkungen die Zuschauer in Begleitung von Live-Musik vom Film zu begeistern.⁶

Diese Eigenheit des Quebecer Kinos ergibt sich aus einem großen Mangel an lokaler Filmproduktionen und aus der Notwendigkeit heraus die ausländischen Filme nicht nur zu übersetzen, sondern auch zu interpretieren und für den normalen Kinobesucher verständlich zu machen.

Diese Art der Unterhaltung ermöglichte:

„ (de) donner une couleur locale à des récits venus d'ailleurs, modifier l'identité culturelle d'une oeuvre qui valorisait l'art et la technique d'une nation politiquement plus influente, (d') élaborer une pratique cinématographique antihégémonique.“⁷

Die ersten bonimenteurs waren die Kino-Pioniere Ernst Ouimet und sein Kollege Henry de Grandseignes d'Hauterives, ein französischer Geschäftsmann, der für den Import von französischen Filmen nach Québec zuständig war. Dem Können und Engagement der

⁵ Vgl: Heide, Markus & Claudia Kotte (2006): *Kanadischer Film: Geschichte, Themen, Tendenzen*. Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH, S. 19.

⁶ Vgl: Lacasse, Germain (2002): *Le cinéma oral au Québec*. in: *L'Écriture cinéma au Québec*, Archives des lettres canadiennes. Ottawa: Presses Université d'Ottawa, 7.

⁷ Ebda. S. 6.

beiden gebührt auch zum großen Teil der Erfolg der Filmvorführungen beim Publikum dieser Zeit. Nachdem sich mit der Zeit die Vorführungssäle multiplizierten und immer mehr Unterhalter dieser Art gebraucht wurden, begannen Veranstalter berühmte SchauspielerInnen von großen Theaterhäusern abzuwerben.

„Le bonimenteur ne faisait pas que traduire les intertitres et fournir quelques explications, il était un véritable animateur de séance s’exprimant au présent, interpellant les spectateurs, improvisant des répliques et des réponses, faisant du spectateur l’interlocuteur du film, comme en situation de communication orale.“⁸

Später kehren die AutorenfilmerInnen des cinéma direct der 1960er Jahre genau zu diesen Wurzeln zurück, indem sie versuchen den dokumentarischen Charakter der Filme durch Improvisationen und Interviews zu unterstreichen um somit eine direkte Kommunikation mit dem Publikum zu erreichen. Germain Lacasse meint: *„Le cinéma québécois fut oral et ‘accentué’ dès ses débuts.“⁹*

2.2 Der Klerus als Filmmonopolist

Die Generation von Ouimet¹⁰ und seinen bonimenteurs wurde von einem eingeschworenen Zirkel katholischer Priester abgelöst: den sogenannten *prêtres-cinéastes*. Der Grund für den plötzlichen Eintritt der Pfarrer in die Filmszene war einerseits der Meinungsumschwung der katholischen Kirche und deren Aufforderung sich des Kinos zu Propagandazwecken zu bedienen und andererseits die Wahl Maurice Duplessis¹¹ zum Premierminister.

⁸ Lacasse, Germain (2002): *Le cinéma oral au Québec*. in: L’Écriture cinéma au Québec, Archives des lettres canadiennes. Ottawa: Presses Université d’Ottawa, S. 7.

⁹ Ebda. S.6.

¹⁰ Ernst Ouimet (1877-1972) gilt als eine der Schlüsselfiguren der Anfangszeit des quebecer Films.

¹¹ Maurice Duplessis (1890-1959) galt als extremer Autonomist und religiöser Konservativer, der vor allem unter der Landbevölkerung großen Zuspruch fand. Er setzte sich für die Erhaltung der französischen Sprache und Tradition ein. In seiner Amtszeit stellte Duplessis auch die neue quebecer Flagge - die *Fleurdélise* - vor.

Die Gesellschaft Québécois bestand zu diesem Zeitpunkt zum Großteil aus einer vermehrt ruralen Bevölkerung, die sich durch harte Arbeit auf dem Feld und dem Zusammenhalt der durchschnittlich 10- bis 15-köpfigen Familie über Wasser hielt. Maurice Duplessis und seine *Union nationale* konnten mit ihrer ultra-katholischen Politik und Themen wie Religion, Tradition, Patriarchat und Familie genau diese Zielgruppe erreichen.¹²

Die Amtszeit Duplessis wurde von einer Regierungsperiode des liberalen Adélard Godbout und seiner *Parti libéral* du Québec von 1939 bis 1944 unterbrochen. In dieser Zeit wurden Priester beauftragt Lehrfilme über Natur, Felder und Ackerbau zu drehen um damit auch die, oft noch analphabetische, ländliche Gesellschaft zu erreichen.

Mit dem sogenannten Service de Ciné-Photographie unter der Leitung von Maurice Proulx sollte der Vertrieb der Lehrfilme vereinheitlicht und die Produktion unterstützt werden.¹³

*„Les débuts du cinéma documentaire québécois sont marqués par l'exploitation de quelques grand thèmes: l'exploitation du territoire, la nature, l'agriculture, la religion, l'artisanat, l'éducation et la coopération.“*¹⁴

In der nächsten Legislaturperiode nutzte der nachfolgende Duplessis genau dieses mittlerweile in SCPPQ – *Service de Cinématographie de la province du Québec* umbenannte Institut geschickt als Propagandamittel für seine Zwecke. Einerseits konnte er sich auf seine loyale, klerikale Elite von Priestern stützen, die sich der Produktion und dem Vertrieb von Filmen widmete. Andererseits erreichte er damit genau seine Zielgruppe, das Publikum der ländlichen, konservativen Bevölkerung, denen die Lehrfilme vorgeführt werden sollten.¹⁵

Die sogenannten *prêtres-cinéastes* waren allesamt Autodidakten. Bei Proulx¹⁶, dem Haus- und Hofcineasten Duplessis lässt sich ein sicheres Gespür für einen pädagogisch-

¹² Vgl: Véronneau, Pierre (1981): *Le cinéma gouvernemental*. in: CinémAction, n°40, Montréal, S.6.

¹³ Vgl: <http://www.cinemaparlantquebec.ca/Cinema1930-52/pages/textbio/Textbio.jsp?textBioId=28&lang=fr>

¹⁴ Jean, Marcel (2005): *Le cinéma québécois*. Montréal: Boréal, S.18.

¹⁵ Vgl: Véronneau, Pierre (1981): *Le cinéma gouvernemental*. in: CinémAction, n°40, Montréal, S.8.

¹⁶ Maurice Proulx (1902-1988): Agronom, Lehrer und Haus-und Hof-Pfarrer der Duplessis-Zeit.

didaktischen Aufbau von Filmen erkennen, der den Zuschauer durch eine bestimmte Schnitt- und Montagetechnik und mit Hilfe einer unterstützenden Kommentatorenstimme zu lenken versucht. Dabei

*„on voit poindre les trois thèmes qui marqueront son oeuvre: l’agriculture, la religion et le territoire québécois. (...) Véritable cinéaste officiel du gouvernement Duplessis, mais aussi au service de l’Église, Proulx répond aux besoins de divers organismes, plus particulièrement le ministère de la Colonisation et de l’Agriculture.“*¹⁷

Sein Kollege Albert Tessier¹⁸ wiederum scheint sich eher mehr an der an die Fotografie angelehnten Art des Filmemachens zu orientieren. Seine Kurzfilme wirken eher langsam, fast statisch, ohne wirklichen Einsatz von Bewegung und Rhythmus im Bild. Tessier

*„est aussi enseignant, historien, éditeur, journaliste, photographe. Ce dernier métier caractérise d’ailleurs le mieux sa façon de filmer, car dans ses oeuvres, il apporte un soin considérable au cadrage et à la lumière, mais sans jamais arriver à manifester un véritable sens de la durée, au rythme, au montage.“*¹⁹

Trotz des vorherrschenden Konservatismus der beiden Filmemacher, hält mit ihren Werken eine neuartige Innovation Einzug in das regionalistisch verankerte Quebec: der Tonfilm.

¹⁷ Jean, Marcel (2005): *Le cinéma québécois*. Montréal: Boréal, S.18.

¹⁸ Albert Tessier (1895-1976): Professor, Pfarrer und Pionier des quebecer Films.

¹⁹ Jean, Marcel (2005): *Le cinéma québécois*. Montréal: Boréal, S.17.

2.3 Die Révolution tranquille und das Cinéma direct

*Le Québec est un peuple qui se cherche.
Québécois, je me cherche*

aussi. ²⁰

2.3.1 Selbstfindung und Identitätsbildung

In gesamtgesellschaftlicher Sicht sind die 1960er Jahre geprägt von:

- Streben nach politischer Unabhängigkeit der Kolonien mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs
- Modernitätskrisen auf kapitalistischer und sozialistischer Seite
- Kampf der Frauen, Jugend und Minderheiten nach mehr Gerechtigkeit
- Aufblühen von nationalen und revolutionären Filmströmungen ²¹

„Quand (...) le cinéma québécois émet ses premiers balbutiements, le cinématographies française et américaine ont déjà 30 ans d'histoire; quand l'abbé Proulx termine En pays neuf (1937), le cinéma parlant existe depuis 10 ans et (...) toutes les grandes écoles du muet appartiennent au passé. Le cinéma québécois accuse donc un long retard sur toutes les grandes cinématographies, retard, qu'il ne comblera qu'avec l'avènement du cinéma direct, à la fin des années 1958.“ ²²

Der Tod Duplessis im Jahre 1959 und der im Jahr darauf stattfindende Wahlsieg der Liberalen, initiierte tiefgreifende soziale, politische, ökonomische und kulturelle Umwälzungen in Québec. Diese Ereignisse wurden zur Révolution tranquille benannt,

²⁰ Dansereau, Fernand (1971): *3textes de fernand Dansereau: Souveraineté, À propos d'une grande famille et De la difficulté d'être cinéaste québécois.* in: L'oeuvre de Gilles Groulx 1959-1973. Québec, S. 15.

²¹ Vgl: Heide, Markus & Claudia Kotte (2006): *Kanadischer Film: Geschichte, Themen, Tendenzen.* Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH, S. 70.

²² Jean, Marcel (2005): *Le cinéma québécois.* Montréal: Boréal, S.21.

ihr mangelte es aber beileibe nicht an Radikalität. Bis dahin hatte die katholische Kirche den Alltag und die moralischen Vorstellungen der vorwiegend ländlichen Quebecer beherrscht. Handel, Industrie und Wirtschaft waren jedoch fest in der Hand der Anglophonen. Der Wirtschaftsboom und das Modernisierungsstreben der 1950er Jahre korrelierten schlecht mit katholischer Moral, dem Beharren auf Isolation und der großen Furcht vor sozialem Wandel, die Themen, die die Regierung Duplessis propagiert hatte.

Begleitet wurde der politische Kampf der linken Intellektuellen-Szene von den Autonomiebestrebungen Québécois und den Forderungen nach einem sozialen Fortschritt. Die neue Regierung unter Pierre Elliott Trudeau ²³, dem Vorsitzenden der liberalen Partei Kanadas, säkularisierte das Bildungs- und Gesundheitswesen, verstaatlichte die Stromindustrie (Hydro Québec), eröffnete ein wichtiges Kulturministerium und schuf eine eigene Auslandsvertretung.

Eine der wichtigsten Errungenschaften auf föderaler Basis war 1969 die Verabschiedung des Gesetzes über die Gleichberechtigung der beiden Sprachen in allen Regierungsinstitutionen, die von der *Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme* ausgearbeitet wurde. ²⁴

Fernand Dansereau meint in einem Interview 1971 anlässlich seines nominierten Films *Il faut aller parmi le monde pour le savoir*:

„Je leur ai aussi dit que dans mon film on ne parlait pas le français et qu'on n'allait pas essayer de le leur traduire en français. Je leur ai expliqué que l'on parlait québécois, et

²³ Pierre Elliott-Trudeau (1919-2000) war von 1968 bis 1984 Premierminister von Kanada und gehörte der Liberalen Partei an. Trudeau setzte sich stark für den Dialog der französischen und anglophonen Bevölkerung ein und war ein großer Förderer von bilingualen Schulen. Unter seiner Führung erließ das Parlament 1982 die Kanadische Charta der Rechte und Freiheiten, die sich u.a. für Meinungsfreiheit, Gleichheit und dem Schutz des Multikulturalismus einsetzt.

²⁴Vgl: Larouche, Michel & Jürgen E. Müller (Hrsg.) (2002): *Quebec und Kino: Die Entwicklung eines Abenteurers*. Münster: Nodus-Publ., S. 33.

*que cette langue, s'affirme à mesure que l'identité québécoise s'affirme, et par conséquent il fallait essayer de nous comprendre.“*²⁵

Eine wichtige Veränderung bringt das Cinéma direct auch auf sprachlicher Ebene mit. Währenddessen die Filme der *prêtres-cinéastes* noch allesamt in sehr gewähltem Französisch gesprochen wurden, stellt die Verwendung des sogenannten *joual*, der Québécoiser Varietät des Französischen, ein wichtiges Charakteristikum dar.

Nachdem kaum Strukturen und Traditionen des Filmemachens vorhanden waren, suchte die Québécoiser Filmszene einen Mittelweg zwischen den Vorgaben und Errungenschaften ihrer amerikanischen und französischen Vorreiter. Klarer erschienen aber die Forderungen der Intellektuellen auf sozialer und politischer Ebene: Sie setzten sich erstens für einen Zusammenbruch der veralteten, elitären Hegemonie der klerikal-politischen Kreise rund um Duplessis ein. Weiters forderten sie ein laizistisches Schulsystem, fernab vom Einfluss der Kirche und drittens kämpften sie für eine Modernisierung der politischen Strukturen Québecs und im radikalsten Fall für eine Autonomie der franko-kanadischen Provinz.²⁶

2.3.2 Die Rolle des ONF und die Schaffung einer frankophonen Abteilung

*Voilà pourquoi l'histoire de l'ONF (...) se confond avec celle du cinéma québécois.*²⁷

Der Umzug der französischsprachigen Abteilung des ONF 1956 (*Office national du film du Canada*) nach Montréal, wirkte als Initialzündung zur Realisierung zahlreicher Klassiker, die noch heute den Ruf als Meisterwerke genießen. Obwohl in weiterer Folge Unterschiede im künstlerischen Selbstverständnis der frankophonen und anglophonen Filmemacher bestehen- die Quebecer etwa beziehen sich auf den Regionalismus der Provinz, während die anderen Provinzen Kanadas sich das amerikanische Direct Cinema als Bezugspunkt betrachten - entsprechen sich die filmästhetischen Ansätze

²⁵ Dansereau, Fernand (1971): *3textes de fernand Dansereau: Souveraineté, À propos d'une grande famille et De la difficulté d'être cinéaste québécois.* in: L'oeuvre de Gilles Groulx 1959-1973. Québec, S. 17.

²⁶ Vgl: Ebda. S. 16.

²⁷ Jean, Marcel (2005): *Le cinéma québécois.* Montréal: Boréal, S.38.

weitgehend. Es wurde auch immer wieder betont, dass die kanadischen DokumentarfilmerInnen die Entwicklung in den USA eigentlich vorwegnahmen. Vor allem ging mit dieser neuen Art der dokumentarischen Ausdrucksform auch eine Sensibilisierung der spezifisch kanadischen Befindlichkeiten einher.

Die eigens für das kanadische Fernsehen produzierte *Candid Eye*-Serie, die im Zeitraum von 1958 bis 1961, 14 Serien zum Schwerpunktthema Kanada ausstrahlte, war der Startschuss für die Entwicklung der anglokanadischen Filmszene. Für die frankokanadische Seite wiederum war die Schaffung der französischsprachigen Abteilung des ONF von enormer Bedeutung.²⁸

*„Dans le développement du cinéma québécois, l'importance de l'ONF est telle que l'on peut affirmer que rares sont les cinéastes majeurs qui n'y ont pas séjourné, à titre d'employés à plein temps ou de pigistes.“*²⁹

Das ONF nahm eine ganze Generation junger FilmemacherInnen ohne kinematographische Tradition oder Erfahrung, die ein starkes Interesse zeigten die Gesellschaft auf ihre eigene Art zu filmen, auf. Das Cinéma direct war direkt beteiligt an der Identitätssuche der Quebecer und dem Entstehen eines Nationalgefühls aus erster Hand teil und konzentrierte sich zuerst auf den Quebecer Sprache, Bräuche, Traditionen und Strukturen, während es später den Blick auf die nationale Bewegung und verschiedene gesellschaftliche Fragen lenkte. Sie folgten dem Puls der Zeit mit der Kamera auf den Schultern.³⁰

Der Dokumentarfilm bot den FilmemacherInnen eine neue Form politischen Handelns. Er stieß Diskussionen an, analysierte sozioökonomische Bedingungen und gab auch benachteiligten Randgruppen Raum sich zu Wort zu melden. Die Filmemacherinnen bewegten sich weg vom Hollywood-Studio-System hin zum Autorenfilm am Beispiel Frankreichs. Regisseure wie *Pierre Perrault, Michel Brault, Jean Pierre Lefebvre, Gilles*

²⁸ Vgl: Heide, Markus & Claudia Kotte (2006): *Kanadischer Film: Geschichte, Themen, Tendenzen*. Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH, S. 65.

²⁹ Jean, Marcel (2005): *Le cinéma québécois*. Montréal: Boréal, S.37.

³⁰ Vgl: Larouche, Michel & Jürgen E. Müller (Hrsg.) (2002): *Quebec und Kino: Die Entwicklung eines Abenteuers*. Münster: Nodus-Publ., S. 62.

Carle, Claude Jutra und Denys Arcand bestanden als Reaktion auf die Aufwertung des individuellen Autors darauf selbst Drehbuch zu schreiben, Regie zu führen und Filme zu produzieren.

*„Nous, cinéastes québécois, nous ne sommes rien d'autre que l'homme de la rue (...) Notre cinéma, à l'opposé de celui de Hollywood, est tout à fait artisanal, ce qui est symbolique (...) Alors, on conteste forcément dans nos films, parce que ces films sont le prolongement de notre condition sociale, politique, économique. (...) Nos films sont politiques dans la mesure où ils témoignent d'une situation qui est politique, qui concerne le sort collectif.“*³¹

Es setzte eine neue künstlerische Ära begleitet von einer Industrialisierung des Filmsektors ein. 1960 entstand das *Festival du Film de Montréal*, 1963 wurde die *Cinémathèque canadienne* ins Leben gerufen und 1971 in *Cinémathèque québécoise* umbenannt und schließlich entstand in Anlehnung an das *Cahiers du Cinéma* auch ein eigenes Filmmagazin mit dem Namen *Objectif*.

Diese verschiedenen Interessensgruppen schlossen sich zusammen und übten Druck auf die Regierung aus, den Film als politisches Instrument wahrzunehmen und ein zeitgemäßeres Bild des modernen Québecs zu schaffen und zu exportieren.³²

*„En fait, le véritable coup d'envoi du cinéma direct québécois est donné par un court film de 17 minutes, tourné pendant un weekend à Sherbrooke et monté de façon presque clandestine. Il s'agit de Les ragueurs, que coréalisent Michel Brault et Gilles Groulx (1958).“*³³

Im Film werden TeilnehmerInnen eines traditionellen Schneeschuhrennens im ländlichen Sherbrooke gezeigt. Die ortsbekannten Rituale des Rennens werden im Originalton und ohne Kommentare wiedergegeben. Einzelne TeilnehmerInnen

³¹ Groulx, Gilles (2002): *De la condition québécoise et de cinéma*. in: L'oeuvre de Gilles Groulx 1969-1973, Québec, S. 23.

³² Vgl: Heide, Markus & Claudia Kotte (2006): *Kanadischer Film: Geschichte, Themen, Tendenzen*. Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH, S.100.

³³ Jean, Marcel (2005): *Le cinéma québécois*. Montréal: Boréal, S.42.

interagieren mit dem Kameramann und einige humorvolle, selbstironische Szenen scheinen den Film selbst zu kommentieren.³⁴

Als zweiter wichtiger Gründungsfilm gilt *Pour la suite du monde* (1962) von Michel Brault und Pierre Perrault. Gezeigt wird die bereits verschwundene Tradition des dort typischen Walfangs und gleichzeitig das Gemeinschaftsleben der BewohnerInnen einer kleinen Insel im St.-Lorenz-Strom. Der Film kommt gänzlich ohne Kommentatorenstimme aus und lässt die Porträtierten in ihrem regionaltypischen Dialekt sprechen.³⁵

*„En 1963, la réalisation de Pour la suite du monde (...) marque une autre étape dans l'évolution du Cinéma direct. (C'est le) Premier film canadien en compétition au festival de Cannes (...)“*³⁶

Zusammenfassend sind die wichtigsten Forderungen:

- Kulturelle Selbstbestimmung der FrankokanadierInnen im ONF
- Politischer Kampf für mehr Meinungsfreiheit
- Ästhetische Reform im Sinne des Cinéma direct
- Gründung privater Produktionsfirmen
- Entwicklung eines staatlichen Fördersystems
- Ausstrahlung der Serien im staatlichen Fernsehkanal³⁷

³⁴ Vgl: Heide, Markus & Claudia Kotte (2006): *Kanadischer Film: Geschichte, Themen, Tendenzen*. Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH, S. 67.

³⁵ Vgl: Ebda. S.68.

³⁶ Jean, Marcel (2005): *Le cinéma québécois*. Montréal: Boréal, S.44.

³⁷ Vgl: Groulx, Gilles (2002): *De la condition québécoise et de cinéma*. in: L'oeuvre de Gilles Groulx 1969-1973, Québec, S. 23.

2.3.3 Eine Revolution der Ästhetik

Was bedeutet Cinéma direct?

„(...) il désigne donc ce nouveau type de cinéma (documentaire, à l'origine) qui, au moyen d'un matériel de prise de vues et de son synchrone (alors de format 16mm), autonome, silencieux, léger, totalement mobile et aisément maniable, tente de cerner 'sur le terrain' la parole et le geste de l'homme en action, placé dans un contexte naturel (...) et de restituer honnêtement à l'écran 'la réalité' des gens (...) il va de soi que le résultat final à l'écran est fonction des prétentions esthétiques du cinéaste et ultimement de son éthique.“³⁸

Der wichtigste Aspekt im Zusammenhang mit dem Cinéma direct ist der andauernde Bezug zur Realität. Während die FilmemacherInnen davor mit einer gewissen Distanz und Objektivität an ihre gefilmten Objekte herangegangen sind, zeichnet sich die neue Strömung durch den Willen zur Präsenz aus. Die Kamera auf den Schultern ermöglicht eine flexiblere und beweglichere Herangehensweise an das Gefilmte. Einstellungen mit dem Teleobjektiv machen Platz für Naheinstellungen und Weitwinkelaufnahmen und erzeugen eine gewisse Nähe zum Objekt.³⁹

In Anspielung auf Claude Jutra's *À tout prendre* (1971), schreibt Marcel Jean:

„Faisant grand usage des techniques du direct (caméra à l'épaule, décors et éclairages naturels, son synchrone) et refusant la syntaxe cinématographique traditionnelle (nombreux faux raccords, utilisation audacieuse de son), le film respire la liberté et le plaisir de faire un cinéma. Un vrai film d'auteur (...)“⁴⁰

Zwei der wichtigsten Spielfilme des Cinéma direct sind Gilles Groulx *Le chat dans le sac* (1964) und Gilles Carles *La vie heureuse de Léopold Z.* (1965). Beide überzeugen durch

³⁸ Marsolais, Gilles (1991): *Cinéma direct*. in: Le Dictionnaire du cinéma québécois, sous la direction de Michel Coulombe et Marcel Jean. Montréal: Les Éditions du Boréal, S.103.

³⁹ Vgl: Ebda. S.23.

⁴⁰ Jean, Marcel (2005): *Le cinéma québécois*. Montréal: Boréal, S.53.

die Technik der Synchronaufnahme, der Einspielung von Interviews, Aufnahmen per Handkamera, ironische Voice-over-Kommentare und ausgedehnte Nahaufnahmen.

*„Je sens donc le besoin de m’excuser et d’excuser tous les cinéastes canadiens-français de faire un cinéma si près d’eux-mêmes et de leur société que ce cinéma ne ressemble à aucun autre et soit, dans l’immédiat, indéfinissable.“*⁴¹

2.3.4 Das Autorenkino und die Bildung einer Kino-Nation

Das Cinéma direct entwickelt sich Hand in Hand mit einer politischen Bewegung, die stark für eine Autonomie der Provinz eintritt. Die Souveränitätsfrage spaltet die FilmemacherInnen in zwei Lager: während die einen stark für einen autonomen Staat der Quebecer eintreten, distanzieren sich die anderen von der nationalen Frage und widmen sich sozialen und kulturellen Themen. Wichtig bleibt jedoch immer die Frage nach der Identität. Es wird behauptet, dass Anfang der 60er Jahre die Transformation des Frankokanadiers in den Quebecer folgte.

*„Le jeune cinéma québécois (...) a contribué à donner à tout un peuple (...) non pas seulement un visage (...), mais des visages, son visage – car ce visage est la multiplicité même. Or, là était bien le plus urgent (...) tendre un miroir aux Québécois, leur donner d’eux-mêmes non pas une image nouvelle (...), mais la première image vivante d’eux-mêmes.“*⁴²

Inmitten dieses Identitätsfindungsprozesses, eskalierte die Situation und mündete in der sogenannten Oktoberkrise. Bereits in den 1960er Jahren hatte die Separatistenbewegung *Front de Libération du Québec* (FLO) durch Bombenanschläge auf sich aufmerksam gemacht, doch im Oktober 1970 kidnaptten sie den britischen Handelskommissar und töteten den Quebecer Arbeitsminister Pierre Laporte. Die Attentate standen jeweils unter dem Deckmantel der Befreiung Quebecs aus dem kolonialen Joch. Pierre Elliott Trudeau, der damalige kanadische Premier, verhängte in Montréal den Ausnahmezustand und ließ über 500 BürgerInnen, die Mehrzahl Intellektuelle, ohne Anklage als Verdächtige festnehmen. Die kanadische Regierung

⁴¹ Lefebvre, Jean-Pierre (1969): *J’ai péché*. in: Cahiers du Cinéma, n°208, Paris: Éds. De l’Étoile, S. 54.

⁴² Noguez, Dominique (1970): *Essais sur le cinéma québécois*. Montréal: Éditions du Jour, S.17.

stützte sich unter dem Vorwand eines bewaffneten Aufstandes auf ein altes Gesetz aus dem Jahre 1918 und benutzte es um bürgerliche Rechten und Freiheiten einzuschränken und Truppen nach Quebec zu senden. Nach tausenden Festnahmen, Durchsuchungen und Einschüchterungsmaßnahmen, wurden alle Inhaftierten wieder freigelassen ohne dass nur eine einzige Anklage gegen sie erhoben werden konnte.⁴³

Ein wichtiger Film dieser Zeit ist Michel Braults *Les ordres* (1974), der sich dieser Oktoberkrise widmete. Er bezieht sich dabei auf die Zeugenaussagen einiger festgenommener Frauen und Männer und stellt das Leben von fünf Montrealer Bürgern im Verlauf der Krise dar. Der Film symbolisiert die in den 70er Jahren populäre Form des hybriden Kinos, welches Elemente aus der Nouvelle Vague und dem Cinéma direct vermischt. Die SchauspielerInnen stellen sich zu Beginn des Films vor und schlüpfen erst danach in ihre Rollen. Sie folgen mithilfe von Interviews, Einblendungen von Hintergrundinformationen und Kommentaren aus dem Off der bekannten Linie des *Cinéma d'oralité*. Brault betont in diesem Film eher Emotionen der einzelnen ProtagonistInnen, während kollektive und politische Analysen eher zweitrangig blieben.

Die Filme zeichneten sich durch einen bedeutenden Teil der Improvisation, dem berühmten Stil der Kamera auf den Schultern und einer von Interviews und Einschüben unterbrochenen Erzählstruktur aus. Dieses Phänomen der sogenannten „Befruchtung“ des Spielfilms durch die Ästhetik des Cinéma direct stellt eines der herausragenden Merkmale einer nationalen Kinematographie dar, wodurch sich der Quebecer Film vom dominanten Hollywood-Schema abzugrenzen vermag.⁴⁴

Mit der Wahl René Lévesques zum Premierminister, wurde die Kultur einer wichtigen Aufwertung unterzogen und die Filmindustrie eröffnete eine eigene Filmförderungsanstalt, das 1977 ins Leben gerufene *Institut québécois du cinéma* (ICQ).

⁴³ Vgl: Larouche, Michel & Jürgen E. Müller (Hrsg.) (2002): *Quebec und Kino: Die Entwicklung eines Abenteuers*. Münster: Nodus-Publ., S. 70.

⁴⁴ Ebda. S. 72.

Dominique Noguez beschreibt das neue Selbstbewusstsein der Quebecer Filmemacher:

*„(...) le cinéma québécois est un cinéma d'autodidactes, et, en tout cas, beaucoup plus un cinéma d'ex-techniciens qu'un cinéma d'ex-critiques. Il n'y a pas au Québec (...) de cinéastes du genre Robbe-Grillet, Pasolini ou Lapoujade, c'est-à-dire de créateurs (...) qui décident soudain de changer de registre et d'essayer de faire dire à une caméra ce qu'ils faisaient auparavant dire à leurs plumes et leurs pinceaux (...) (Les québécois) ne sont pas venus au cinéma: ils y étaient déjà, ils n'ont jamais cessé d'y être.“*⁴⁵

2.4 Die Krise nach der Volksabstimmung: Abkehr vom Kollektiv zum Individuum

Seit 1976 stellte die *Parti québécois* (PQ) unter René Lévesque die Regierung und setzte sich für eine Unabhängigkeit Kanadas ein. Ein weiteres wichtiges Merkmal bleibt auch die Förderung der französischen Sprache. Dieses Anliegen manifestiert sich 1977 in der *Charte de la langue française*, die sich für das Französische als einzige Amtssprache im bislang zweisprachigen Québec deklariert. Im Mai 1980 wird ein zukunftsweisendes Referendum über den Verbleib Québecs im kanadischen Bund erlassen. 85 Prozent aller wahlberechtigten Männer und Frauen beteiligten sich an der Abstimmung, davon sprechen sich allerdings nur 59,6 Prozent gegen die Unabhängigkeit aus. 1982 verweigerte die *Parti québécois* die Ratifizierung einer eigenen kanadischen Verfassung, die der *British North America Act* von 1867 ablösen sollte.

*„En 1980, le cinéma québécois était englué dans la morosité. Les belles années du jeune cinéma québécois et celles ayant suivi la naissance de l'industrie privée soutenue par l'État avaient fait place au désenchantement postréférendaire.“*⁴⁶

Das Kino Québecs befand sich inmitten der Querelen in einer Krise und die Filmindustrie fiel genauso wie die Bevölkerung angesichts der allgemeinen wirtschaftlichen Rezession in eine Depression. Die Filmförderungsanstalten legten ihren Schwerpunkt immer mehr auf profitable, kommerzielle Spielfilme und das Autorenkino

⁴⁵ Noguez, Dominique (1970): *Essais sur le cinéma québécois*. Montréal: Éditions du Jour, S.18.

⁴⁶ Jean, Marcel (2005): *Le cinéma québécois*. Montréal: Boréal, S.87.

rückte in den Hintergrund. Gesamtkanada wurde zum größten Abnehmer amerikanischer Filme. Anstatt politische oder gesellschaftliche Probleme des Kollektivs zu thematisieren, konzentrierten sich die FilmemacherInnen auf den privaten, individuellen Bereich.

Zusätzlich nahm auch durch die zunehmende Dominanz des Mediums Video die Zahl der KinogängerInnen ab und die Filmförderungsanstalt wurde 1984 in *Telefilm Canada* umbenannt. Die Filmindustrie war immer mehr vom Fernsehen abhängig. Prinzipiell kann man in dieser Zeit von einer zunehmenden Annäherung an das amerikanische Genrekino, jedoch mit starkem Quebecer Bezug, sprechen.⁴⁷ Es schien, als ob das Kino nicht mehr so sehr wie zuvor das Bedürfnis verspürte die politische Geschichte filmisch umzusetzen und diese Funktion von nun an dem Fernsehen überlassen würde.⁴⁸

*„Le réalignement de l'industrie cinématographique selon deux pôles – la télévision et long métrage de fiction – a laissé le documentaire en crise au début de la décennie en 1980 (...) (parce que) les documentaires (...) sont assimilés à des émissions de télévision.“*⁴⁹

Der wichtigste und zugleich auch der kommerziell erfolgreichste Quebecer Film aller Zeiten war Denys Arcand *Le déclin de l'empire américain* im Jahr 1986. Der Film schildert das Leben von Pärchen, allesamt Akademiker, die sich am Wochenende in einem Chalet treffen und sich über Sex, Beziehungen und Untreue unterhalten. Dabei stellte Arcand systematisch die Standpunkte der Frauen denen der Männer gegenüber. Der Film zieht eine ernüchternde Bilanz der Generation, die Jahre zuvor die Stille Revolution angeführt hatte.⁵⁰

„Le long métrage d'Arcand fait la preuve que le film d'auteur demeure le meilleur moyen de donner une crédibilité économique et esthétique au cinéma québécois. Sur le

⁴⁷ Heide, Markus & Claudia Kotte (2006): *Kanadischer Film: Geschichte, Themen, Tendenzen*. Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH, S.99.

⁴⁸ Vgl: Larouche, Michel & Jürgen E. Müller (Hrsg.) (2002): *Quebec und Kino: Die Entwicklung eines Abenteuers*. Münster: Nodus-Publ., S. 39.

⁴⁹ Jean, Marcel (2005): *Le cinéma québécois*. Montréal: Boréal, S.97.

⁵⁰ Vgl: Heide, Markus & Claudia Kotte (2006): *Kanadischer Film: Geschichte, Themen, Tendenzen*. Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH, S.119.

*plan thématique, le film illustre le désenchantement postréférendaire de la génération des baby-boomers que traduit le déclin des grands projets sociaux au profit des plaisirs individuels.“*⁵¹

2.5 Der Quebecer Film seit 1990: Globalisierung und Genre-isierung

In den 1990er Jahren wird das politische Leben der Quebecer erneut aufgewirbelt. 1987 hatte Premierminister Pierre Elliott-Trudeau einen Verfassungskompromiss ausgehandelt, dem Québec zwar zustimmte, Manitoba und Neufundland aber ablehnten. Dieses Scheitern zündet erneut den Funken nationalistisch-souveränistischer Tendenzen der frankophonen Provinz und führte zu einem neuerlichen Referendum, welches mit extrem knapper Mehrheit von 50,6 Prozent erneut für das föderale Kanada ausfiel.

Politische Maßnahmen, multinationalen Handelsabkommen, Zuwanderung und die generelle Pluralität von gesellschaftlichen Vorstellungen, machen auch vor der Quebecer Bevölkerung nicht Halt und lassen zumindest die Bipolarität zwischen Anglophonen und Frankophonen in den Hintergrund rücken. Zurück bleibt aber eine allgemeine Skepsis gegenüber den Veränderungsmöglichkeiten der Politik.

So wie er es bereits in den 60er Jahren im kleinen Stil getan hat, berichtet der Quebecer Dokumentarfilm von diesem wachsenden Pluralismus, denn das soziale Gefüge veränderte sich aufgrund einer großen Immigrationswelle und einem noch nie dagewesenen Geburtenrückgang. Zu den traditionellen Einwanderergruppen, der vor allem ItalienerInnen und europäische Juden und Jüdinnen angehörten, gesellte sich eine beträchtliche Anzahl von AraberInnen, AsiaInnen, HaitianerInnen und LateinamerikanerInnen.⁵²

Für die Quebecer Filmindustrie bedeuten die 1990er Jahre eine Konzentration des Hauptaugenmerks auf wirtschaftliche Aspekte und die Professionalisierung des Filmsektors. Das Bild des in der Politik engagierten, radikalen Filmmachers des Cinéma

⁵¹ Jean, Marcel (2005): *Le cinéma québécois*. Montréal: Boréal, S.90.

⁵² Vgl: Larouche, Michel & Jürgen E. Müller (Hrsg.) (2002): *Quebec und Kino: Die Entwicklung eines Abenteuers*. Münster: Nodus-Publ., S. 76.

direct weicht dem eines wirtschaftlich denkenden Unternehmers, der mit der neuesten Technologie vertraut ist und der Politik den Rücken gekehrt hat.⁵³

*„Il faut cependant attendre les changements technologiques survenus au cours de la décennie 1990 pour que réapparaisse une pratique documentaire plus libre et plus diversifiée. En effet, le passage à la vidéo numérique offre la possibilité d'une démocratisation des moyens de production qui permet à un plus grand nombre de cinéastes de réaliser des films à l'extérieur des paramètres fixés par les impératifs du marché.“*⁵⁴

Generell spaltet sich die Filmlandschaft in ein sozial engagiertes Kino auf der einen Seite und ein populäres, kommerzielles Kino der Komödien auf der anderen Seite. Umsätze und Zuschauerzahlen scheinen mehr Bedeutung für die Realisierung von Projekten zu haben als die Kreativität. Natürlich werden auch heute noch kulturell wichtige Filme gedreht, aber die Grenzen zwischen Kultur und Unterhaltung haben sich stark verwischt.⁵⁵

Zum Thema Genre und Klassifizierung der Filme meint Denis Bellemare in seinem Aufsatz *Genre et abandon*:

*„Le genre ne représente pas une loi, mais plutôt une structure, une configuration de traits, de former d'expression et de formes de contenu semblables.(...) Le genre se repère sous trois axes: l'institution dans son procès de production, l'auteur dans son procès d'écriture, le spectateur dans son procès de lecture.“*⁵⁶

Laut der 2001 eingeführten Filmförderungs politik von Telefilm Canada erhalten nur noch Filmemacher Unterstützung, die bereits einen kommerziell erfolgreichen Film

⁵³ Vgl: Heide, Markus & Claudia Kotte (2006): *Kanadischer Film: Geschichte, Themen, Tendenzen*. Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH, S.125.

⁵⁴ Jean, Marcel (2005): *Le cinéma québécois*. Montréal: Boréal, S.104.

⁵⁵ Vgl: Larouche, Michel & Jürgen E. Müller (Hrsg.) (2002): *Quebec und Kino: Die Entwicklung eines Abenteuers*. Münster: Nodus-Publ., S. 110.

⁵⁶ Bellemare, Denis (1989): *Genre et abandon: l'exemple Kalamzoo*. in: *Le cinéma québécois des années 80*. Montréal: Cinémathèque québécoise, S. 123.

gedreht haben. 75 Prozent des Budgets geht an genau diese Zielgruppe, währenddessen nur noch 25 Prozent für junge, unbekannte FilmemacherInnen bleiben.⁵⁷

Doch auch das Format des Dokumentarfilms unterliegt einer bedeutenden Veränderung und muss sich den Anforderungen des Fernsehens anpassen. Lange Filme und Einzelwerke, die einem bestimmten Thema gewidmet sind, müssen zugunsten von 25-minütigen Serienfilmen und abendfüllender Filme von einer Länge von fünfzig Minuten weichen.⁵⁸

Der Autor und Theaterkünstler Robert Lepage⁵⁹, der sich für eine Neudefinition des nationalen Kinos einsetzt, setzte in Punkto Identität neue Akzente. Dabei verbindet er in seinen Filmen Themen der Vergangenheit und Erinnerung mit einer neuen Vision von Identität, die sich nicht mehr anhand nationalistischer Grenzen festlegen lässt, sondern Québec als Teil der nordamerikanischen und westlichen Welt definiert. Anstatt auf lokale Bezüge zu setzen, versuchen die jungen FilmemacherInnen ein internationales Publikum anzusprechen.⁶⁰

*„Singularité, poésie, engagement, expérience intime (...) tous les éléments qui fondent le documentaire d’auteur. Comme si ce court film pouvait être affiché en symbole d’un genre de cinéma qui subsiste au Québec malgré la confusion des genres, malgré les difficultés de financement et de diffusion, malgré la fatigue politique qui peut résulter de la puissance de la mondialisation et du nivellement idéologique, malgré la frénésie contemporaine qui semble trop souvent exclure autant la poésie que la pensée.“*⁶¹

⁵⁷ Vgl: Heide, Markus & Claudia Kotte (2006): *Kanadischer Film: Geschichte, Themen, Tendenzen*. Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH, S.130.

⁵⁸ Vgl: Larouche, Michel & Jürgen E. Müller (Hrsg.) (2002): *Quebec und Kino: Die Entwicklung eines Abenteuers*. Münster: Nodus-Publ., S. 78.

⁵⁹ Robert Lepage (1957) ist ein quebecer Theaterregisseur, Schauspieler und Filmproduzent. Er arbeitet vorwiegend mit seiner Theatergruppe *Ex Machina* und gilt als Pionier der neuen Technologie, derer er sich für die Schaffung einer neuen Art von Theater bedient. Lepage ist Gewinner zahlreicher Preise und genießt weltweite Anerkennung.

⁶⁰ Vgl: Heide, Markus & Claudia Kotte (2006): *Kanadischer Film: Geschichte, Themen, Tendenzen*. Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH, S.130.

⁶¹ Jean, Marcel (2005): *Le cinéma québécois*. Montréal: Boréal, S.107.

Ein charakteristisches Paradoxon bleibt jedoch, dass die beiden Filmindustrien des Landes getrennt von- und nebeneinander existieren und selbst kommerziell sehr erfolgreiche frankophone Filme selten in englischsprachige Provinzen vordringen. Die Sprachenproblematik bleibt somit wohl als trennender roter Faden bestehen.

3. Dolan und seine Verbindung zur Nouvelle Vague und dem Cinéma direct

*Être seul, c'est poser des questions.
Et faire des films, c'est y répondre.⁶²*

3.1 Dolan als Autorenfilmer: Hinter der Bühne ist vor der Bühne

Im Film *Les amours imaginaires* wirkt Xavier Dolan als Regisseur, Produzent und als eine der Hauptfiguren der Dreiecksbeziehung und erinnert schon allein damit an seine Vorgänger Truffaut, Godard und Rivette, die sich auch nicht den Gegebenheiten eines Studiosystems unterordnen, sondern lieber ihre eigene Filmhandschrift zum Ausdruck bringen wollten. Die FilmemacherInnen deklarierten sich während der Nouvelle Vague als AutorenfilmerInnen und eigneten sich ihr Wissen durch eine extreme Cinephilie und einen konstantem Improvisieren während des Drehs an. Oftmals wirkten diese auch als Kritiker im *Cahiers du Cinéma*, einem der renommiertesten Filmmagazine der Welt, mit.

Sie lehnten sich gegen die sogenannte *tradition de qualité* der 50er Jahre auf. „Filme voller Talent und Geschmack, ordentlich geschrieben, ausgestattet und inszeniert – brilliant, aber formlos.“⁶³ Truffaut beklagte all die ausgeklügelten Einstellungen und komplizierten Beleuchtungsverfahren, die den Anschein einer perfekten Fotografie erzeugen sollten. Alle vereinte die Vorstellung eine andere Sichtweise über Film durchzusetzen. Doch sie wussten nicht, dass sie damit eine kleine Revolution starten würden.

„Für das Kino sei die Nouvelle Vague das, was der Impressionismus für die Malerei gewesen sei (...) Beide hätten eine bestimmte technische Entwicklung zu einer neuen

⁶² Godard, Jean-Luc (1958): *Bergmanorama*, in: *Cahiers du cinéma*, n°85, Paris, p.2.

⁶³ Grob, Norbert (Hrsg.) (2006): *Nouvelle Vague*. Mainz: Ventil KG, S.11.

*Ausdrucksweise genutzt. Wie die in Tuben gefüllte Farbe den Impressionisten das Malen in der Natur erlaubt habe, sei durch leichtere Kameras und empfindlicheres Filmmaterial das unkomplizierte Drehen in Wohnungen und Straßen möglich geworden.“*⁶⁴

Die Filme sollten mit kleinen Budgets und einfachen Mitteln gedreht werden und sich vom Illusionskino der Studios entfernen. Stattdessen setzten sie sich für eine kleinere, novellenartige Form des Films gespickt mit persönlichen Erfahrungen und Verweisen auf filmische Vorlieben, die sich dem Leben auf den Straßen und Cafés widmeten, ein.⁶⁵

Die Autoren taten sich zusammen, gingen ins Kino und schrieben Filmkritiken „bis zur legendären Nummer 31, die der Anfang des Angriffs gegen das französische „Qualitätskino“ war.“⁶⁶ Die Besonderheit war aber nicht einzig und allein das Schreiben über Filme, sondern auch das genaue Studium der Technik. Ihre Vorbilder waren beispielsweise Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang und Otto Preminger. Dieses Wissen wurde soweit verinnerlicht, dass eines Tages der Wunsch aufkam, selbst Filme zu machen. Damit entstand der heutige Mythos der Nouvelle Vague, dem innewohnt, dass sich die FilmemacherInnen ihr Können alleine durch das Sehen von Filmen und nicht durch eine bestimmte Lehre angeeignet hätten.

Der Autorenfilm ist geprägt von einer *politique des auteurs*, dem ästhetischen Programm eines Films, wonach die AutorInnen ihre *vision du monde* dem Film auf allen Ebenen einschreibt. Nouvelle Vague stehe damit für „das Erscheinen einer neuen, jungen Sicht der Welt in einer eigenen Form des Ausdrucks, der Expression von Zeitgeist.“⁶⁷

Am radikalsten war sicherlich Jean-Luc Godard, der von Beginn an alles verändern, jedoch das Alte nicht unbedingt gleich verwerfen wollte. Er meinte, dass sich ein Stil oder eine bestimmte Schreibweise erst mit der Zeit entwickelt. „Wenn ein Journalist von

⁶⁴ Grob, Norbert (Hrsg.) (2006): *Nouvelle Vague*. Mainz: Ventil KG, S.12.

⁶⁵Vgl: Ebda. S.12.

⁶⁶ Ebda. S.14.

⁶⁷ Ebda. S.18.

*Ici Paris ein Wort im Imperfekt verwendet, so ist das kein Stil; wenn hingegen Céline oder Balzac ein Wort im Imperfekt verwenden, so hat das einen Sinn.“*⁶⁸

3.2 Moderner vs. klassischer Film

*Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter.*⁶⁹

Jacques Rivette⁷⁰ stellt sich in seinem Aufsatz *Lettre sur Rossellini* die Frage nach der Modernität im Film. Er schreibt dabei an eine Gruppe von Freunden: „*Si je tiens Rossellini pour le cinéaste le plus moderne, ce n'est pas sans raisons (...)*“⁷¹ „*Manifeste de quoi? D'une modernité cinématographique. (...) et qui (...) ne provient d'aucun classicisme, mais se fonde d'elle-même.*“⁷² Klar ist, dass mit Rossellini und dem Neorealismo⁷³ in Italien die Epoche des modernen Films eingeläutet wurde, denn „*(...) l'anti-classicisme, est le coeur de l'article de Rivette (...) bref, 's'il est un cinéma moderne, le voilà.*“⁷⁴

3.2.1 Tendenzen des modernen Kinos: Rossellini als Wegbereiter

Das kontemporäre Kino lässt sich grundsätzlich in zwei verschiedene Strömungen unterteilen, dem modernen und dem klassischen Kino. Das moderne Kino definiert sich durch einen Bruch mit den Normen und Regeln, die vor allem das Hollywood Studios System mit sich gebracht hat. Die FilmemacherInnen stellen sich gegen die Arbeit im

⁶⁸ Grob, Norbert (Hrsg.) (2006): *Nouvelle Vague*. Mainz: Ventil KG, S.17.

⁶⁹ Ebda. S.13.

⁷⁰ Rivette, Jacques ist Filmkritiker und einer der wichtigsten Filmemacher der Nouvelle Vague.

⁷¹ Rivette, Jacques (1955): *Lettre sur Rossellini*, Paris: Cahiers du cinéma, S. 14.

⁷² Aumont, Jacques (2007): *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris: Cahiers du Cinéma, S.48.

⁷³ Neorealismo (1943-1954): Der Neorealismus entstand noch während und nach dem Krieg als Antwort auf den Faschismus. Er soll das Leiden, die Armut und die Unterdrückung des Volkes während der Diktatur thematisieren.

⁷⁴ Aumont, Jacques (2007): *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris: Cahiers du Cinéma, S.49.

konstruierten Studio System mit einem großen Filmteam und der Verherrlichung von bekannten Gesichtern von Stars ab.

*„Während sich in vergangenen Jahrhunderten die Entwicklung zu einer neuen Stilepoche aus dem Rekurs auf ein historisches Vorbild entwickelte, hat die Moderne des 20. Jahrhunderts den Rückgriff auf Formen und Inhalte vergangener Epochen streng vermieden. Moderne hieß, alles neu zu beginnen, alles neu zu schaffen und historische Paradigmen außer acht zu lassen. Der Versuch eines absoluten Neuanfangs (...) ist das entscheidende Kennzeichen dieser ästhetischen Moderne.“*⁷⁵

Das bedeutete jedoch nicht automatisch, dass alle Filme nach dem Zweiten Weltkrieg als modern zu bezeichnen sind. Es gilt der Grundsatz: *„Un film contemporain peut être classique (...) avec une facture classique (...) d'autres films qui sont plus vieux peut faire partie du cinéma moderne.“*⁷⁶

Als wichtigster Vertreter der ersten Strömung des modernen Films lässt sich Orson Welles und das ihm zugeschriebene *Image-cristal*⁷⁷ nennen. Sein Film *Citizen Kane* gilt als *„chef d'oeuvre de la modernité“*⁷⁸.

*„The only time we see Kane directly and in the present is when he dies. On all other occasions, he is presented at one remove – in the newsreel or in various charcters' memories. The unusual treatment makes the film something of a portrait, a study of a man seen from different perspectives.“*⁷⁹

⁷⁵ Bühler, Gerhard (2002): *Postmoderne auf dem Bildschirm, auf der Leinwand*, Sankt Augustin: Gardez! Verlag, S.21.

⁷⁶ André Habib (2010) in: *Courants du cinéma contemporain*. Vorlesung an der Université de Montréal.

⁷⁷ In der Handlung im Film folgt nicht klassisch eine Aktion einer vorherigen Aktion. Das Image-cristal bezeichnet das Ineinanderfließen verschiedener Temporalitäten.

⁷⁸ Aumont, Jacques (2007): *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris: Cahiers du Cinéma, S.42.

⁷⁹ Bordwell, David & Kristin Thompson (2008): *Film Art: An introduction*. New York: The McGraw-Hill Companies, S. 104.

Der Aufbau des Films, indem die Handlung aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet und in unterschiedliche Handlungsstränge verwebt wird, bezeichnet man als sogenanntes Kristallbild. Der Film gehört keinem Genre an, arbeitet jedoch wie ein Genre-Film. Charles Foster Kane, Medienmogul, Politiker, öffentliche Figur und Privatmann, symbolisiert perfekt das amerikanische Leben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁸⁰

„Welles est exemplaire, parce qu’il manifeste la liberté de l’artiste, là où le tout-venant de l’industrie cinématographique s’était contenté de récupérer le déchet du grand art, le kitsch. Il manifeste sa liberté, et sa souveraineté, en créant une forme. (...) Cette vision de Welle, en artiste génial et novateur, incarnant exactement son temps (...) est conforme à une idée générale que l’on peut se faire du moderne.“⁸¹

Die zweite Strömung des modernen Films wird durch Roberto Rossellini vertreten. Er gehört den Neorealisten an, die in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg ihre Blütezeit hatten. Seine Herangehensweise bezeichnet man als *mystique de tournage*. Rossellini meint, dass *„Les choses sont là pour les manipuler“*⁸² In seinem Fall wartet er bis die Handlung sich von alleine einstellt und er sie einfach nur noch mit der Kamera einfangen muss. Sein Ansatz ist viel dokumentarischer und nicht schon im Vorhinein konstruiert, denn *„il n’existe pas de règle à priori de filmage. La caméra est là, elle voit ce qu’il faut voir, et sous un angle qui ne le rend pas confus: c’est à peu près toute la grammaire de Rossellini (...)“*⁸³

Die Besonderheit des modernen Kinos und im Speziellen der Filmemacher des Neorealismus und der Nouvelle Vague bestand darin, dass sie die Produktionsbedingungen im Allgemeinen veränderten. Sie machten Filme mit wenig Geld, da sie ohne Studios, Stars und mit kleinem Team auskamen.

⁸⁰ Vgl: Monaco, James (2000): *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, Mit einer Einführung in Multimedia, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 313.

⁸¹ Aumont, Jacques (2007): *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris: Cahiers du Cinéma, S.40.

⁸² Rivette, Jacques (1955): *Lettre sur Rossellini*, Paris: Cahiers du cinéma, Paris: Cahiers du Cinéma, S.14-24.

⁸³ André Habib (2010) in: *Courants du cinéma contemporain*. Vorlesung an der Université de Montréal.

Weiters arbeitete André Bazin, einer der wichtigsten Philosophen im Bereich Film, den wesentlichen Unterschied zwischen Neorealismus und Nouvelle Vague heraus. Während die neorealistischen Filmemacher das *Dokumentarische in der Fiktion* ⁸⁴ fanden, setzten die Autoren der Nouvelle Vague das Dokumentarische mit dem Fiktiven in ein neues Verhältnis. ⁸⁵ Dieses Bestreben des modernen Kinos war wichtig um sich neuerlich vom klassischen Kino abzugrenzen und das Bestreben nach einer neuen Sichtweise über Filme durchzusetzen.

3.2.2 Gilles Deleuze: Wir sind vielmehr immer schon im Kino und das Kino in uns

Gilles Deleuze ⁸⁶ entwirft eine Philosophie des Films, die sich aber auch als Filmgeschichte per se einordnen lässt. Die zwei philosophischen Werke *L'image-mouvement* (1991) und *L'image-temps* (1994) betrachten das klassische und moderne Kino nach dem Zweiten Weltkrieg unter einem neuen Blickwinkel. ⁸⁷

„Für ihn ist es (das Kino) nicht wie bei Bordwell ein Medium des Geschichtenerzählens, indem sich das Universum narrativ präsentiert (...) und auch nicht wie bei Eisenstein, eines der naturalistischen Konfliktmontage, in der sich die Widersprüchlichkeit der Welt in der Didaktik der Moderne aufhebt. Es gehört vielmehr der modernen Philosophie an, weil es mit seinen Mitteln über Bewegung und Zeit philosophiert.“ ⁸⁸

Deleuze unterscheidet grundsätzlich zwischen zwei Bildtypen, dem *Image-temps* und dem *Image-mouvement*. Zweiteres unterteilt er dann wieder in weitere Unterklassen: dem *Image-souvenir*, dem *Image-rêve* und dem *Image-cristal*. Das Bewegungs-Bild trennt sich vom Zeit-bild durch eine genaue historische Zäsur. Deleuze geht davon aus, dass das *Image-mouvement* die Art der Bilder vor dem Zweiten Weltkrieg und das

⁸⁴ Grob, Norbert (Hrsg.) (2006): *Nouvelle Vague*. Mainz: Ventil KG, S.18.

⁸⁵ Vgl: Ebda. S.18.

⁸⁶ Gilles Deleuze (1925-1995) ist ein französischer Philosoph, der sich vor allem der Literatur, dem Film und der schönen Künste widmete. Einige seiner Werke verfasste er gemeinsam mit seinem berühmten Co-Schreiber Félix Guattari.

⁸⁷ Elsaesser, Thomas & Malte Hagener (2007): *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius-Verlag, S.198.

⁸⁸ Ebda. S.200.

Image-temps die die Bilder in der Zeit nach 1945 beschreibt. Der Grund für die strikte Trennung ist die Annahme, dass der Mensch nach den Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs und vor allem denen der Konzentrationslager Bilder nicht mehr in der gleichen Art und der gleichen Unschuld wahrnehmen könne wie zuvor.

Andere Philosophen sprechen auch von einer anderen Wahrnehmung von Bildern nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Alain Resnais, der *Nuit et brouillard*, einen Film über die Befreiung der Häftlinge der Konzentrationslager gedreht hat, sagt etwa: „*On voulait peut-être oublier ces images, officiellement, mais elles restaient présentées dans un coin de la mémoire des gens, parce qu’elles étaient trop fortes pour s’effacer.*“⁸⁹ Auch Susan Sontag beschreibt in ihrem Aufsatz *La caverne de Platon*:

„*De fait, il ne me semble pas absurde de diviser ma vie en deux époques: celle qui a précédé et celle qui a suivi le jour où j’ai vécu ces photographies (Bergen-Belsen et de Dachau) (...) Quand j’ai regardé ces photos, quelque chose s’est brisé.*“⁹⁰

Der Neorealismus betont das Elliptische, Unorganisierte und Unverständliche.⁹¹ „*Zufällige Begegnungen, willkürliche Unterbrechungen, ’tote’ Zeit, episodische Handlungsabfolgen und zerstückelte Verbindungen werden zum Wesensmerkmal der Erzählung.*“⁹²

Genau dieser Übergang von einer Bildkategorie in die nächste erfolgte durch ein Aufweichen der sensomotorischen Verkettungen. „*’Le passage’ d’un type d’image à un autre est suspendu à une épisode théorique, la ’rupture d’un lien sensori-moteur.’*“⁹³ Diese Krise des Bewegungsbildes und der Übergang vom Bewegungsbild zum Zeitbild wurde durch soziale, ökonomische, politische und moralische Gründe, aber auch Veränderungen in der Domäne der Kunst, Literatur und im Kino selbst hervorgerufen.

⁸⁹ Agamben, Giorgio (2008): *Qu’est-ce que le contemporain?* Paris: Éds. Payot & Rivages, S.80.

⁹⁰ Sontag, Susan (1978): *Sur la photographie*, Paris: Christian Bourgois Editeur, S.34.

⁹¹Vgl: Elsaesser, Thomas & Malte Hagener (2007): *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius-Verlag, S.205.

⁹² Ebda. S.205.

⁹³ Dosse, Francois (2008): *Gilles Deleuze et les images*, Paris: Cahiers du Cinéma, S.111.

Dazu zählen

*„(...) la guerre et ses suites, le vacillement du rêve américain (...) la nouvelle conscience des minorités, la montée et l'inflation des images à la fois dans le monde extérieur et dans la tête des gens (...) (et) la crise d'Hollywood et des anciens genres (...).“*⁹⁴

Im europäischen Kino der 1960er und 1970er Jahre existiert kein vom Filmgeschehen abgetrenntes Bewusstsein des Zuschauers mehr, sondern nur noch ein Kamerabewusstsein. Dieser Wechsel entspricht genau jener von Deleuze datierten filmhistorischen Bruchstelle, an der aus dem Image-mouvement das Image-temps hervorgeht.

Deleuze merkt an: *„Ce qui se passe est un produit de la caméra. L'image n'est pas une reproduction de la réalité, elle est un produit de la réalité captée par la caméra.“*⁹⁵ Das heißt die Kamera partizipiert aktiv und nimmt somit an der gefilmten Realität teil. *„La présence d'une caméra et d'un cinéaste change 'la réalité' qu'ils filment.“*⁹⁶ Deleuze meint, sie erwecke etwas in der Realität.⁹⁷

3.2.2.1 L'image mouvement -> Cinéma d'action -> Cinéma de prose

Bis vor dem Zweiten Weltkrieg war das *l'image-mouvement* die vorherrschende Art gefilmte Realität zu erzeugen. Das Bild entsteht durch einen bestimmten Prozess, der sich *schéma sensori-moteur* nennt, welches wiederum aus drei aufeinanderfolgenden Schritten besteht: der *l'image-perception*, der *l'image-affection* und der *l'image-action*.

Das sogenannte Bewegungs-Bild steht für ein Kino der Handelnden und Handlungen, in denen das oben erwähnte schéma sensori-moteur noch intakt ist. Charlie Chaplin ist beispielsweise ein Vertreter des Cinéma d'action und handelt nach dem oben genannten Schema. Im Film nimmt er eine Aufgabenstellung wahr (perception), diese erzeugt eine

⁹⁴ Dosse, Francois (2008): *Gilles Deleuze et les images*, Paris: Cahiers du Cinéma, S.111.

⁹⁵ André Habib (2010) in: *Courants du cinéma contemporain*. Vorlesung an der Université de Montréal.

⁹⁶ Ishagpour, Youssef (2006): *Le Cinéma: Histoire et théorie*. Tours: Farrago, S.132.

⁹⁷ Vgl: Deleuze, Gilles (1983): *La crise de l'image-action*, in: Cinéma 1. *L'image-mouvement*, Paris: Éds. de minuit, S.277-290.

gewisse emotionale Reaktion (affection) und dadurch fühlt er sich gemüßigt zu handeln (action), woraufhin wiederum eine neue Situation entsteht, die gleichzeitig wieder eine Aktion nach sich zieht. Auf diese Art funktionierte das klassische Hollywood-Kino bis in die 1950er Jahre.

Die Zeit ist in dieser Art der Logik der Bewegung untergeordnet und kommt nur indirekt zum Ausdruck. Temporale und mentale Einschübe wie Rückblenden und Traumsequenzen sind beispielsweise auch der Logik der Handlung und sensomotorischen Verkettung unterworfen. ⁹⁸

3.2.2.2 *L'image-temps* -> *Cinéma de voyant* -> *Cinéma de poésie*

Im Gegensatz dazu kam in der Krise der europäischen Nachkriegszeit eine ganz andere, neue Art des Bildes auf die Leinwand: das *Image-temps*. In den Filmen des Neorealismo löste sich diese strenge Verkettung von Handlung und Wahrnehmung und die Figuren wurden von Handlungsträgern zu Beobachtern.

„Die Personen 'wissen' nicht mehr auf Situationen zu reagieren, die sie übersteigen, weil es zu schrecklich ist oder unlösbar...Damit entsteht (...) die Möglichkeit, das Filmbild zu temporalisieren: das ist reine Zeit, ein wenig Zeit im Reinzustand und nicht allein Bewegung.“ ⁹⁹

Die Zeit tritt als zentrales Element des modernen Kinos in Erscheinung. Für Deleuze ist Zeit schon immer aktuell und virtuell gleichzeitig und teilt sich im Moment der Gegenwart entzwei. ¹⁰⁰

Umberto de Sica, ein neorealistischer Filmemacher, zeigt beispielsweise ein junges Mädchen beim Kaffeemachen und erhascht damit einen sogenannten Moment des Verfließens von reiner Zeit: *une situation optique et sonore pure*.

⁹⁸ Vgl: Elsaesser, Thomas & Malte Hagener (2007): *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius-Verlag, S.200.

⁹⁹ Ebda. S.201.

¹⁰⁰ Vgl: Ebda.

„ (...) la jeune bonne entrant dans la cuisine le matin, faisant une série de gestes machinaux et las, nettoyant un peu, chassant les fourmis d'un jet d'eau, prenant le moulin à café, fermant la porte de la pointe du pied tendu. Et ses yeux croisent son ventre de femme enceinte, c'est comme si naissait toute la misère du monde. Voilà que, dans une situation ordinaire ou quotidienne, au cours d'une série de gestes insignifiants, mais obéissant d'autant plus à des schémas sensori-moteurs simples, ce qui a surgi tout à coup, c'est une situation optique pure pour laquelle la petite bonne n'a pas de réponse ou de réaction.“¹⁰¹

Als weiteres Merkmal des *image-temps* und besonderes Element der Nouvelle Vague beschreibt Deleuze die Störungen des sogenannten schéma sensori-moteurs und bemerkt:

„das immer häufigere Auftreten von oft kaum merklich angedeuteten sensorischen und motorischen Störungen von Bewegungen, die falsch wirken, 'leichtes Schiefwerden von Perspektiven, Verlangsamung der Zeit, Abwandlung von Gesten'. (...) Das Falschwirken wird das Zeichen eines neuen Realismus im Gegensatz zum Echttun des alten. (...) Deleuze kennzeichnet die Nouvelle Vague, als 'Ausdruck einer neuen Gesellschaft, einer neuen, reinen Gegenwart.“¹⁰²

3.2.3 Christine Buci-Glucksmann: L'image-flux

Christine Buci-Glucksmann stellt sich sogar die Frage nach einer dritten Funktion des Bildes und bezieht sich dabei auf Gilles Deleuze, der meinte, dass es nicht mehr um die Frage gehe, wie die Bilder selbst wahrgenommen werden, sondern eher was hinter den Bildern steckt und wie diese miteinander verwoben seien *„ (...) puisque toute image glisse maintenant sur d'autres images.“¹⁰³*

Sie stellt sich im weiteren Verlauf auch die Frage nach dem neuerlichen Bruch in der Wahrnehmung der Bilder, der durch das Auftreten der virtuellen Bilder ausgelöst

¹⁰¹ Deleuze, Gilles (1994): *L'image-temps*, Éds. De Minuit: Paris, S. 8.

¹⁰² Grob, Norbert (Hrsg.) (2006): *Nouvelle Vague*. Mainz: Ventil KG, S.19.

¹⁰³ Dosse, Francois (2008): *Gilles Deleuze et les images*, Paris: Cahiers du Cinéma, S.185.

wurde. Dabei betont sie „*Le virtuel, c'est l'image à l'infini, ce que j'ai appelé l'image-flux.*“¹⁰⁴ Die *images-flux* sind Bilder „*sans dehors, sans original, sans référentiel.*“¹⁰⁵

„*Elle n'est pas une image du réel, elle crée du réel. C'est donc une image éphémère, et c'est sa réalité virtuelle, non pas d'être une image de l'éphémère, mais d'être une image éphémère.(...) L'image-flux est une post-image (...)*“¹⁰⁶

Das post-image leitet somit eine neue Ära der Bilder ein. Bilder von Welles und Rossellini bildeten die reale Welt ab, währenddessen virtuelle Bilder den Bezug zur Realität verloren haben. In diesem Sinne produziert „*L'écran (...) alors le flux et le reflux de notre imagination qui se nourrit de la réalité à laquelle elle projette de se substituer (...)*“¹⁰⁷

3.2.4 Manifeste de la Nouvelle Vague

Die Nouvelle Vague gilt als modern, weil sie beispielhaft ein Modell von Jugendlichkeit und Freiheit vorführt, dem der Mensch folgen kann. Weiters ist die Nouvelle Vague als modern zu bezeichnen, weil die Filme dem Vergleich zu moderner Kunst standhalten können. Außerdem ist sie modern, weil sie „*une peinture réelle de notre temps*“¹⁰⁸, hervorgerufen durch die *esthétique du direct*, verinnerlicht.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Dosse, Francois (2008): *Gilles Deleuze et les images*, Paris: Cahiers du Cinéma, S.185.

¹⁰⁵ Ebda.

¹⁰⁶ Dosse, Francois (2008): *Gilles Deleuze et les images*, Paris: Cahiers du Cinéma, S.185.

¹⁰⁷ Ishagpour, Youssef (2006): *Le Cinéma: Histoire et théorie*. Tours: Farrago, S.131.

¹⁰⁸ Rossellini gilt als peintre réel de notre temps, da er nach dem Krieg mit Filmen wie *Roma, città aperta* (1945) und *Germania, anno zero* (1948) ein dokumentarisches und eindrucksvolles Bild der Kriegs- und Nachkriegsgesellschaft geschaffen hat. Seine Filme entstanden inmitten der zerbombten Städte und bieten dadurch ein sehr natürliches und nahegehendes Bild der Gesellschaft dieser Zeit.

Schon Charles Baudelaire definierte 1863 in seinem Essay *Le Peintre de la vie moderne* eine der ersten Definitionen der ästhetischen Moderne „*en relevant la double nature, invariable et circonstancielle, mais aussi bien poétique et historique, du sentiment du beau, à l'opposé d'une définition classique fondée sur la seule imitation des modèles.*“ (Mandelbaum, Jacques (2007): *Jean-Luc Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma, S.22.)

¹⁰⁹ Vgl: Rivette, Jacques (1955): *Lettre sur Rossellini*, Paris: Cahiers du cinéma, S.14-24.

Die Filme handeln von dem zu der Zeit vorherrschenden Gefühl der Einsamkeit und Kommunikationslosigkeit, die durch SchauspielerInnen, die ihre Rolle nicht spielen, sondern verkörpern, zur Geltung gebracht wird. Dabei entstehen persönliche Filme – *Films de voyant*- gleich eines Tagebuchs, in denen sowohl die FilmemacherInnen, als auch die Figuren Sehende/Visionäre sind.¹¹⁰

Laut Godard gibt es

„ (...) en gros deux genres de cinéastes. Ceux qui marchent dans la rue la tête baissée et ceux qui marchent la tête haute. Les premiers, pour voir ce qui se passe autour d’eux sont obligés de relever souvent la tête haute et de la tourner tantôt à gauche, tantôt à droite, embrassant d’une série de coups d’œil le champs qui s’offre à leur vue. Ils voient. Les seconds ne voient rien, ils regardent, fixant leur attention sur les points précis qui les intéressent. Lorsqu’ils tourneront un film, le cadrage des premiers sera aéré, fluide (Rossellini), celui des seconds serré au millimètre (Hitchcock).“¹¹¹

3.3 Cinéma direct: Die Nouvelle Vague in Québec

Während der *Révolution tranquille* durchlebte Quebec eine Zeit des Wandels. Viele FilmemacherInnen versuchten die Umbrüche mit der Kamera auf den Straßen einzufangen. Damit einher ging immer auch die Suche nach Spuren und kulturellen Besonderheiten der frankophonen Kultur. Besonders stark konzentrierten sie sich auf das Phänomen der französischen Sprache, die als Identifikationsanker der Bevölkerung dient.

Filmemacher wie beispielsweise Michel Brault und Pierre Perrault nutzten die für diese Filmepoche prägende *caméra à l’épaule* um die Stimmung in der Bevölkerung einzufangen. In *L’Acadie, l’Acadie*¹¹² (1971) sind die beiden den zu der Zeit an der Université de Moncton stattfindenden Manifestationen der französischsprachigen Bevölkerung, die für die Gleichberechtigung der beiden Sprachen in einer überwiegend

¹¹⁰Vgl: Godard, Jean-Luc (1958): *Bergmanorama*, in: Cahiers du cinéma, n°85, Paris, p.2.

¹¹¹ Ebda. S.2.

¹¹² Brault, Michel & Pierre Perrault (1971): *L’Acadie, l’Acadie*. Montréal: ONF du Canada.

anglophonen Bevölkerung eintritt, auf den Fersen. Im Film wechseln sich Aufnahmen von Demonstrationen und Sitzungen ab mit Befragungen und Mitschnitten von Interviews der MitgliederInnen der Studentenbewegung.

3.4 Godards *Masculin-Féminin*: Porträt einer Jugend

Montrer la vie comme tu pourrais la vivre. ¹¹³

Parallel dazu etablierte sich auch in Frankreich eine neue Art des Filmemachens. Godard, als einer der wichtigsten Figuren der Nouvelle Vague, wirft mit seinem Werk *Masculin-Féminin* einen kritischen Blick auf soziologische Umfragen und die gleichzeitige Kategorisierung von Menschen mit dem Ziel diese in bestimmte soziologische Schichten einzuteilen um deren Gewohnheiten und vor allem deren Kaufverhalten zu untersuchen. Für *Masculin-Féminin* macht er sich auf und stellt den Jugendlichen in einem Interview dieselben 15 Fragen. Bis auf Jean-Pierre Léaud¹¹⁴, dem einzigen wirklichen Schauspieler, spielen die anderen ProtagonistInnen als LaiendarstellerInnen sich selbst. Dafür wurde kein Drehbuch geschrieben. Die Dialoge entwickelten sich entweder spontan oder wurden den SchauspielerInnen sozusagen aus Konversationen und Diskussionen, die Godard geführt hatte, auf den Leib geschneidert.¹¹⁵ „*Il n’y a pas de véritables acteurs mais surtout des non-professionnels, des gens recrutés en fonction de leur véritable statut social et qui jouent leur propre rôle dans le film (...)*“ ¹¹⁶

Im Magazin *L’Express*, einem Wochenmagazin, wurden drei Monate lang Umfragen und Berichte zu gewissen Themen mit dem Ziel „*de ’connaître en profondeur’ la nouvelle*

¹¹³ Vgl: De Baecque , Antoine (2009): *La nouvelle vague. Portrait d’une jeunesse*. in: Antoine de Baecque, Christian Delage (Hrsg.): *De l’histoire au cinéma*, Paris: Éditions Flammarion, S. 165-192.

¹¹⁴ Jean-Pierre Léaud: ist einer der wichtigsten Protagonisten der Nouvelle Vague. Bekannt wurde er durch Francois Truffauts Film *Les 400 coups* (1959).

¹¹⁵ Vgl: Goldman, Annie (1974): *Masculin-Féminin*, in: *Cinéma et société moderne*. Paris: Denoël /Gauthier, S. 149-153.

¹¹⁶ Ebda. S. 149.

génération des Francis, ses 'idéaux', ses 'jugements', sa 'formation', sa 'volonté' (...)“ ¹¹⁷, publiziert. Gesammelt wurden diese unter dem Titel: *Le journal de la nouvelle vague.* ¹¹⁸

Zu diesem Zeitpunkt standen besonders junge Leute im Fokus um diese als neue Kaufkraft für ihre Produkte zu gewinnen. Dabei wird die Bevölkerung in Schichten unterteilt um sie durch gezielte Werbekampagnen besonders ansprechen zu können. Im Film nennt Godard ein Mädchen beispielsweise *Mademoiselle 19 ans* um damit auf die komplette Stereotypisierung durch die Werbung aufmerksam zu machen. „*Le projet de Godard est de décrire non pas des personnages imaginaires mais des types sociaux.*“ ¹¹⁹

Prinzipiell war die Jugend in den 1960/70er Jahren Träger verschiedener sozialer und kultureller Phänomen. Mit frischen Ideen prägen sie die Kulturszene maßgeblich mit und somit kommt es in den verschiedenen europäischen Ländern zum Aufleben und der Entstehung neuer, junger Kinoszenen, Filmakademien und Festivals. ¹²⁰ Die Jugend beklagt sich dabei über die FilmemacherInnen der vorigen Generation, die mit einer Verherrlichung von Starlets und einer gekünstelten Darstellung der Gesellschaft aufwarteten.

„*Nous ne pouvons pas vous pardonner de n'avoir jamais filmé des filles comme nous les aimons, des garçons comme nous les croisons tous les jours, des parents comme nous les méprisons ou les admirons, des enfants comme ils nous étonnent ou nous laissent indifférents, bref, les choses telles qu'elles sont.*“ ¹²¹

¹¹⁷ De Baecque , Antoine (2009): *La nouvelle vague. Portrait d'une jeunesse.* in: Antoine de Baecque, Christian Delage (Hrsg.): *De l'histoire au cinéma*, Paris: Éds .Flammarion, S. 173.

¹¹⁸Ebda.

¹¹⁹ Vgl: Goldman, Annie (1974): *Masculin-Féminin*, in: *Cinéma et société moderne.* Paris: Denoël /Gauthier, S. 152.

¹²⁰ Vgl: Prédal, René (1994): *Les jeunes cinémas des années 60.* in: *Histoire du cinéma*, Paris: Cinémaction, n°73, S. 142-149.

¹²¹ De Baecque, Antoine (2009) *La nouvelle vague. Portrait d'une jeunesse.* in: Antoine de Baecque, Christian Delage (Hrsg.): *De l'histoire au cinéma*, Paris: Éds. Flammarion, S. 170.

3.5 FILMANALYSE: Liebe? Eine Umfrage

Xavier Dolan besinnt sich auf die Art von Dokumentarismus, die die neorealistischen Filmemacher und die der Nouvelle Vague zuvor etabliert haben und befragt in *Les amours imaginaires* verschiedene ProtagonistInnen zu ihren Erfahrungen mit der Liebe.

Im Film gibt es somit zwei Erzählstränge: Der erste zeigt den Verlauf der unerfüllten Liebesgeschichte zwischen Marie, Francis und dem Mann ihrer Träume Nicolas. Beide versuchen den jeweils anderen auszustechen und den Adonis mit goldenen Locken und unbekümmerter Art für sich zu gewinnen. Bis zum Ende des Films bleibt unklar, wen von beiden und vor allem ob er überhaupt jemanden vorzieht. Die beiden Hauptfiguren durchleben verschiedene Ausdrücke von Liebe: platonische, eingebildete, unerfüllte und auch enttäuschte Lieben.

Der zweite Erzählstrang durchbricht den Verlauf des ersten an drei Stellen und befragt verschiedene, nicht dem Filmgeschehen zugehörige ProtagonistInnen, nach ihren eigenen Erfahrungen mit Liebe, Sehnsucht, Hoffnung und Enttäuschung.

Obwohl die Interviewszenen rein ästhetisch durchaus denen des Cinéma direct ähneln, unterscheidet die beiden doch eine ziemlich wichtige Komponente: die Inszenierung. Während die FilmemacherInnen des Cinéma direct versuchten, Erlebnisse und Erfahrungen direkt und ohne Korrekturen abzubilden, sind die Szenen in *Les amours imaginaires* im Vorhinein festgelegt. Während die Quebecer FilmemacherInnen die Interviews originalgetreu wiedergaben und auch die von Godard wenigstens zum Teil natürlich waren, meinte Xavier Dolan in einem Interview:

*„In Heartbeats you have these interview sequences. Are those real people telling their stories, or did you script that? – (...) they're actors, and that was really scripted, actually. For me the interviews were a social input on the situation. I thought it was interesting to have different point of views (...) I wanted to enlarge the perspectives a bit, and inject some variety and diversity in the topic.“*¹²²

¹²² www.interviewmagazine.com/film/xavier-dolan-heartbeats# (14.4.2012)

3.5.1 Kameraästhetische Merkmale in den Szenen

Obwohl die Dialoge nicht mehr direkt aus dem Leben gegriffen sind, bleibt die Intention des Films verschiedenen Personen und deren Meinungen als Sprachrohr zu dienen und sich nicht nur auf die drei Hauptfiguren zu konzentrieren, erhalten.

Die Personen werden durch eine ihnen gegenüber stehende, unbewegliche Kamera und im Normalstil ¹²³ gefilmt. Dabei bewegt sich die Kamera immer auf Augenhöhe der ProtagonistInnen und erzeugt somit eine Art von Gesprächsatmosphäre zwischen ZuschauerInnen und männlichen und weiblichen Filmfiguren. Einzig durch Zooms, die von Groß-, zu Nah- und Detailsinstellungen wechseln, und die Gestik und Mimik der Figuren wird Bewegung ins Spiel gebracht. ¹²⁴

„Nicht der Zuschauer betreibt also primär die Selektion aus der Vielfalt des Sehenden, sondern der Film selektiert für ihn, rückt ihm etwas nahe, zwingt ihm damit Aufmerksamkeit ab.“ ¹²⁵

Filmästhetisch wirkt der Ort der ersten Interviewszene nüchtern, grau und dokumentarisch. Keine Geräusche, Stimmen oder Musik unterbrechen die Aufnahme. Doch von Interviewszene zu Interviewszene wirken die Räume immer bunter und freundlicher. Es hat den Anschein als ob die Interviews an immer anderen Orten und zum Großteil in Wohnungen geführt werden um den Eindruck einer persönlichen Erzählung und nicht eines professionellen Interviews zu erzeugen. Einige Befragungen wirken wie Monologe, die wie zufällig mit der Kamera aufgenommen wurden. Bei anderen wiederum gewinnt der/die ZuschauerIn den Eindruck, dass die Person sich in einer Diskussionsrunde einer Gruppe befindet. Einzig ein Interviewpartner wird zweimal durch eine Stimme aus dem Off unterbrochen und simuliert damit einen gewissen Gesprächscharakter.

¹²³ Der Normalstil wird verwendet um den Eindruck einer gleichmäßigen Ausleuchtung zu erreichen.

¹²⁴ Vgl: Hickethier, Knut (2007): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J.B.Metzler Verlag, S. 37-79.

¹²⁵ Ebda. S. 58.

Xavier Dolan versucht wie seine Vorgänger die kontemporäre Jugend zu beleuchten und ihren Problemen, Sorgen und Erfahrungen darzustellen. Schon Godard bezog sich in *Masculin-Féminin* auf vier bestimmte Themen, wie etwa „*les bouleversements de l'époque, l'ennui, la solitude et les rêves.*“¹²⁶

Auch Dolan thematisiert diese vier grundlegenden Sujets, während jedoch seine Vorgänger dabei immer auch politische Aspekte in den Film miteinbezogen haben, könnte man mutmaßen, dass gerade Dolan auch mit dem Weglassen der Politik und der alleinigen Konzentration auf intime, zwischenmenschliche Beziehungen, genau den Puls der Zeit trifft.

3.5.2 Die unerfüllte Liebe



Die Kamera filmt ein circa 25 Jahre altes Mädchen in dunklem Outfit und schwarzer Hornbrille. Sie berichtet von ihren Erfahrungen mit der unerfüllbaren Vorstellung von und der darauffolgenden Enttäuschung in der Liebe.

Zuerst versucht sie den Kontakt zu ihrem Traummann herzustellen und verbringt Stunden vor dem Computer um auf seine Antwort zu warten.

*„Des fois, je viens sur mon ordi et j'angoisse. J'ai une inquiétude. Je me dis s'il fallait que quelqu'un meurt à chaque fois que je clique sur „Actualiser“, je serais le seul en crise sur la planète, moi.“*¹²⁷

Danach sammelt sie alle Informationen über ihn und versucht ihn „zufällig“ vor seiner Haustür zu treffen. Dabei scheut sie auch nicht vor dem Gespräch mit dem Portier zurück, mit dem sie über ihren Herzensmann plaudert, als ob sie sich schon seit Kindertagen kennen würden.

¹²⁶ Vgl: Goldman, Annie (1974): *Masculin-Féminin*, in: *Cinéma et société moderne*. Paris: Denoël /Gauthier, S. 149-153.

¹²⁷ Dolan, Xavier (2010): *Les amours imaginaires*, Remstar Distribution, 00:32.

*„Je sais tout. Tout. J’sais où il travaille, j’sais dans quel resto il bouffe. L’autre jour, j’ai passé dans chez eux. J’suis tombée sur le concierge. Je l’ai demandé – je sais pourquoi, hostie - s’il était là. Et j’ai commencé à parler de lui avec les infos que je connais (...) Et là, le moment donné, je me suis rendu compte que j’étais dans la marde. Et je lui dis que je m’appelle Cindy Rosenberg pour qu’il ne sache pas que je suis une stalkeuse (...) Glenn Close dans Fatal attraction, c’est moé ça.“*¹²⁸

Doch am Schluss merkt sie, dass sie einer Illusion erliegt und bricht den Kontakt zu ihm ab.

*„J’ai appuyé sur „Send“. À un moment donné c’est l’affaire, là. J’veais pas passer ma vie sur Hotmail. C’est cute au début, mais après...“*¹²⁹

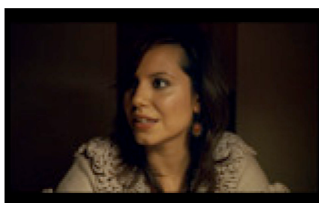
3.5.3 Die enttäuschte Liebe



Als einer der nächsten Protagonisten erzählt ein junger Mann mit gelb-blau gestreiftem Pulli und lockigem Haar von seinen persönlichen Enttäuschungen mit der Liebe und der Zeit, die er benötigt hat, um sich davon zu erholen.

*„T’appelles plus, t’écris plus, zu lui parles plus. Fini. (...) Moi, ça m’a pris un an. (...) Je me suis dit que chaque fois que je la vois, ça me fait mal au ventre. Je serais jaloux de son chum. Mais non, c’est passé. (...) Juste un mauvais souvenir (...) comme un autre. Quand je pense à ce que j’ai dépensé pour la séduire, pis pour qu’elle m’aime (...)J’ai tellement honte (...)“*¹³⁰

3.5.4 Die zerbrochene Liebe



Die nächste Protagonistin spricht über ihre Erfahrungen mit der Liebe auf Distanz. Die beiden versuchten die örtliche Entfernung durch eine gemeinsame Wohnung zu überbrücken, entfernten sich dabei jedoch persönlich voneinander.

¹²⁸ Dolan, Xavier (2010): *Les amours imaginaires*, Remstar Distribution, 00:02.29.

¹²⁹ Ebda. 01:00:06.

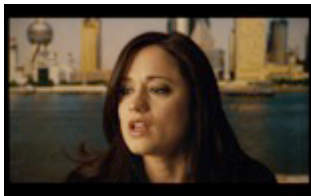
¹³⁰ Ebda. 00:31:45.

*„Le jour où il s'était installé, c'était fini. (...) Moi, j'étais amoureuse de notre sorte d'amour là, tsé (...) il vivait à Berlin (...) On prend l'avion (...) C'est le concept que tu aimes (...) Tu es amoureux de la distance (...) Et quand il n'y a plus de distance, quand il n'y a plus d'océan à traverser pour voir l'autre, quand il y a juste à traverser le couloir. (...) c'est fini, là.“*¹³¹

Dabei verliert sich der Kick und das Unbekannte wird alltäglich.

*„Et la vase, tsé là, en terracotta là (...) sur le buffet. Pas là. Et je me retourne et dans l'entrée, il y a juste des bottes (...) plus d'affaires de gars là (...) Pis, il avait tout pris. (...) Tout son stock. Et sur la table de la cuisine, il y a un papier bleu et c'était écrit: 'Je ne veux pas gâcher ma vie en t'aimant mal'.“*¹³²

3.5.5 Die schein-bare Liebe



Eine junge Frau mit langen, dunklen Haaren und eleganter Kleidung spricht über das bekannte Problem der Verspätungen beim Treffen und über das Phänomen des Wartens und der Selbstzweifel.

*„Première étape: Aimer le retard de l'autre. Trouver que ca le rend humain, que ca lui donne du sex-appeal. Deuxième étape: (...) Je doute de moi. (...) Troisième étape: Je me dis que ca ne me dérange pas d'attendre. En fait que ... je m'occupe, je lis. Enfin, je fais semblant de lire. Et là, je le haïs, là. Je commence à l'insulter dans ma tête. Ca fait 39 minutes. Il arrive. Il est tout essoufflé, il est beau, il y avait du trafic. (...) Alors, je l'excuse (...) Parce que je suis faible et que la personne qu'on met sur un piédestal a toujours raison.“*¹³³

¹³¹ Dolan, Xavier (2010): *Les amours imaginaires*, Remstar Distribution, 00:26.26.

¹³² Ebda. 00:01:23.

¹³³ Ebda. 01:00:07.

3.5.6 Die Suche nach der Identität in der Liebe



Ein rothaariger, junger Mann teilt uns seine Empfindungen und Erfahrungen auf der Suche nach sexueller Identität mit. Dabei fragt er die vermeintlich andere Person, wem diese denn auf der Straße nachschauen würde.

*„Quand tu rentres dans un bar, quand tu fais l'épicerie (...) quand tu marches en dehors. À qui tu regardes le cul? Quand tu chasses là, te regardes-tu les boules ou tu regardes-tu les culs?“*¹³⁴

Danach insistiert er sich sozusagen für eine Seite zu entscheiden.

*„Ca se peut pas que tu sois 50-50. Tu es hétéro, tu es homo. On s'en fout là. Ce n'est pas question de mood là.“*¹³⁵

Im weiteren Verlauf unterteilt er aber die sexuellen Neigungen in sieben Kategorien, denen sich Männer und Frauen zugehörig fühlen können und teilt den ZuschauerInnen mit, dass es doch nicht nötig ist sich für eine Seite zu entscheiden.

*„0 c'est exclusivement hétérosexuel, 1 prédominance hétérosexuel, expérience homosexuel, 2 prédominance hétérosexuel, occasionnellement homosexuel (...) 3 c'est bisexuel sans préférence, 4 prédominance homosexuel, occasionnellement hétérosexuel, 5 prédominance homosexuel, expérience hétérosexuel, 6 exclusivement homosexuel. À quelle catégorie t'appartiens?“*¹³⁶

Auch der letzte Kommentar erscheint in Bezug auf Godards Film interessant, da es nicht nur in der Liebe, sondern auch gesellschaftlich nicht mehr die strenge Trennung der Bevölkerung gibt. So wie sich der/die Liebende nicht mehr nur auf eine sexuelle Identität festlegt, sind auch die Teile der Bevölkerung nicht mehr nur einer Kategorisierung von Schichten zuzuordnen.

¹³⁴ Dolan, Xavier (2010): *Les amours imaginaires*, Remstar Distribution,, 00:47.

¹³⁵ Ebda. 00:02:17.

¹³⁶ Ebda. 00:25:07.

4. Dolan und die Postmoderne: Retro, ohne altmodisch zu wirken.

*To be is to do.
(Sokrates)
To do is to be.
(Sartre)
Do be do be do.*

(Sinatra) ¹³⁷

4.1 Die Postmoderne

Der Begriff der Postmoderne entstammt ursprünglich der Literaturwissenschaft, bezog sich aber zuallererst auf die Architektur, griff dann auf die Soziologie über, um schließlich in der Philosophie und Kunst zu landen. ¹³⁸ Es gilt darauf zu achten, dass der Begriff der Postmoderne nicht mit dem des Postmodernismus verwechselt wird. Dieser bezeichnet nämlich allein die literarische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. ¹³⁹

Eine weitere Unterscheidung sollte auch zwischen *Postmodernité* und *Postmodernisme* gemacht werden. Erstere bezeichnet dabei weniger die historische Epoche nach der Moderne, sondern eher das Infragestellen der Ideale der Moderne, die Jean-Francois Lyotard auch als *Grands Récits* bezeichnet hat. Beim Postmodernisme wiederum spricht man vom Vermischen der traditionellen mit den modernen Formen. Im Bereich des Kinos wird er Großteils mit dem *Pastiche*¹⁴⁰ oder der besonderen Betonung des Stils, fast schon eines *style style* ¹⁴¹, in Verbindung gebracht.

¹³⁷ Peter Krieg: WYSIWYG oder das Ende der Wahrheit, in: Felix, Jürgen (2002): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Marburg: Schüren Verlag, S.159.

¹³⁸ Vgl: Bühler, Gerhard (2002): *Postmoderne auf dem Bildschirm, auf der Leinwand*, Sankt Augustin: Gardez! Verlag, S.17.

¹³⁹ Vgl: Barbara Creed: Von hier zur Modernität: Feminismus und Postmoderne in: Felix, Jürgen (2002): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Marburg: Schüren Verlag, S.81.

¹⁴⁰ Pastiche ist wie Parodie, die Imitation eines spezifischen und einmaligen Stils, das Tragen eines Stils als Maske, Sprechen in einer toten Sprache. Aber (...) ohne Parodie, ohne Impuls der Satire, ohne das noch latent

Das grundlegende Phänomen der Postmoderne ist die ewige Diskussion, ob deren Existenz. Dabei scheiden sich die Geister grundsätzlich schon bei der Vorsilbe des Wortes.

„Die Schwierigkeiten beginnen bereits mit den Deutungen der Vorsilbe „Post“, die von einer Verabschiedung der Epoche der Moderne bis zu einem Spätzustand eben dieser Moderne reichen. So ist für die einen die Postmoderne das Zeitalter modernster Technologien, für die anderen vollzieht sich in der Postmoderne gerade der Abschied von der Dominanz der Technik. (...) denn die „Postmoderne“ ist ausschließlich ein Kulturphänomen der westlichen Hemisphäre.“¹⁴²

Als bedeutender Pfeiler lässt sich aber das Sterben sogenannter Meta-Erzählungen, bestimmte Leitideen, denen der Mensch folgt, festlegen. Diese basierten vor allem auf den Errungenschaften der Aufklärung und den philosophischen Werken Immanuel Kants und Jean-Jacques Rousseaus.¹⁴³

James Monaco meint, die AutorenfilmerInnen der 1960er Jahre waren gleichzeitig die letzte Welle der Moderne und die erste Welle der Postmoderne. Dabei hinterfragt er, auch, wo denn die Grenze zwischen Postmoderne und Moderne zu sehen sei. Postmoderne gibt demnach die Vorstellung einer Realität vollkommen auf. Daher ist alles Spiel, Zitat und Pastiche, auch wenn die ästhetischen Mittel nicht mehr die des Realismus sein können. Die Realität ist als Totalität so nicht mehr zu gestalten.

Die Kunst der Moderne liegt darin, dass sie uns nur Teile und Fragmente der Realität wiedergibt, die wir mit unseren eigenen Erfahrungen kombinieren müssen. Die Nouvelle

bestehende Gefühl, daß eine Norm, ein Normalzustand existiert, im Vergleich zu dem das Imitierte komisch wirkt. (Felix, Jürgen (2002): Die Postmoderne im Kino. Ein Reader, Marburg: Schüren Verlag, S.59.)

¹⁴¹ Der style stylé bezeichnet beispielsweise „une peinture qui est à la manière de Michelange“. Dabei handelt es sich nicht um einen eigenen Stil, sondern um ein gewisses „So-malen-als-ob“.

¹⁴² Bühler, Gerhard (2002): *Postmoderne auf dem Bildschirm, auf der Leinwand*, Sankt Augustin: Gardez! Verlag, S.17.

¹⁴³ Vgl: Bühler, Gerhard (2002): *Postmoderne auf dem Bildschirm, auf der Leinwand*, Sankt Augustin: Gardez! Verlag, S.36.

Vague setzt zwar eine(n) filmhistorisch versierte(n) Zuschauer(in) voraus, jedoch im Gegensatz zur Postmodernen keine(n), dessen Erfahrung durchgängig medial geprägt ist. Somit geht es bei Godard, auch wenn dessen Filme von der Kunst der Entwendung und des Collagierens geprägt ist, immer noch um die großen, alten Themen: die Liebe und den Tod.¹⁴⁴

Prinzipiell gibt es drei große Philosophen, die inhaltlich die große Frage nach dem Bestehen einer sozialen, ökonomischen und politischen Postmoderne wesentlich mitbestimmt haben: Jean-Francois Lyotard, Frederic Jameson und Jean Baudrillard. Sie gehen grundsätzlich davon aus, dass der *„Inhalt der Postmoderne (...) daher nicht die Negation der Moderne, sondern ihre Aktualisierung durch kritische Reflexion, (ist).“*¹⁴⁵

Lyotard verfasste sein Werk *La condition postmoderne*¹⁴⁶ als Gelegenheitsarbeit für die Universität in Québec. Er geht dabei auf die Frage eine, inwiefern die neuen Informationstechnologien die am höchsten entwickelten Industriegesellschaften beeinflussen und spricht in diesem Sinne von der „postmodernen“ Verfassung des Wissens. Dabei ist es wichtig die neue Technologie zu nützen, sich ihnen aber auch entgegenzustellen. Lyotard nimmt dabei die Gegenposition zu Popper, Habermas, Luhmann und Baudrillard ein, die zu diesem Zeitpunkt nur von „Spätmoderne“ sprechen.

Ein weiteres Merkmal ist die Auflösung des Ganzen als Vorbedingung der postmodernen Realität. Die postmoderne Welt, meint Lyotard, habe die Sehnsucht nach den verlorenen Meta-Erzählungen selbst verloren. Damit meint er, dass die alleinige Auflösung der Einheit noch nicht reiche, denn diese käme erst in Schwung, wenn die Auflösung als Chance erkannt werde. Damit plädiert Lyotard für eine „achtenswerte Postmoderne“, die sich gegen die sogenannte Theorie-Müdigkeit und für eine präzise Reflexion einsetze. Alles in allem, sieht sich die Postmoderne nicht als Anti-Moderne, sondern als Trans-Moderne und beschreibt nicht mehr den Zustand, in der die Moderne reklamiert,

¹⁴⁴ Vgl: Grob, Norbert (Hrsg.) (2006): *Nouvelle Vague*. Mainz: Ventil KG, S.23.

¹⁴⁵ Ebda. S.26.

¹⁴⁶ Lyotard, Jean-Francois (1979): *La condition postmoderne*. Rapport sur le savoir, Paris: Éds. de minuit.

sondern realisiert werde.¹⁴⁷ Weiter Autoren, die ebenfalls den Begriff der Postmoderne mitgeprägt haben, sind unter anderem Umberto Eco, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Jürgen Habermas und Peter Sloterdijk.

4.1.1 Umberto Eco

Umberto Eco vertritt die Meinung, dass sich die Postmoderne zeitlich nicht wirklich begrenzen lasse, sondern vielmehr eine Geisteshaltung und künstlerische Vorgehensweise beschreibe, die sich begrifflich der Avantgarde nähere. Da es in jeder Epoche Momente der Krise gäbe, die die weitere Entwicklung hemmen und ihr im Weg stehen würden, sei es die Pflicht der Avantgarde sich daran zu machen diese Vergangenheit zu überwinden.¹⁴⁸

4.1.2 Gilles Deleuze

Gilles Deleuze sieht die Konstellation der Postmoderne wie ein *Rhizom*, einem

*„unterirdisch wachsenden Wurzelstock, bei dem Wurzel und Triebe nicht zu unterscheiden sind und der sich in ständigem Austausch mit seiner Umwelt befindet. Dieses Geflecht, das nicht mehr hierarchisch organisiert ist, steht für das Ende eines verbindlichen Einheitsstrebens.“*¹⁴⁹

Dabei gibt es kein zeitliches vor- oder nacheinander mehr, sondern nur noch das räumliche Zentrum einer Problemstellung. Die Postmoderne zeichnet aus, dass verschiedene Problemstellungen zugleich verbunden sind und sich nicht mehr in ein übergeordnetes Modell einordnen lassen.¹⁵⁰

4.1.3 Jean Baudrillard

Jean Baudrillards spricht davon, dass die Realität in unserer heutigen Gesellschaft allein durch die Präsentation einer Nachricht erzeugt werden kann und man somit immer schwerer zwischen Realität und Simulation unterscheiden kann. Sein und Schein

¹⁴⁷ Vgl: Welsch, Wolfgang (2002): *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie-Verlag GmbH, S.31.

¹⁴⁸ Vgl: Welsch, Wolfgang (2002): *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie-Verlag GmbH, S.44.

¹⁴⁹ Ebda.S.46.

¹⁵⁰ Vgl: Ebda. S.47.

werden immer weniger unterscheidbar und die Differenzierung zwischen dem Realen und seiner Beschreibung, Deutung und Abbildung gänzlich unmöglich.¹⁵¹

4.1.4 Peter Sloterdijk

Peter Sloterdijk hängt einer eher pessimistisch gefärbten Sichtweise von Postmoderne an, indem er meint, dass auf die Moderne nur noch die Ära der Endzeit folgen könne, da die Moderne

„nach sich selber nur noch das Schlimmste kommen sehen (kann); andererseits liegt das Schlimmste präzise auf ihrem eigenen Kurs, den zu verlassen sie sich verbietet, weil sie keine Alternative für sich denkbar hält.“¹⁵²

4.2 Was bedeutet das für den Film?

Was den postmodernen Film ausmacht, ist das Verwischen der Grenze zwischen Trivialem und Kunst. *Der postmoderne Film benutzt Klischees wie ein Komponist sein Material. (...) Das Klischee ist nicht das, worauf der Film hinaus will, sondern das, woraus er besteht.“¹⁵³* Jacques Aumont meint, dass *„Le cinéma a peut-être été postmoderne (...)“¹⁵⁴*

„La crise du cinéma (ou plutôt, de son commentaire) il y a vingt ans n’a pas duré longtemps, mais elle a été intense. Nous étions persuadé, non que le cinéma allait disparaître, mais qu’il allait disparaître tel que nous le connaissions et l’avions aimé. L’image numérique arrivait (...)“¹⁵⁵

Der postmoderne Film behandelt meist auch genau dieses Thema der grundsätzlichen Orientierungs- und Ziellosigkeit und das beklemmenden Gefühl „danach“ gekommen zu sein. Alle wichtigen Errungenschaften sind schon erfunden worden. Nichts ist wirklich

¹⁵¹ Vgl: Welsch, Wolfgang (2002): *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie-Verlag GmbH, S.47.

¹⁵² Ebda. S.49.

¹⁵³ Seeßlen, Georg: Ein postmodernes Welt-Bild aus den USA, in: Felix, Jürgen (2002): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Marburg: Schüren Verlag, S. 217.

¹⁵⁴ Aumont, Jacques (2007): *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris: Cahiers du Cinéma, S.88.

¹⁵⁵ Ebda. S.88.

neu und von entscheidender und umwälzender Bedeutung für die Welt. Die ProtagonistInnen sind oft verzweifelte und gescheiterte Existenzen, die maschinengleich ihren Weg durch das Chaos des Lebens suchen. Oft wird auch das Thema des Weltuntergangs benutzt, um darauf aufmerksam zu machen, dass nach der Moderne nichts mehr sein kann.

Rossellini, als bedeutender Filmemacher seiner Zeit, hat die Form des modernen Kinos so entscheidend mitgeprägt, dass seine Art als wichtig und fast unüberwindbar in die Geschichte eingegangen ist. Niemand hat danach den Film so entscheidend verändert wie die Neorealisten ihrer Zeit.

Was bei all dem Weltschmerz nicht vergessen werden darf, ist jedoch, dass die Moderne an sich transitorisch und vergänglich ist. Es besteht somit immer die Möglichkeit, dass die eine Moderne von einer anderen Moderne abgelöst wird. Rivette beschrieb die Moderne seiner Generation und für den Nachfolger stellt sich dabei die Frage, ob etwas derart Bahnbrechendes und Innovatives in den 1950er Jahren den gleichen Wert in den 1990er Jahren haben kann. *„Le cinéma n'est plus moderne; il n'est pas davantage postmoderne (...) Comme l'art en général, le cinéma est devenu simplement 'contemporain' (...)“*.¹⁵⁶

Außerdem *„(l)äßt (es) die Möglichkeit unberücksichtigt, daß alle Generationen ähnliche Sehnsüchte haben (...) und daß das Kino (...) diese Sehnsüchte auf unterschiedliche Weise und durch verschiedene filmische Methoden über die Jahrzehnte hinweg (ansprechen kann).“*¹⁵⁷

4.3 L'image de la beauté oder La beauté de l'image

„Il y a eu l'image de la beauté, le cinéma comme révélation de la beauté du monde, Rossellini, Bazin, Rohmer, la beauté est là, pourquoi manipuler? Il y a de la beauté

¹⁵⁶ Aumont, Jacques (2007): *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris: Cahiers du Cinéma, S.95.

¹⁵⁷ Barbara Creed: Von hier zur Modernität: Feminismus und Postmoderne in: Felix, Jürgen (2002): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Marburg: Schüren Verlag, S.88.

*cinéphile de la Nouvelle Vague (...) le cinéma né du cinéma qui citait ou mettait en jeu (...) des fragments de beauté trouvée, d'images déjà constituées. (...) Mais (...) ces références (...) étaient encore faites avec innocence (...) Car ce qui a changé c'est que la beauté hollywoodienne reposait sur un effet d'aura (...) quand celle aujourd'hui (...) repose sur un effet de proximité glacée, d'une précision de contour photographique hyper-réaliste.“*¹⁵⁸

Im weiteren Verlauf stellt Marc Chevrier den Vergleich zwischen dem Bild der Schönheit einer Anna Magnani in *Rom, offene Stadt*¹⁵⁹ von Roberto Rossellini und dem von Gene Tierney in *Todsünde*¹⁶⁰ von John Stahl an. Auf dem ersten Bild wirkt Anna Magnani selbst ohne auffallende Kulisse oder Dekoration im Hintergrund als Person und authentische Schönheit, währenddessen im zweiten Bild Gene Tierney, Kostüm und Umfeld so konstruiert sind, dass erst die Kombination der drei Elemente ein für uns schönes Bild ergeben.

Prinzipiell durchzieht *Les amours imaginaires* auch eher das Bild der inszenierten Schönheit. Dolan versucht nicht nach der Art Rossellinis den Moment der Schönheit einzufangen, sondern inszeniert und konstruiert schon im Vorhinein. Meist werden die Szenen noch durch den Effekt der Zeitlupe verstärkt, dadurch wird die Aufmerksamkeit nochmals darauf gelenkt.

4.3.1 FILMANALYSE: Die Marshmallow-Szene

In dieser Szene kauft Francis in einem für Québec typischen *dépanneur*, einem Greißler ums Eck, eine Packung Marshmallows. Er steckt sich eines in den Mund und währenddessen er kaut, denkt er an Nicolas. Sein Einkauf wird durch die Einstellung der

¹⁵⁸ Chevrier, Marc (1985): *L'innocence entre guillemets*, Paris: Cahiers du cinéma, S. 31.

¹⁵⁹ Roberto Rossellinis Werk *Rom, offene Stadt* (1945) handelt von den Aktivitäten römischer Widerstandsgruppen während des Zweiten Weltkriegs und gilt als eines der wichtigsten Werke des Neorealismo. Anna Magnani wurde berühmt durch ihre imposante Darstellung der Witwe Pina im Film.

¹⁶⁰ Der Film *Todsünde* (1945) von John Stahl handelt von der Begegnung einer Dame von Gesellschaft mit einem Schriftsteller und von der Liebe einer Frau, die in den Zwang ihren Mann besitzen zu wollen umschlägt. Gene Tierney spielt das Socialite im Film.

kurzen Traumszene ¹⁶¹ unterbrochen, dann betrachtet Francis nochmal die Marshmallows und verlässt sogleich das Kaufhaus.



In der Einstellung sieht man Nicolas und seinen Lockenkopf in Großaufnahme mit geschlossenen Augen in Normalsicht. Der Hintergrund besteht nur aus einer knallblauen Wand, während um ihn herum links und rechts Marshmallows vom Himmel fallen. Weder die Kamera, noch die Person bewegt sich. Alles ist statisch, nur die Marshmallows fliegen; fast wie ein Bild aus einer Werbesequenz.

Genau wie die oben genannten Filmemacher zeigt Dolan einen Moment von Schönheit, orientiert sich dabei aber nicht an der sogenannten natürlichen Schönheit, sondern setzt das Objekt der Begierde in Szene. *„C’est l’image du cinéma qui s’est confondue avec l’imagerie hyper-réaliste de la publicité.“* ¹⁶²

Die Werbung hat genau dieses Bild einer Traumwelt für sich genutzt und bedient damit die Bedürfnisse und Wünsche nach einer Welt der Träume der Menschen dieser Zeitepoche ab.

„Um Aufmerksamkeit und Akzeptanz zu erlangen, muß (...) sich der Werbeschaffende möglichst gut in die Welt des Zuschauers einfühlen: Nicht nur in seine real existierende Welt, sondern vor allem in die „Wunschwelt“ und die Rolle, die der Betroffene darin gern spielen würde.“ ¹⁶³

4.4 FILMANALYSE: James Dean trifft auf Audrey Hepburn

Im Film gibt es zwei weitere Szenen, in denen Schönheit inszeniert wird. Der Verlauf der beiden Szenen ähnelt einander sehr. In beiden bereiten sich Marie und Francis auf ihr Date mit Nicola vor und schmeißen sich in ihr sorgfältig ausgewähltes Outfit. Marie

¹⁶¹ Dolan, Xavier (2010): *Les amours imaginaires*, Remstar Distribution, 01:15:48.

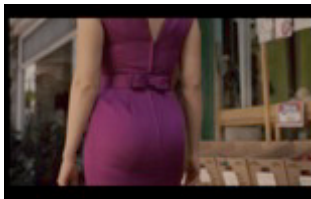
¹⁶² Chevrier, Marc (1985): *L’innocence entre guillemets*, Paris: Cahiers du cinéma, S. 33.

¹⁶³ Bühler, Gerhard (2002): *Postmoderne auf dem Bildschirm, auf der Leinwand*, Sankt Augustin: Gardez! Verlag, S.68.

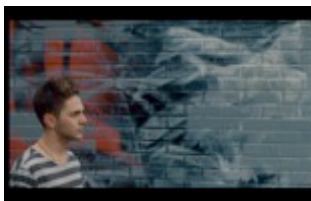
als Audrey Hepburn und Francis als James Dean treten in einem Duell um den Mann ihrer Gunst, der einem antiken Engel gleicht, an.



In der ersten Szene ¹⁶⁴ kämmt sich Marie die Haare und bereitet ihr Make up für das Treffen vor. Auch Francis macht sich in der nächsten Einstellung vor dem Spiegel zurecht.



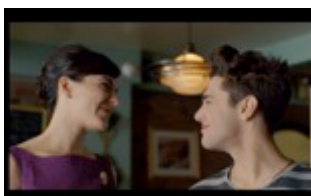
Danach sieht man die Rückseite von Marie, die wiederum in einem violettfarbenen Vintage-Kleid vom Bildschirm aus rechts kommend in Richtung Verabredung schreitet.



In der nächsten Einstellung sieht man Francis auch auf der Straße vom Bildschirm aus links Richtung Kaffeehaus gehend zuerst von der Seite und danach von vorne jeweils in Normalsicht und Nahaufnahme. Er trägt ein blau-grau-gestreiftes T-Shirt und blickt erwartungsvoll und nachdenklich Richtung Kamera in die Ferne. Später wechselt die Einstellung noch mit Blick auf seinen Hinterkopf.

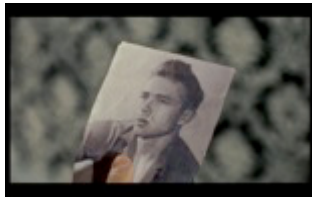


Danach wechselt die Szene ins Kaffeehaus statt. Dort wartet Nicolas schon gedankenverloren und mit gesenktem Blick auf die beiden. Francis betritt den Raum, Nicolas lächelt ihn an, Marie folgt ihm und auch sie strahlt Nicolas an.



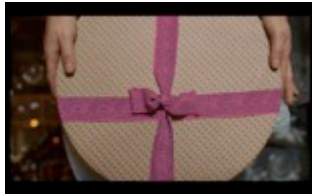
Francis und Marie begrüßen sich mit verzogener Miene. Marie will sich an den Tisch setzen und verschwindet aus dem Bild. Die Einstellung endet mit Francis, der milde ihr Outfit belächelt.

¹⁶⁴ Dolan, Xavier (2010): *Les amours imaginaires*, Remstar Distribution, 00:08:16.

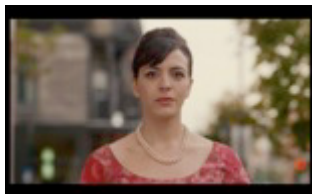


In der zweiten Szene ¹⁶⁵ visualisiert die Kamera auf ein Foto von James Dean. Danach sieht man Francis in einem Friseursalon, der gerade erwartungsvoll der Friseurin das Foto zeigt. Diese verdreht nur die Augen und macht sich an die

Arbeit.

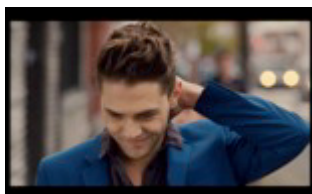


In der nächsten Einstellung packt Marie einen Sonnenhut in eine Hutschachtel mit rosaroter Schlaufe ein. Darauf sieht man auch Francis nach dem idealen Geschenk für seinen Traummann suchend. Er wird dabei auch fündig: ein Kaschmirpullover in Tangerine.

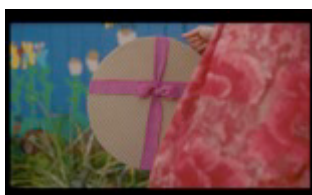


Die nächste Einstellung zeigt Marie, die sich in einem weiß-rot-getupften Vintage-Kleid mit Perlenkette und Hutschachtel auf den Weg zu ihrem Date macht. Die vor sich hin schreitende Marie wird zuerst von vorne in Großaufnahme in Normalsicht,

dann von hinten mit Blick auf ihren Rückenausschnitt, später mit Zoom auf die Schleife ihrer Taille, gefilmt.



Danach macht sich auch Francis auf ins Kaffeehaus und wird von der Seite in Nahaufnahme gezeigt. Danach folgt ein Schwenk auf seine Tragtasche mit Geschenk und eine Nahaufnahme von seinen Beinen.



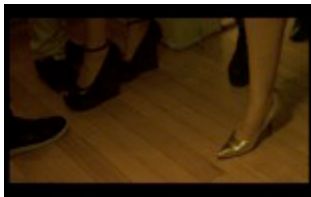
Es folgt die Einstellung von einem Teil von Maries Kleid und dem Hutkoffer, während sie bei einer von Kindern mit Blumen, Gras und Bäumen bemalten Wand vorbeiläuft. Die Kamera filmt Marie von der Seite und sie verschwindet aus dem Bild.

Alles zitiert, alles inszeniert. Alle Szenen werden in Zeitlupe gefilmt. Dieser Effekt verleiht den Szenen einen Hauch von Eleganz und Leichtigkeit. Die Einstellungen der ProtagonistInnen sind sowohl in Nah-, als auch in Halbnahaufnahmen, während gewisse Accessoires wie die Hutschachtel, die Schleife am Kleid, die Tragtasche mit dem Pullover oder aber auch die Haare der Figuren in Großaufnahme gezeigt werden.

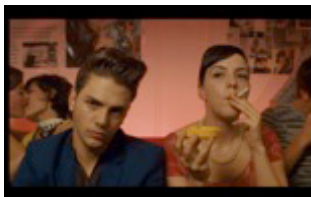
¹⁶⁵ Dolan, Xavier (2010): *Les amours imaginaires*, Remstar Distribution, 01:02:55.

4.5 FILMANALYSE: Figuren-melting-pot

Die Kernszene des Films bildet das Aufeinandertreffen von Francis als James Dean der 1960er Jahre im Film, Marie als Audrey Hepburn der 1970er Jahre in *Breakfast at Tiffanys*, Nicolas' Mutter als Android der 1980er Jahre und Nicolas selbst als Engel der Renaissance. „L'écran est devenu ce miroir où se reflètent des figures citant un film et qui sont déjà du cinéma, où l'innocence ne peut plus être que simulée, qu'un effet d'optique.“¹⁶⁶



Francis und Marie sind zur Geburtstagsparty von Nicolas eingeladen. Als sie dort eintreffen, ist die Party schon in vollem Gange und Nicolas schon ziemlich betrunken. Die von ihnen sorgfältig ausgewählten Geschenke finden keinerlei Beachtung und die beiden enden auf einer Couch mit Blick auf die Tanzfläche.



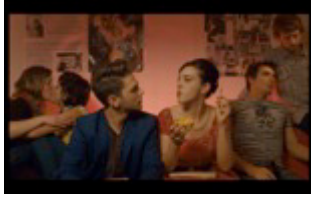
Die Szene¹⁶⁷ beginnt mit Francis, in blauem Anzug und auffallender Haartolle auf der linken Seite der Couch und Marie, in weiß-rotem Vintage-Kleid, Perlenkette und einer Zigarette in der Hand. Links neben Francis küsst sich ein lesbisches Pärchen, rechts neben Marie flirten zwei Männer. Ihre Haltungen wirken erstarrt und anmutig gleichzeitig.



Auf der danach eingeblendeten Tanzfläche tummeln sich tanzende Besucher. Mittendrin tanzten auch Nicolas in weißem T-Shirt und mit einer von einem weißem Stirnband zusammengehaltenen Lockenpracht. Ihm gegenüber bewegt sich seine Mutter in einem orangenen Paillettenkleid und blauer Perücke.

¹⁶⁶ Chevrier, Marc (1985): *L'innocence entre guillemets*, Paris: Cahiers du cinéma, S.29.

¹⁶⁷ Dolan, Xavier (2010): *Les amours imaginaires*, Remstar Distribution, 42:08.



Francis: „*Qui est cet Android?*“

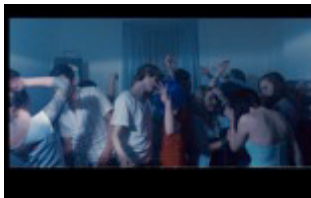
Marie: „*C'est sa mère. Elle s'appelle Désirée. Il me l'a présentée il ya deux secondes. Ella a dit que j'ai l'air d'une femme au foyer des années 50.*“

Francis: „*Mais ton look est légèrement anachronique.*“

Marie: „*Pardon? C'est vintage (...).*“

Francis: „*J'sais, mais c'est pas ce que c'est vintage que c'est beau.*“

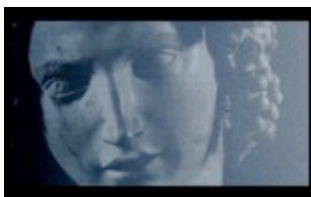
Sie haucht ihm den Zigarettenduft ins Gesicht.



Die Einstellung wechselt auf die Tanzfläche und wird durch einen blauen Filter gefilmt. Dabei wechselt die Tanzszene im Takt mit einem schwarzen Bild. Das Gesicht von Francis und seiner Mutter wird in Nahaufnahme und Zeitlupe gefilmt.

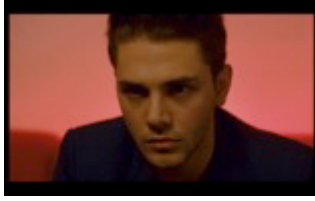


Danach wird das Gesicht von Marie von vorne und in Normalsicht mit bewegungslosem Blick und rotem Filter gezeigt.

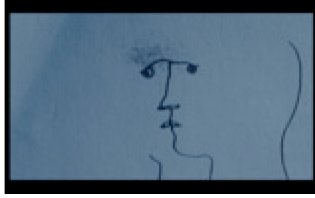


Kurz darauf wechseln sich, sozusagen aus ihrem Blickwinkel, die Bilder von Nicolas mit denen von Figuren der Antike des berühmten Malers und Bildhauers Michelangelo ab. Dolan bezieht sich dabei wahrscheinlich auf die berühmte Figur des Davids. Der Bildhauer stellte bei seinem Kunstwerk „ (...) einen muskulösen, erwachsenen Mann (dar), der mit seinen großen Händen bereits Heldentaten vollbracht hatte.“¹⁶⁸ Es handelt sich somit um das Ideal eines Helden.

¹⁶⁸Vgl: Penck, Stefanie (2005): *Michelangelo*. München: Prestel Verlag, S. 28.

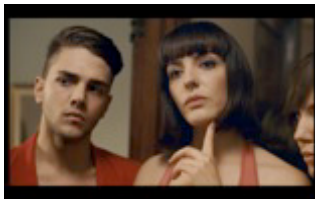


Daraufhin wird genau in derselben Art und Weise eine Nahaufnahme des bewegungslosen Gesichtes von Francis gezeigt.

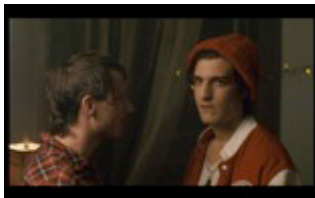


Auch er blickt auf die Tanzfläche und aus seiner Perspektive wechseln sich die Tanzszenen von Nicolas mit den Zeichnungen von Jean Cocteau ¹⁶⁹ ab. Als zentrales Element durchziehen seine Werke die Weisheit der Mythen und auch die Liebenden werden in seinen Zeichnungen nur angedeutet und schemenhaft abgebildet. ¹⁷⁰

Die Einstellung endet mit einer Großaufnahme der Tanzszene.



In der allerletzten Szene sind Marie und Francis wieder auf einer Party eingeladen und Nicolas kehrt nach seinem Auslandsaufenthalt zurück und findet sich auch auf der Party ein. Die beiden zeigen ihm offen ihre Ablenkung.



Doch als hätten sie nichts aus ihrer Enttäuschung gelernt, visieren sie schon den nächsten gutaussehenden jungen Mann auf der Party an bereit sich der Illusion ein zweites Mal hinzugeben: neues Subjekt, gleiche Mission.

„I wanted to do an ‘unrequited love’ theme, being obsessed with impossible quests and out-of-reach-people, and show that we’re more infatuated with concepts and ideas than individuals. (...) these two people (...) are so desperate for love that they will just fall for the first beautiful guy that they meet.“ ¹⁷¹

¹⁶⁹ Jean Cocteau: Cocteau selbst kann keiner wirklichen Stilrichtung zugesprochen werden. Jedoch wird ihm das Talent zugesprochen mit wenigen Strichen Vielschichtiges und Hintergründe darzustellen. Er bezeichnet seinen Zeichenstil eher als Schrift.

¹⁷⁰ Vgl: Dokumentation Galerie HILT, DuMonts Künstlerlexikon, Katalog Staatl. Kunsthalle Baden-Baden, 1989 (<http://www.galeriehilt.ch/Kuenstler-Lex/Cocteau%20Jean.htm> (2.7.2012))

¹⁷¹ www.interviewmagazine.com/film/xavier-dolan-heartbeats#_ (14.4.2012)

Obwohl Dolan in den Szenen je nach Lust und Laune kopiert und zitiert, schafft er es jedoch dem Ganzen die postmoderne Schärfe des melancholischen Gefühls „danach“ gekommen zu sein zu nehmen. Seine Figuren hinterfragen und machen sich lustig über das sogenannte Retro-Self-Service. Marie wird in ihrem Vintage-Outfit von Nicolas' Mutter als Hausfrau der 50er Jahre bezeichnet, währenddessen auch Francis meint, dass ihr Kleid durchaus *anachronique*, also seiner Zeit entrückt, sei. Außerdem liefert er eine der Schlüsselaussagen des Films, indem er bemerkt, dass nicht alles, was retro ist, durchaus auch immer gleich schön sein muss.

4.6 FILMANALYSE: Xavier Dolan ...

4.6.1 ... und Alfred de Musset: Das Zitat macht den Anfang.



Il n'y a de vrai au monde que de déraisonner d'amour.
– Alfred DE MUSSET

Das Zitat mit der deutschen Übersetzung *Nichts ist wahrer als die Unvernunft der Liebe*¹⁷² eröffnet den Film in der ersten Szene und entstammt Alfred de Mussets Theaterstück *Il ne faut jurer de rien* aus dem Jahre 1836. Dabei handelt es sich um eine kurze Komödie, die aus drei Akten besteht.

Valentin, ein junger Lebemann voll von Esprit und Eleganz, lebt auf Kosten seines Onkels van Buck. Dieser verwehrt ihm erneut Geld zu leihen, bevor er sich nicht endlich vermählt und ein rechtschaffenes Leben führe. Doch laut Valentin berge die Ehe nur die Gefahr betrogen und enttäuscht zu werden. Dies will er seinem Onkel beweisen, indem er das ihm zugesprochene Mädchen Cécile innerhalb von acht Tagen verführen möchte.

Er macht sich auf in das Landgut der Baronesse und trifft dort zum ersten Mal auf Cécile. Die beiden mögen sich auf Anhieb. Cécile lädt ihn zum Abendessen und anschließendem Tanz ein, doch Valentin verwehrt erstmals. Schlussendlich verleiht Valentin in einem Brief seinen Gefühlen Ausdruck und bringt dadurch Bewegung ins Spiel. Valentin wird vom Gut verwiesen, da er durch diesen Brief die Baronin beleidigt hätte und macht sich,

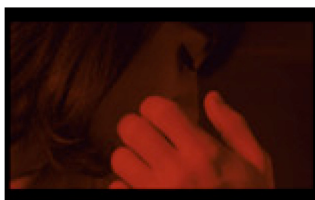
¹⁷² Dolan, Xavier (2010): *Les amours imaginaires*, Remstar Distribution, 00:00:04.

gefolgt von seinem Onkel, auf in eine Herberge. Cécile reißt von zu Hause aus und folgt ihm. Da gesteht er ihr den Plan sie nur auf die Probe stellen zu wollen und offenbart ihr seine wahre Liebe. „ (...) *je t’aime, je t’épouse, il n’ya de vrai au monde que de déraisonner l’amour.*“ ¹⁷³

Die Geschichte stellt ein Ideal einer Liebesbeziehung dar und dient dem Film als Leitidee. Wahrscheinlich haben Marie und Francis diese romantische Vorstellung einer Liebesbeziehung im Hinterkopf und versuchen Nicolas in dieses Konzept hineinzupressen. Doch dieser hat seine eigenen Ideen von Liebe und lässt die beiden enttäuscht zurück.

4.6.2 ... und Michelangelo: gezeichnete Ideale

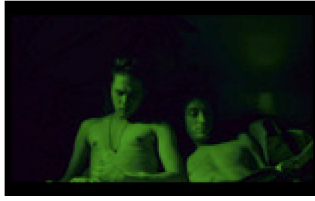
Im Film gibt es vier Liebesszenen, die mit viel Farbe und Dramatik Momente großer Emotionen darstellen. Dabei geht es um Wünsche, Träume und Ideale. Die Momente der Zärtlichkeit werden in Zeitlupe, Nahaufnahme und mit klassischer Musik gefilmt. Dadurch wirken die Liebenden wie Ikonen und ihre Körper erinnern an Figuren zur Zeit Michelangelo.



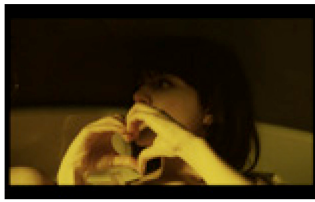
In der ersten Szene werden Marie und ihr Liebhaber durch einen roten Filter gefilmt. Die beiden scheinen alles andere als verliebt. Er fragt sie, ob sie an irgendwelche Hollywoodstars denkt, während sie mit Männern schläft. Doch obwohl sie seinen Bemerkungen nicht wirklich viel Aufmerksamkeit schenkt, lässt sie die eine Frage doch nicht in Ruhe: „*Est-ce que tu es en amour ce temps-ci?*“ ¹⁷⁴ Nach der Frage ertönt klassische Musik aus dem Off und die Kamera filmt in Zeitlupe und in Detailaufnahmen die intimen Momente der beiden.

¹⁷³ <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Musset-jurer.pdf> (2.7.2012)

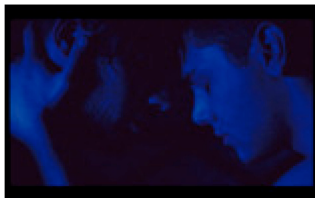
¹⁷⁴ Dolan, Xavier (2010): *Les amours imaginaires*, Remstar Distribution, 00:19:00.



Die zweite Szene ¹⁷⁵ zeigt Francis mit einem anderen Mann im Bett liegend. Gefilmt werden die beiden diesmal durch einen grünen Filter. Sein Liebhaber hält eine Zeitschrift in seinen Händen und liest Fragen aus dem Test mit dem Titel *Quel genre d'homme vous fait craquer?* vor. Francis beantwortet die Fragen und beschreibt exakt das Aussehen Nicolas'. Der andere wirkt enttäuscht. Wieder setzt klassische Musik ein und die Kamera filmt die beiden in Detailaufnahme.



In der darauffolgenden Szene ¹⁷⁶ liegt Marie neben einem dunkelhaarigen Mann. Diesmal verzichtet Dolan auf bunte Filter, sondern verwendet einen, der das Licht sanfter erscheinen lässt. Sie raucht eine Zigarette. Er weist sie darauf hin, dass sie in letzter Zeit ziemlich viel raucht. Sie verteidigt sich und meint, sie rauche genauso viel wie zuvor. Außerdem fügt sie mit tränenerstickter Stimme hinzu: „*Une cigarette cache la marte. (...) Une cigarette m'empêche de devenir folle.*“ ¹⁷⁷ Daraufhin fragt der Liebhaber besorgt: *Est-ce que ça va?*“. Danach beginnt wieder klassische Musik und die Kamera inszeniert die Zigarette und die Berührungen der beiden in Großaufnahme.



Die letzte Bett-Szene ¹⁷⁸ wird durch einen blauen Filter gefilmt und beginnt mit einem Schluchzen. Der Worte werden keine gewechselt. Allein Francis entschuldigt sich für seinen (Gefühls-)ausbruch in Tränen. Auch danach setzt klassische Musik ein und die Berührungen der beiden werden in Zeitlupe in Szene gesetzt.

Auffallend ist, dass die beiden in den zwei anfänglichen Szenen noch ihrem Ideal nachhängen und selbstbewusst die Avancen der beiden ersten Liebhaber zurückschlagen, währenddessen sie sich in den zweiten Szenen der eingebildeten Liebe bewusst werden und trauern. Nicolas ist in diesen intimen Szenen körperlich nicht anwesend und spielt nur in den Gedanken der beiden eine Rolle.

¹⁷⁵ Dolan, Xavier (2010): *Les amours imaginaires*, Remstar Distribution, 00:30:00.

¹⁷⁶ Ebda. 01:09:00.

¹⁷⁷ Ebda. 01:09:00.

¹⁷⁸ Ebda. 01:24:00.

Georg Seeßlen schreibt in diesem Zusammenhang:

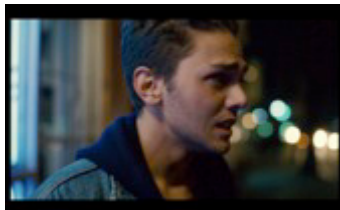
„So schien die einzig verbliebene Revolte die Befreiung des Körpers zu sein. Je mehr er in der Gesellschaft und in der Produktion enwertet wurde, desto manischer wurde er betrachtet, als Organ der Lust, als Medium der unglaublichen, aber leeren Leistung.“¹⁷⁹

4.6.3 ...und Almodóvar: der Kult um die Großaufnahme

Zwei Elemente im Film erinnern stark an Pedro Almodóvar: zum ersten der Einsatz von starken, satten Farben und zum zweiten der von Nah- und Detailaufnahmen.



Grundsätzlich ist Marie in fast allen Szenen in roter oder oranger, violetter Kleidung zu sehen. Auch sonst ist der Kleidungsstil Marie betreffend immer sehr auffallend bunt und knallig mit großem Augenmerk auf die Details der Kleidung. Einmal trägt sie eine überdimensional große Masche am Gesäß oder einen knallroten Mantel oder aber auch ein weißes Tuch um den Kopf.



Francis dagegen trägt fast immer blaustichige Kleidung. Dolan benutzt diese Kontraste um die Dualität der beiden noch mehr zu betonen. Auch bei Francis spielen Accessoires wie Schuhe oder Taschen, farblich etwas zurückhaltender, eine große Rolle.

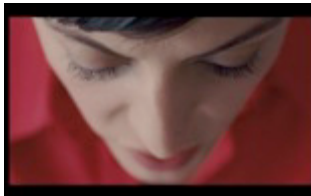


Das Outfit von Nicolas ist eher von neutralen, unauffälligen Farben geprägt. Schlussendlich trägt auch Nicolas in einer Szene eine rote, herzförmige Brille oder aber auch ein weißes Stirnband. Dolan benutzt solche Details natürlich nicht nur am Rande, sondern will damit durchaus auch Hingucker und Akzente setzen um dem Ganzen damit mehr Exquisitität zu verleihen.

¹⁷⁹ Seeßlen, Georg: Ein postmodernes Welt-Bild aus den USA, in: Felix, Jürgen (2002): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Marburg: Schüren Verlag, S.215.



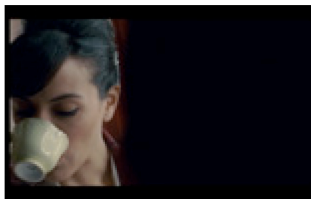
Das zweite wichtige Element ist der Einsatz von Nah- und Detailaufnahmen. Dabei fokussiert Dolan nicht nur auf Gesichter und Körperpartien, sondern setzt auch Details wie Teetassen, Zucker- oder eben auch Kleidungsstücke in Szene.



Die Detailaufnahme des Gesichts hat das Ziel Emotionen zu verdeutlichen und den Zuschauer emotional mitzureißen, währenddessen Großaufnahmen von Möbeln, Deko oder Details von Kleidungen dem Zuschauer ein besseres Gefühl vom Umfeld der Figuren bieten sollen.¹⁸⁰

4.6.4 ...und Prousts Madeleines: die Teeszene und der Stil des Bauhaus

Marie lädt Francis nach der Funkstille zum Afternoon-Tea ein.



Die Szene ¹⁸¹ beginnt mit einer Großaufnahme von weißem und braunem Zucker und dann dem Rühren eines Löffel in einer Teetasse, während Marie aus dem Off mitteilt: „*Je n'ai plus de Madeleines.*“ Während sie auf der linken Seite des Tisches in rot-kariertem Zweiteiler sitzt und mit spitzem Mund ihren Tee schlürft, fragt sie wie zufällig, ob Francis denn noch Kontakt mit Nicolas hätte. Dieser, im blauen Anzug, verneint und meint, dass er ihn mal kurz getroffen hätte und dieser zu dem Zeitpunkt gerade eine Reise nach Asien plante. Auch Marie gesteht, keinen Kontakt mehr zu ihm zu haben. Danach steht Marie auf, verlässt den Raum und setzt neuen Tee auf.



Nicolas bleibt auf seinem Fauteuil sitzen und blättert in einem Ausstellungskalender der Bauhaus-Szene. Diesen stellt er dann bedächtig aufs Fensterbrett.

¹⁸⁰ Vgl: Sotinel, Thomas (2007): *Pedro Almodóvar*. Paris: Cahiers du Cinéma, S. 9-87.

¹⁸¹ Dolan, Xavier (2010): *Les amours imaginaires*, Remstar Distribution, 01:27:00.

Marie und Francis treffen sich um Erinnerungen an die Zeit mit Nicolas wieder aufzufrischen und dann später damit abzuschließen. Der Prozess findet jedoch nur innerlich statt, denn der Worte werden nicht viele gewechselt. Doch während Proust in seinem Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* bei Madeleines und Tee in glücklichen Erinnerungen an die Kindheit schwelgt, sind Marie die Madeleines ausgegangen und zurück bleibt nur noch der bittere Nachgeschmack der unerfüllten Liebe.

Auch in dieser Szene ist nichts dem Zufall überlassen. Der Tisch, die Sesseln und die Kleidung der beiden Figuren erinnern an Audrey Hepburn in *Breakfast at Tiffany's*. Geblättert wird nicht in irgendeinem Katalog, sondern den berühmten *Bauhaus-Bücher*¹⁸². Bauhaus präsentiert als Stilrichtung die Moderne in Architektur und Design. Ziel der Designer war die Kunst von der Industrialisierung zu emanzipieren, indem sie versuchten das Kunsthandwerk wieder zu beleben. Der Katalog gilt als Proust'sche Madeleine und somit als Erinnerung an die Zeit des Aufbruchs dieser Kunstszene und dem damit einhergehenden Aufblühen der Avantgarde.¹⁸³

Giuliana Bruno schreibt, dass in der Postmoderne Erinnerungen nicht mehr durch fassbare Objekte wie im Falle Prousts, wo die Süßigkeiten an die Kindheit erinnern, sondern durch den Anblick einer fotografischen Momentaufnahme ausgelöst werden.

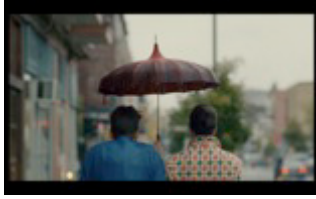
*„Im Zeitalter der Postmoderne sind Erinnerungen keine Proust'schen Madeleines mehr, sondern Fotografien. Die Vergangenheit ist zu einer Sammlung photographischer, filmischer oder televisueller Bilder geworden.“*¹⁸⁴

¹⁸² Zwischen 1925 und 1930 wirken Walter Gropius und László Moholy-Nagy als Herausgeber. Diese waren zum Teil von Professoren des Bauhaus, aber auch von namhaften Künstlern verfasst worden und dienten dazu von den Aktivitäten der Schule zu berichten.

¹⁸³ Vgl: Lemoine, Serge (Hrsg.) (2007): *L'art moderne et contemporain: peinture, sculpture, photographie, graphisme, nouveaux médias*. Paris: Larousse, S.97.

¹⁸⁴ Giuliana Bruno: *Ramble City- Postmoderne und Blade Runner* in: Felix, Jürgen (2002): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Marburg: Schüren Verlag, S.76.

4.6.5 ...und Gustave Caillebotte: die Schirmszene



In der gleich darauffolgenden Szene ¹⁸⁵ gehen Francis in blauer Nylon-Regenjacke und Marie in rot-grün-gemustertem Mantel im Regen nebeneinander eine gerade Straße entlang. Dabei werden sie von der Kamera von hinten gefilmt und bewegen sich in Zeitlupe nach vorne und somit weg von der Kamera. Die Umgebung bleibt verschwommen, allein das Geräusch des Regens und der vorbeifahrenden Autos ist zu hören.

Marie sucht Unterschlupf unter einem roten Schirm, während Nicolas im Regen steht. Im Verlauf der Szene lässt Marie den Schirm immer mehr nach links wandern, sodass Francis auch Unterschlupf finden kann. Die beiden Freunden bleiben dem Regen ausgesetzt, sind jedoch wieder unter dem Schirm vereint.

Diese Szene lässt an Gustave Caillebottes ¹⁸⁶ Werk *Place de L'Europe temps de pluie* aus dem Jahre 1877 denken. Auf diesem Bild sieht man zumeist in schwarz gekleidete Menschen auf dem Place de l'Europe flanieren. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf einem Pärchen, das auf den Betrachter zuzugehen scheint. Der Effekt wird noch dadurch verstärkt, dass man den Eindruck hat, die Menschen auf der Straße wären auf demselben Niveau wie der Betrachter und kämen einem direkt entgegen.

Bei diesem Bild fällt auf, wie sehr Caillebotte von der damals neuen Technik der Fotografie beeinflusst ist. Es benötigt einen zweiten Anblick um sicherzugehen auch wirklich vor einem gemalten Bild zu stehen. „*Les couleurs se fondent à distance dans l'oeil du spectateur.*“ ¹⁸⁷ Auch bei Dolan wirken manche Szene, wie beispielsweise auch die oben erwähnte Schirm-Szene, so, als ob es sich um eine fotografierte Malerei oder um eine gemalte Fotografie handelt. Jedes Element und jede verwendete Farbe sind mit Bedacht gewählt und wirken miteinander wie bei einem gemalten Bild. Nicht von

¹⁸⁵ Dolan, Xavier (2010): *Les amours imaginaires*, Remstar Distribution, 01:29:00.

¹⁸⁶ Gustave Caillebotte (1848-1894): war ein französischer Maler des Impressionismus.

¹⁸⁷ Fride-Carassat, Patricia & Isabelle Marcadé (2008): *Les mouvements dans la peinture*. Paris: Larousse, S.68.

irgendwoher arbeiteten die Impressionisten mit behutsam nebeneinander gesetzten Farbtupfen, die, gleich der Pixel in der Fotografie, dann als Ganzes ein Bild ergeben.¹⁸⁸

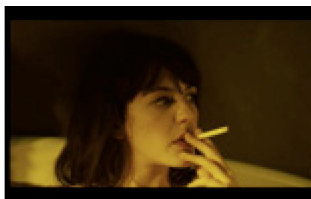
„Indem sie sich von der Idee der Malerei als Idealisierung hinweg(bewegten) (...) produzierten die Impressionisten Bilder, die als logisch verknüpft mit Fotografie verstanden werden müssen.“¹⁸⁹

4.6.6 ... und Blake Edwards: Der Reiz der Audrey Hepburn

Breakfast at Tiffany's verhalf Audrey Hepburn zum Ruhm, der sie auch Jahre danach noch zu einer der wichtigsten Schauspielerinnen des Hollywood-Kinos machte. Der Film lebt von ihrer Wandlungsgabe, nicht nur schauspielerisch, sondern auch die Kostümauswahl betreffend. In jeder Szene brilliert sie im perfekten Outfit und bleibt dadurch noch für Generationen von Frauen eine echte Stilikone.



Xavier Dolan lässt die Figur der Marie auch in Anlehnung an Holly Golightly wiederaufleben. Er zeigt sich in seinen Filmen selbst für die Kostüme verantwortlich. Ein besonderes Augenmerk legt er dabei auf die Rolle der Marie. Sie besticht durch viel Farbe und Eleganz.



Viele Szenen leben von den Detailaufnahmen ihres Gesichts und vor allem ihren großen, braunen Augen. In einer Szene¹⁹⁰ spricht sie ihr Liebhaber direkt auf die Schönheit ihrer Augen an und sie antwortet eher gleichgültig, dass sie sich keine gewöhnlichere Augenfarbe vorstellen könne und nicht wirklich weiß, was er daran finde. Auch die Figur der Holly Golightly sprüht nicht wirklich vor Selbstbewusstsein, sondern besticht durch eine unsichere Art von Charme. Auch Marie ist sich demnach

¹⁸⁸ Vgl: Fride-Carassat, Patricia & Isabelle Marcadé (2008): *Les mouvements dans la peinture*. Paris: Larousse, S.67-70.

¹⁸⁹ Monaco, James (2000): *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, Mit einer Einführung in Multimedia, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 39.

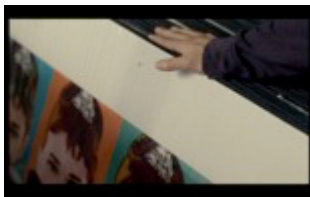
¹⁹⁰ Dolan, Xavier (2010): *Les amours imaginaires*, Remstar Distribution, 00:30:00.

ihrer Schönheit nicht wirklich bewusst und wirkt auf andere eher verletzlich und distanziert.



In einer zweiten Szene sitzen Marie, Nicolas und Francis in einem Chalet, einem typischen Haus am Land, und Marie gibt am Frühstückstisch einen Satz ¹⁹¹ von sich, der Nicolas sofort an Audrey Hepburn in *Breakfast at Tiffany's* denken lässt.

Daraufhin meint er: „*J'adore Audrey Hepburn*“ und auch Marie stimmt ihm mit einem Begeisterungsgeräusch zu.



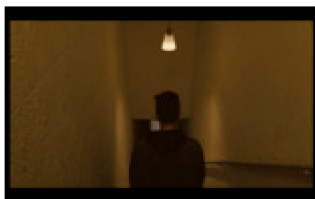
Francis denkt eine Zeit lang, Nicolas habe sich für Marie entschieden und schenkt ihm quasi als Andenken ein Poster von Audrey Hepburn.



Somit bekennt sich Dolan zum Einfluss Audrey Hepburns auf die Person der Marie und lässt ihr im Film auch den nötigen Respekt zukommen. Ganz gleich, ob sie mit einem Tuch um den Kopf im Cabrio auf dem Weg ins Chalet sitzt oder im knallroten

High Heels nach einem Disput mit den beiden Männern fluchtartig das Wochenendhaus verlässt. Denn auch Holly Golightly betört selbst im strömenden Regen am Schluss vom Film noch immer durch ihr makellostes Aussehen.

4.6.7 ...und Wong Kar-Wai: Mit dem Rücken zur Kamera



Wong Kar-Wais Film *In the mood for love* besticht durch die Eleganz der Protagonisten und die Harmonie der Figuren mit dem Dekor. Jede Szene ist so präzise ausgearbeitet, dass Türstöcke oder Fensterrahmen den Anschein geben die Figuren

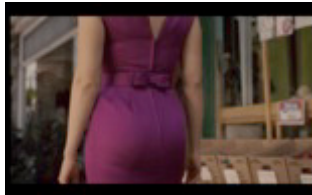
seien in der Szene durch einen Bilderrahmen umhüllt. Diese Vorgehensweise erinnert an Fotografie und Malerei, indem nichts dem Zufall überlassen und alles genau inszeniert wird.

¹⁹¹ Dolan, Xavier (2010): *Les amours imaginaires*, Remstar Distribution, 00:43:00.

Eine Eigenheit des Filmemachers ist, dass die Figuren abwesend sind und nur die Stimmen zu hören sind. Zum Beispiel filmt die Kamera, die still steht, die Couch im Wohnzimmer, während sich die ProtagonistInnen in der Küche befinden und nur die Konversation zu hören ist.

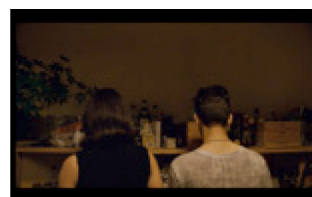


Es ist auch auffällig, dass Wong Kar-Wai das gemütlich Beisammensitzen der ProtagonistInnen in manchen Szenen nicht im Zimmer selbst, sondern durch den Türrahmen und mit Blick auf einen kleinen Teil der Gesprächsrunde, filmt. Er trennt Figuren durch Vorhänge, Gitter und Zäune und das vermittelt eine gewisse Distanz. Auch Dolan greift auf diese Methoden zurück.



Eine weitere Eigenheit ist der Blick auf die Frauen, die oftmals von hinten, mit Blick auf den Rücken und beim Gehen gezeigt werden. Sie tragen immer elegante, figurbetonte Kleider und bewegen sich im Rhythmus der Hintergrundmusik. Dolan baut diese Aufnahmen, wie schon erwähnt, in die Szenen vor den Treffen mit Nicolas ein. Die Figuren befinden sich auf dem Weg und der Zuschauer kann ihnen nur noch von hinten nachsehen.

Im Film gibt es drei wichtige Szenen, in denen Francis und Marie mit dem Rücken zur Kamera stehen.



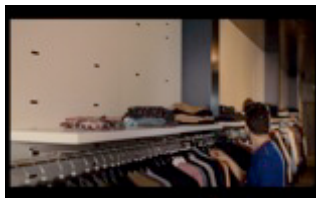
Ganz am Anfang des Films sieht man die beiden beim Essen mit Freunden. Zu diesem Zeitpunkt sehen sie Nicolas zum ersten Mal. Marie fragt: *Qui est ce belâtre particulièrement à l'aise?*¹⁹², woraufhin Francis entgegnet, dass Nicolas ein Freund von Sophie und neu hergezogen sei. Die beiden kümmern sich weiter um das Essen und beobachten den Schönling, der sich in der Gruppe von FreundInnen blendend unterhält. Noch sind die beiden durch einen Vorhang, der die Küche vom Wohnzimmer abtrennt, getrennt. Zu hören ist allein das Schnippeln des Gemüses. Zu sehen ist zuerst der Blick von Marie nach links zu Nicolas und kurz darauf dreht sich auch Francis in seine

¹⁹² Dolan, Xavier (2010): *Les amours imaginaires*, Remstar Distribution, 00:03:00.

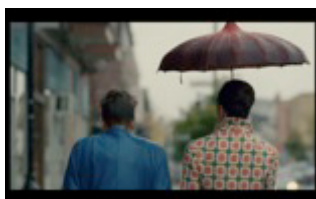
Richtung. Dabei wird der Tisch durch einen Vorhang von den Blicken der beiden getrennt und kurz darauf wird eine schwarze Schrift mit *Les amours imaginaires* eingeblendet.



In der zweiten Szene ¹⁹³ machen sich die beiden auf um ein Geschenk für Nicolas zu finden. Diesmal begeben sie sich getrennt auf die Suche. Marie findet einen Sonnenhut und Nicolas einen tangerinefarbenen Pullover. Während Marie an der Kassa steht um zu bezahlen, wird sie auch mit dem Rücken zur Kamera gefilmt. Sie blickt dabei nach links.



Daraufhin sieht man Francis im Geschäft einen Pullover aussuchen und auch er wird mit dem Rücken zur Kamera gefilmt und blickt nach links. Die beiden machen sich getrennt voneinander auf den Weg um den Mann ihrer Gunst für sich zu begeistern. Dabei drehen sie sich um und blicken über die Schultern um sich zu vergewissern, dass sie der jeweils andere nicht beim Kaufen ertappt.



In der letzten Szene ¹⁹⁴, die schon zuvor beschrieben wurde, lecken die beiden zuerst bei einer Tasse Tee ihre Wunden und machen sie danach auf in den Regen. Während zuerst nur Marie Platz unter dem Schirm hat und Francis in seiner blauen Regenjacke nicht wirklich gut vor dem Regen geschützt ist, bietet Marie Francis schlussendlich doch noch Zuflucht unter dem Schirm. Die beiden sind glücklich vereint und werden diesmal wieder von hinten mit dem Rücken zur Kamera gefilmt. Damit schließt die Geschichte, bis auf die ganz letzte Zusatzszene, eigentlich auch ab.

¹⁹³ Dolan, Xavier (2010): *Les amours imaginaires*, Remstar Distribution, 00:34:00.

¹⁹⁴ Ebda. 00:01:29.

4.7 Xavier Dolan, imaginäre Liebschaften und die Nouvelle Vague des globalen Kinos

*Ich hab's nicht so sehr mit den 50ern selbst,
ich steh mehr auf das Revival der 60er
– Pah! Ich fahr mehr auf die 50er der 80er Jahre ab.“*¹⁹⁵

Durch die Moderne und dem damit einhergehenden Bruch mit der Vergangenheit ging die lange Tradition des Nachahmens verloren. Das wiederum führt für Alain Bergala zum Phänomen des heutigen Manierismus, indem die verschiedenen Modelle und Stile je nach Lieben und Belieben gebrochen, vermischt und in Szene gesetzt werden.¹⁹⁶

*„Während sich in vergangenen Jahrhunderten die Entwicklung zu einer neuen Stilepoche aus dem Rekurs auf ein historisches Vorbild entwickelte, hat die Moderne des 20. Jahrhunderts den Rückgriff auf Formen und Inhalte vergangener Epochen streng vermieden. Moderne hieß, alles neu zu beginnen, alles neu zu schaffen und historische Paradigmen außer acht zu lassen. Der Versuch eines absoluten Neuanfangs (...) ist das entscheidende Kennzeichen dieser ästhetischen Moderne.“*¹⁹⁷

Jeder Künstler musste sich auf sein eigenes Vorbild berufen, was zwangsläufig in einen Stilpluralismus einer Vielzahl geschichtsfreier Paradigmen mündete. Die verschiedenen künstlerischen Konzepte benötigten, da die Kunst nicht mehr auf die Natur selbst bezogen sein sollte, eine ihr zugehörige Theorie der Selbstbegründung. Diese wurde in weiterer Folge durch die zahlreichen Manifeste einzelner Künstlergruppen bereitgestellt.¹⁹⁸ Dadurch lassen sich verschiedene Filmemacher schwer zu einer einzigen Strömung, wie etwa einer neuen Nouvelle Vague, zusammenfassen, sondern vereinen zumeist mehrerer Stile und Vorbilder in einem Film.

¹⁹⁵ Shaviro, Steven: Dean Martin oder Streifzüge durch die Postmoderne, in: Felix, Jürgen (2002): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Marburg: Schüren Verlag, S. 258.

¹⁹⁶ Vgl. Bergala, Alain (1985): *D'une certaine manière (le cinéma à l'heure du maniérisme)*. Paris: Cahiers du Cinéma, S. 162.

¹⁹⁷ Bühler, Gerhard (2002): *Postmoderne auf dem Bildschirm, auf der Leinwand*, Sankt Augustin: Gardez! Verlag, S.21.

¹⁹⁸ Vgl: Ebda. S.22.

Welche Auswirkungen hat das für die verschiedenen Nationalkinos? Sie verbinden und verbünden sich untereinander.

„With the arrival of the notorious structuralists „revolution“, along with the revival of Marx and New Left Theory in the 1960s and after, all that began to change. Just for a moment, the differences between French and Czech structuralisation, Russian formalism, German hermeneutics, Swiss phenomenology, Anglo-saxon empirism and American New Criticism flared into visibility, before the serious work began of binding together those national differences into a unifying discursive frame, with a regularity of theme, concept and language.“ ¹⁹⁹

Jean-Luc Godard rief seine Kollegen 1967 auf, keine politischen Filme, sondern Filme politisch zu machen. Doch auch schon davor stellten sich Filmemacher immer wieder die Frage nach einer Alternative zum klassischen Kino. Während sich in den ersten Jahren der Nachkriegszeit die amerikanische, französische und deutsche Avantgarde in ihren Filmen um die Wiederentdeckung des formalen, nicht-narrativen, experimentellen Kinos der 20er Jahre bemühte, ging es Godard immer schon um ein bewusstes Gegen-Kino zu Hollywood. Dabei hatte er vor allem die Massenmedien im Visier. ²⁰⁰

Das erneute Interesse für den Avantgardefilm blühte, historisch gesehen, zu dem Zeitpunkt auf, als Hollywood eine schwere Produktions- und Absatzkrise erleiden musste. Diese Unsicherheit führte zu erbitterten Kämpfen in den Chefetagen der sogenannten Major-Companies und endete mit einem Sieg multinationaler, oft anderen Branchen zugehöriger Unternehmen, die sich den Markt aufteilten. Das führt dazu, dass in Hollywood große Firmen mit ihrem kommerziellen Kino den nationalen Markt beherrschen und sich aber gleichzeitig auch international durchsetzen konnten. Auf der anderen Seite musste ab diesem Zeitpunkt auch jedes nationale Kino sowohl am nationalen, als auch am internationalen Markt um seine Identität kämpfen.

¹⁹⁹ Connor, Steven (1997): *An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford: Blackwell Publishers, S.16.

²⁰⁰ Vgl: Felix, Jürgen (2002): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Marburg: Schüren Verlag, S.35.

Das erklärt wahrscheinlich auch, dass auf internationaler Ebene jedes nationale Kino die Funktion eines Genres erfüllt und sich ganz vereinfacht gesagt auf einer Seite das Kino Hollywoods und auf der anderen Seite die Nischenfilme aller Nationalitäten gegenüberstehen. Das einzige einende Element der Filmemacher scheint daher nur ihr Gegenpart zum Hollywood-Kino zu sein.

Währenddessen nämlich Hollywood den Genre-Filmen das Leben schwer macht, spielen diese für den amerikanischen Markt keine große Rolle, da die Produkte der Filmindustrie Hollywoods gewissermaßen den globalen Geschmack treffen und die Norm der Massenkultur bilden.²⁰¹ „La 'limite' d'où ces cinéastes essaient de repartir aujourd'hui n'est pas la même pour chacun, ils ne savaient donc constituer 'une véritable école'.“²⁰²

Was jedoch in dieser Hinsicht schlussendlich nicht vergessen werden sollte, bleibt der/die ZuschauerIn vor dem Bildschirm. Denn nur weil bestimmte AutorInnen sich je nach Belieben am Zitat und der Kopie bedienen, muss das nicht unbedingt bedeuten, dass diese vom/von der Rezipient/in überhaupt wahrgenommen werden.

*„As argued by Eco, each text (filmic or literary) can be enjoyed at different levels of knowledge. When competence is weak, the citation may not be recognized at all, when it is strong then the reference and intertextuality develops into a hypertext able to produce a true pleasure of recognition. One of the most distinctive characteristics of a 'postmodern text' ist the overt demand on the attention of the spectator whose active and indispensable participation is summoned and called upon in various levels of „interpellation“.“*²⁰³

Die Postmoderne liegt somit auch im Auge des Betrachters.

²⁰¹ Vgl: Felix, Jürgen (2002): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Marburg: Schüren Verlag, S.38-46.

²⁰² Bergala, Alain (1985): *D'une certaine manière (le cinéma à l'heure du maniérisme)*. Paris: Cahiers du Cinéma, S. 162.

²⁰³ Degli-Esposti, Christina (Hrsg.) (1998): *Postmodernism in the cinema*. New York: Berghahn Books, S.5.

5. Schluss

Obwohl Dolan durchaus als Kind der Postmoderne gelten darf und sich im Film mit Verweisen und Zitaten nicht zurückhält, darf man ihm seine eigene *cinécriture* nicht absprechen. Das Ambiente, die Kleidung, die Farben, die Dekoration sind mit einer Exaktheit ausgearbeitet, die ihm fast zu einem Maler des Films machen lassen. Dolan besitzt ein Faible für bemalte Wände oder Tore und lässt seine ProtagonistInnen in vielen Szenen im Film mit dem Hintergrund zu einem Bild verschmelzen.

Er zitiert aber nicht nur stiltechnisch aus der Vergangenheit, sondern lässt seine weiblichen und männlichen Figuren auch Kommunikationsmittel der Vergangenheit benutzen. Gefühlen wird auf der Schreibmaschine Ausdruck verliehen und dann mit einem versiegelten Brief abgesendet. Das Telefon dient nur zum Austausch von Statusmeldungen und der Vereinbarung von Treffen. Allein die Briefe übermitteln empfundene Gefühle anhand von Einladungen, Karten oder Gedichten. Hin und wieder werden berühmte Gedichte vorgelesen oder auch mithilfe von Briefen übermittelt. Erst zum Schluss trauen sich Marie und Francis ihre Gefühle Nicolas auch direkt ins Gesicht zu sagen. Doch diese bleiben unerwidert und Francis muss einen weiteren Strich in seiner Liste der unglücklichen, eingebildeten Liebschaften machen.

Les amours imaginaires überzeugt auch durch einen ausgeklügelten Handlungsablauf. Ein Mann und eine Frau, seit Jahren eng befreundet, laufen demselben Typ Traummann hinterher. Dabei bleibt bis zum Schluss unklar, ob dieser jemals einem von beiden den Vorzug gegeben hätte. Denn während sich Marie und Francis um die Gunst des Schönlings buhlen, lässt dieser sich uneingeschränkt anhebeln, nimmt dazu aber nie Stellung. Mit Sprüchen wie „*Est-ce que vous avez joué en cachette quand vous étiez petits?*“ leitet er das Versteckspiel um seine wahren Gefühle ein um dann schließlich mit „*Qui m’aime, me suive!*“ die beiden dazu aufzufordern Position zu beziehen. Schlussendlich schafft es aber keiner von beiden sein Herz zu gewinnen und er lässt Francis mit den Worten: „*Comment as-tu pensé que j’étais gay?*“ und Marie mit der Frage „*La fille, c’est ta blonde?*“ abblitzen. Nicolas verschwindet für ein paar Monate nach Asien. Gerade genug Zeit für die beiden um sich ein neues Opfer zu suchen.

Xavier Dolan gehört genau zu dieser Gruppe von CineastInnen, die in ihren Filmen die großen Momente der Filmgeschichte zelebrieren und darauf verweisen. Es kann nicht davon die Rede sein, dass er stur die Filme seiner Vorbilder kopiert, sondern er orientiert sich an den großen Momenten der Filme und in Anlehnung an die großen Meister erstellt er dabei sein eigenes Kunstwerk. Dabei hält er sich zum großen Teil an die von den Kritikern des Cahiers du Cinéma festgelegten und im Verlauf der Arbeit schon erwähnten Kriterien des Manifests der Nouvelle Vague.

„I don't master my craft or my style enough to have any philosophy or dogma to which I feel I belong. (...) I don't belong to any school or clique or ghetto. I don't have any preconceived ideas. I'm trying to serve a story and not a genre or style.“ ²⁰⁴

Er verstrickt die Verweise auf und die Zitate von früheren Filmen mit einer ihm eigenen Ästhetik, die nicht alleine aus Klischees und Parodie bestehen. Er vermittelt den Eindruck, als ob Francis und Marie die beiden großen FilmschauspielerInnen nicht kopieren und parodieren, sondern eher als ob Audrey Hepburn und James Dean in den Filmfiguren der heutigen Zeit wieder auferstanden wären und ihnen ihren Tribut zollen, dabei aber nicht vergessen dieses Zitieren mit einem Augenzwinkern und einer gewissen Ironie zu kommentieren.

„Donc l'image est un fantôme. Est-elle une mémoire?“ ²⁰⁵ Ist er somit ein schaler Imitator oder einfach nur ein guter Schüler?

Schlussendlich soll auf die im Titel gestellten Attribute des Films näher eingegangen und im weiteren Verlauf beleuchtet werden, ob es sich bei Xavier Dolans Film *Les amours imaginaires* um einen Quebecer Autorenfilm der Postmoderne handelt.

Prinzipiell steht fest, dass Dolan durch seine Arbeitsweise und der Vereinigung verschiedener Aufgabenbereiche bei der Konzeption eines Films in einer Person, genau dem Bild eines Autors gerecht wird. Doch wahrscheinlich ähnelt sein Zugang zum Film eher dem der französischen AutorenfilmerInnen, die ihre Filme doch schon mehr im

²⁰⁴ www.interviewmagazine.com/film/xavier-dolan-heartbeats#_ (14.4.2012)

²⁰⁵ Ishagpour, Youssef (2006): *Le Cinéma: Histoire et théorie*. Tours: Farrago, S.135.

Vorhinein konstruiert haben als ihre KollegInnen in Québec, denen eher der dokumentarische und natürlich wirkende Ansatz wichtiger war. Insofern lässt sich *Les amours imaginaires* wahrscheinlich vielmehr als Autorenfilm in Québec definieren.

Die Frage nach der Postmoderne lässt sich nicht ganz so leicht abhandeln. Da nach meinen Recherchen die genau eingrenzbbare Definition und Existenz der Postmoderne nicht wirklich gegeben ist, könnte man dem Film nur einige Charakteristika der Postmoderne zusprechen und vielleicht klarer als modernen, denn als klassischen Film deklarieren. Die Attribute für einen modernen Film wären mehr als gegeben, da Dolan nicht nach dem üblichen Produktionsablauf eines Hollywood Studio Systems gedreht worden ist und die verschiedenen Aufgabenbereiche nicht aufgeteilt, sondern größtenteils in den Händen des Filmemachers bleiben und er nicht auf den klassischen Erzählablauf und die Wirkung von Stars baut.

Zur Postmoderne bleibt nur zu sagen, dass er sich zwar des Zitats und diverser Referenzen bedient, jedoch nicht den schalen Nachgeschmack des sturen Kopierens, Parodierens oder auch das pessimistische Gefühl danach gekommen zu sein, vermittelt. Prinzipiell gilt, dass er eher dem kontemporären Zeitgeist entspricht, indem er Elemente aufgreift, recyclet und mit neuen Ideen vermischt. Ob er sich dabei zu den Nachzüglern der Postmoderne oder den Vorreitern der Nouvelle Vague des globalen Kino zählen lässt, sei dahingestellt und bedarf zusätzlicher Recherche und bietet im Hinblick darauf eine weitere Möglichkeit zur Vertiefung.

8. Résumé

8.1 Le paysage cinématographique québécois

8.1.1 Le début du cinéma québécois

Ce sont les projections de films des frères Lumières en 1896 qui déclenchent l'histoire cinématographique de la province Québec. Parallèlement, l'équipe américain de Thomas Edison organise une projection au West End Park à Ottawa quelques semaines après. Donc, déjà au début, il cristallise deux points importants qui vont influencer la scène cinématographique au Canada: ni le matériel projeté dérive du pays-même, ni les provinces ne subissent les mêmes influences. Le Québec s'oriente plutôt aux tendances venant de France, pendant que les provinces anglophones se concentrent sur ceux originaire des États-Unis. Leurs chemins commencent à se diviser.

8.1.2 Ouimet et son Ouimetoscope

Un personnage qui donnera une orientation importante, c'est Ernst Ouimet et son célèbre Ouimetoscope. Il s'agit d'un ancien théâtre dont la salle offrent place pour 400 personnes et de ce fait facilite l'accès des québécois aux films différents. C'est le rôle du bonimenteur qui devient de plus en plus important pour donner une couleur locale aux films puisque c'est lui qui essaye de faire s'enthousiasmer les gens pendant le film en racontant des anecdotes, des contes et des observations en compagnie de la musique. Pendant ce temps plutôt prospère, Ouimet devient producteur et grand sponsor des films, mais il est obligé d'arrêter sa carrière à cause des raison financières. En plus l'Église catholique n'est pas accord du fait que la commune passe ses dimanche matins aux salles de cinéma au lieu d'écouter la sermon des prêtres.

8.1.3 Les prêtres-cinéastes

L'Église catholique porte au pouvoir et controlera au cours de temps toute la scène cinématographique du Québec. Maurice Duplessis et son Union nationale soutenant les sujets ultra-catholiques comme la religion, la tradition et la famille, dominant la scène politique. Il installe *le Service de Cinématographie de la province du Québec* pour supporter les prêtres loyaux qui s'occupent de la production des film. En même temps il accède à la clientèle cible, la population rurale et conservatrice qui font la majorité de la

population québécoise. Les prêtres-cinéastes sont tous autodidactes et ils font les films éducatifs sur l'exploitation du territoire, la nature et l'agriculture. La seule innovation pendant ce *grand noirceur*, c'est l'apparition du film parlant.

8.1.4 La Révolution tranquille et le cinéma direct

Les années 1960 sont marquées par plusieurs changements politiques comme par exemple la quête d'indépendance des colonies après la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, les luttes des femmes, jeunes et minorités pour plus d'égalité et la crise capitaliste et socialiste. Dans le domaine de film, il y a un départ des courants de films révolutionnaires et nationalistes. Au Québec, la mort de Duplessis et la victoire électorale des libéraux initient des bouleversements sociaux, économiques et cultures. Même si elle s'appelle Révolution tranquille, elle ne manque pas de radicalité.

Avant le boum économique et le désir de modernisation, c'est l'Église qui dominait la vie et les conceptions des québécois. C'est pourquoi la lutte politique des intellectuels de gauche qui aspirent à l'autonomie du Québec et la revendication d'un progrès social corrèle fortement avec la morale catholique, la persistance dans l'isolation et la peur de grands changements. Dans le domaine linguistique, c'est la loi pour l'égalité des deux langues, français et anglais, dans toutes les institutions fédérales élaborée par la *Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme* qui participe activement à l'expansion de la province.

Pour les films, il y a le déménagement du département francophone de l'Office nationale du film au Canada agist comme un coup de fouet pour quelques classiques filmiques qui comptent encore aujourd'hui parmi les chefs d'oeuvres intemporels. L'ONF offrait à toute une génération de cinéastes la possibilité de filmer leur société à leur propre manière. Ils se consacraient à la langue, la tradition, les coutumes et les grandes questions de la société.

Les cinéastes comme Pierre Perrault, Michel Brault et Jean-Pierre Lefebvre exigent la position d'un auteur individuel qui écrit le scénario, guide la mise en scène et produit les films en même temps. C'était le début d'une ère artistique accompagnée d'une industrialisation du secteur du cinéma et une valorisation du dialecte de la langue

française, le jol. L'apogée de cet effort, c'était certainement la construction de la Cinémathèque québécoise en 1971. L'élément marquant du Cinéma direct de cette époque est la caméra à l'épaule simulant un rapport permanent avec la réalité puisqu'elle permet, à cause de sa pratique, une approche plus flexible et mobile envers les objets filmés.

La question de la souveraineté divise le groupe en deux parties. La première partie s'investit pour l'autonomie du Québec, pendant que la deuxième partie se distancie de la question nationale pour s'occuper des sujets sociaux et nationaux. Pendant cette recherche identitaire, la situation dégénère débouche sur la Crise d'Octobre. C'est le Front de Libération du Québec attirant l'attention avec des attentats à la bombe qu'ils cachent sous le couvert de la libération du Québec. Les cinéastes essayent de capturer les tumultes et de les présenter d'une manière réaliste en utilisant des interviews, des insertions et des commentaires de la voix-off. On parle du cinéma de l'oralité.

L'élection de René Lévesque pour la fonction du Premier ministre signifie une grande valorisation pour le domaine de la culture. L'initiative la plus importante est la fondation de l'Institut québécois du cinéma en 1977. Les cinéastes québécois se définissent comme autodidactes et pas théoriques comme chez leurs collègues en France.

8.1.5 La crise après le référendum

René Lévesque et le parti québécois militent pour l'indépendance de la province francophone et lancent en 1977 la *Charte de la langue française* qui définit le français comme la seule langue officielle au Québec. Même si plus de la moitié se déclare pour Canada, ils refusent la ratification de la Constitution canadienne.

Il en résulte la dépression de la scène cinématographique au Canada et un changement des intérêts envers des films plus commerciaux et profitables. Le cinéma d'auteur passe au second plan, pendant que la télévision gagne en influence. Les années 1990 reflètent d'une part la concentration sur les aspects économiques et d'un autre part la professionnalisation du secteur du film. Il se déroule une division entre un cinéma socialement engagé d'un côté et un cinéma populaire et commercial de l'autre côté. Un

paradoxe caractéristique reste le fait que des films francophones célèbres n'avancent que rarement dans les provinces anglophones.

8.2 Le cinéma direct tombe sur la Nouvelle Vague

Une des caractéristiques marquante dans les oeuvres de Xavier Dolan est la fusion du metteur en scène, du producteur et du personnage principal en une seule personne. Ce fait rappelle ses prédécesseurs comme Godard, Truffaut et Rivette qui ne voulaient pas se subordonner au système de studio de Hollywood, mais exprimer leur propre *cinécriture*. Ils se déclaraient comme *auteurs de films* avec leur propre *caméra stylo*.

La majorité des metteurs en scène travaillaient comme critiques dans les magazines de films comme le *Cahiers du Cinéma*, donc ils étaient très cinéphiles et suivaient plutôt leurs improvisations qu'un plan fixe. Cet aspect les divise de la soi-disante *tradition de qualité* des années 50. Ils voulaient créer une autre vision sur les films étant loin des plans astucieux et des éclairages compliqués de leurs prédécesseurs.

Les films d'auteurs sont marqués par la *politique des auteurs*, un certain programme esthétique indiquant que l'auteur inscrit sa *vision du monde* à tous les niveaux du film. Le terme Nouvelle Vague reflète par conséquent l'apparition d'une nouvelle vision des jeunes et d'une nouvelle forme d'expression, le *zeitgeist*.

8.2.1 Film moderne vs. Film classique

Jacques Rivette remet dans son essai *Lettre sur Rossellini* la question de la modernité dans les films. Qu'est-ce qui caractérise la modernité? C'est l'essai d'un nouveau départ absolu qui interdit la reprise des formes et contenus des époques passées. Rivette couronne Roberto Rossellini comme cinéaste le plus moderne, puisque ses films n'ont aucune influence du classicisme, mais se fondent sur elle-même. Pourtant, cela ne veut pas dire que tous les films après la Deuxième Guerre Mondiale peuvent être déclarés comme modernes; un film contemporain peut être classique avec une facture classique, tandis que d'autres films étant plus vieux peuvent faire partie du cinéma moderne.

Concernant le modernisme cinématographique, il en existe deux courants différents: Celle d'Orson Welles et son *image-cristal* et celle de Roberto Rossellini et sa conception de *mystique de tournage*. Le soi-disant chef d'oeuvre de la modernité, *Citizen Kane*, n'appartient à aucun genre, mais fonctionne comme un film de genre. Comme jamais avant, Welles quadrille les différentes cordes de narration et utilise des nouveaux éléments filmiques. Cette méthode lui donne la réputation d'un exemplaire modèle des films d'auteur.

Rossellini de l'autre côté représente une autre approche. Pour lui, les choses sont là pour être manipulées, pour cette raison il attend le moment où les choses se passent et il ne reste qu'à les capturer avec sa caméra à la main. Il s'agit d'un style plutôt documentaire que construit.

Ce qui relie le cinéma moderne et la Nouvelle Vague, ce sont les conditions de production. Ils faisaient leurs films sans stars, sans grands studios et sans équipes cinématographiques abondantes. Pourtant, l'élément de distinction selon André Bazin, c'est que les metteurs en scène du néoréalisme trouvaient le documentaire dans la fiction, pendant que les auteurs de la Nouvelle Vague mettaient le documentaire et la fiction dans une nouvelle relation.

8.2.2 Gilles Deleuze: le cinéma de prose vs. le cinéma de poésie

Pour Deleuze le cinéma fait partie de la philosophie moderne puisqu'en utilisant ses propres moyens, il arrive à réfléchir sur les termes de temps et d'action. Son approche se divise entre *l'image-mouvement* avant les atrocités de la Deuxième Guerre Mondiale et *l'image-temps* après la guerre. Aussi la philosophe Susan Sontag avoue que sa vie se divise entre l'époque avant d'avoir vu les photos des camps de concentration et celle après avoir vu les photos de Bergen-Belsen et Dachau.

Cette crise d'image-mouvement est suscitée à cause de la guerre, la nouvelle conscience des minorités, la crise d'Hollywood et produit ainsi des changements dans la domaine de l'art, de la littérature et du cinéma. Deleuze parle d'une rupture d'un lien sensori-moteur qui est venu avec le néoréalisme accentuant l'incompréhension et la désorganisation.

Les rencontres aléatoires, l'interruption arbitraire, le temps mort et les liaisons découpées caractérisent la narration des metteurs en scène de la Nouvelle Vague.

8.2.2.1 L'image-mouvement

L'image-mouvement se constitue du schéma sensori-moteur qui est subdivisé de plus en *image-perception*, *image-affection* et *image-action*. Charlie Chaplin par exemple fait partie du cinéma d'action. Dans le film, s'il aperçoit une tâche, cela construit une certaine émotion et c'est la raison pour laquelle il commence à réagir et finalement, cette réaction construit une autre situation. Donc, il représente un cinéma des acteurs et d'action, dans lequel le schéma sensori-moteur est encore intact. C'est de cette manière que le cinéma d'Hollywood a fonctionné jusqu'aux années 50.

8.2.2.2 L'image-temps

Par contre dans les films du néoréalisme, qui sont filmés à la fin de la guerre et après, le stricte enchaînement de l'action et de la perception se brise et les acteurs deviennent des observateurs. Les personnages n'arrivent plus à réagir aux situations puisqu'elles sont trop atroces et insolubles. Dans cette rigidité se constitue la possibilité de temporaliser l'image de film. Il s'agit d'un moment de temps pur, sans mouvement. C'est la raison pour laquelle, le temps devient un élément central du cinéma moderne.

8.2.3 Christine Buci-Glucksmann: L'image-flux

Dans l'approche de Buci-Glucksmann, on ne se pose plus la question de la perception des images, mais ce qu'il y a derrière les images et comment elles sont liées. Le virtuel est l'image à l'infini et c'est ce que BG appelle *l'image-flux*. Donc, pendant que Rossellini et Welles reproduisent la réalité, les soi-disant post-images sont sans référentiel et par conséquent, ils ont perdu la référence à la réalité.

8.2.4 Manifeste d'une Nouvelle Vague: Portrait de la jeunesse

Pendant la Révolution tranquille, le Québec vit une période de changement. Beaucoup de metteurs en scène ont essayé de capter ces moments et l'atmosphère de la population avec leurs caméras à l'épaule. Cette tendance s'appelle *Cinéma direct*. Parallèlement, il y avait une quête des racines et des particularités de la culture francophone parmi les

québécois. L'élément central dans cette recherche était la langue française servant comme ancre d'identification pour la population. Les metteurs en scène comme par exemple Michel Brault et Pierre Perrault utilisaient l'enregistrement de ces manifestations et les enquêtes des personnes pour leurs films.

En même temps en France, il s'établissait aussi une nouvelle approche envers des films, celle des metteurs en scène de la Nouvelle Vague. Ils vivaient dans une époque où les sondages et les investigations sociologiques gagnent en importance: la publicité portait de l'intérêt à classer les gens pour les aborder avec des campagnes spéciales qui devaient les inviter à acheter plus. Donc, ils essayaient de mettre un accent particulier sur les jeunes qui seraient le futur pouvoir d'achat.

Pendant trois mois, les journalistes ont publié des discussions et sondages dans le magazine Express concernant certains sujets pour connaître en profondeur la nouvelle génération des Français et ses idéaux, sa formation et sa volonté. Cela s'appelait *le journal de la Nouvelle Vague*.

Jean-Luc Godard et son film *Masculin-Féminin* jetaient un œil critique sur cette méthode de classement des personnes dans certaines catégories. Masculin-Féminin consiste en 15 dialogues dans lesquels les jeunes répondaient aux mêmes questions posées. Jean-Pierre Léaud était le seul acteur professionnel, les autres étaient tous des amateurs qui jouaient eux-mêmes. Pour son film, il n'écrivait pas de scénario, mais les dialogues étaient spontanés pris des conversations et de discussions que Godard a eu pendant ses recherches. Une fille par exemple est appell  e Mademoiselle 19 ans pour faire attention aux clichés.

Généralement, c'était une époque où les jeunes avaient une grande influence sur la scène de la culture. Ils établissaient des nouvelles académies, de nouveaux festivals et de nouvelles scènes des films dans tous les pays d'Europe. Le point commun était l'ouverture pour créer quelque chose de nouveau qui se différencie de la génération d'avant, qui d'après eux a seulement célébré les starlets et la pr  sentation artificielle de la société.

8.2.5 Analyse de film: L'amour? Une enquête

Xavier Dolan se souvient de la méthode directe de ces ancêtres en utilisant les interviews et le principe des sondages dans son film *Les amours imaginaires*. Mais au contraire du cinéma direct, les dialogues et les scènes d'interviews étaient construites en amont.

Dans le film, il y a deux cordes de narration: la première montre l'histoire d'amour inaboutie entre Marie, Francis et l'homme admiré. Tous les deux essayent d'enfoncer l'autre pour gagner l'amour de Nicolas. Pourtant, jusqu'à la fin, il reste flou s'il aurait choisi l'un d'entre eux. Les deux survivent aux différents niveaux d'amour: platonique, imaginaire, inabouti et déçu.

La deuxième corde de narration rompt la première en trois et montre des personnes différentes qui racontent leurs expériences individuelles concernant l'amour, le désir, l'espoir et la déception. Dolan trouvaient intéressant d'avoir des points de vue de personnes différentes pour élargir la perspective. Les interviewés sont filmés d'une caméra immobile à hauteur des yeux, qui a pour but de faire paraître une atmosphère de communication intime. Il n'y a presque pas de bruit, de musique et de mouvement. Avec cette méthode éprouvée, Dolan essaye d'éclairer les expériences, problèmes et soucis de la jeune génération.

8.3 Postmodernisme: Retro, sans être démodé?

D'après James Monaco, les films d'auteur étaient la dernière vague du moderne et la première vague du postmodernisme. En demandant la frontière entre les deux époques, il répond que le moderne reflète des parties et fragments de la réalité, pendant que le postmoderne perd totalement la conception d'une réalité, donc tout devient une certaine manière de jeu, de citation et de pastiche.

8.3.1 Le postmodernisme

Le terme postmodernisme provient originellement du domaine des lettres, mais était utilisé tout d'abord dans l'architecture. L'élément fondamental du postmoderne est déjà

la question de son existence. Les opinions divergent. Une des caractéristiques les plus importantes est la mort des soi-disant grands récits. Il s'agit des grandes idées des par exemple Lumières, de Jean-Jacques Rousseau et d'Immanuel Kant que les hommes devaient suivre.

Le postmodernisme est principalement marqué par trois grands philosophes qui ont beaucoup participé à la discussion: Jean-Francois Lyotard, Frederic Jameson et Jean Baudrillard. Ils remarquent que le contenu du postmoderne n'est pas la négation de la modernité, mais son actualisation à l'aide de la réflexion critique. Lyotard, qui est l'auteur de *La condition postmoderne* et un des penseurs les plus importants dans cette domaine, pense que le monde postmoderne a perdu le désir des grands récits comprend en outre cette dilution non comme un danger, mais comme une grande chance.

8.3.2 Qu'est que cela signifie pour le film?

En ce qui concerne le film postmoderne, il peut être caractérisé par un mélange d'art institutionnel et d'art trivial. Les protagonistes montrent un certain manque d'orientation et un sentiment d'être à l'affût de toutes les grandes conquêtes de la modernité. Les protagonistes semblent être désespérés et échoués en cherchant leur propre route. Pour les metteurs en scène, il semblerait que Rossellini et les néoréalistes aient tellement marqué le film moderne que tous les films en aval ne pourront jamais avoir une telle importance ce qui produit un certain sentiment de frustration.

8.3.3 L'image de la beauté ou la beauté de l'image

Pour les critiques la grande caractéristique du postmoderne est la perte de l'aura que la beauté hollywoodienne a connue. *Les amours imaginaires* domine plutôt une image de la beauté construite. Cela veut dire que les belles images ne sont pas filmées spontanément, mais Dolan utilise les plans de ralenti ou les gros plans pour faire remarquer la beauté. Dans le film il y a par exemple une scène où Nicolas est montré comme un ange avec des cheveux bouclés et tout autour de lui, les marshmallows qui tombent comme la pluie. C'est une belle image, mais pas produite spontanément, elle est construite en amont comme par exemple les images de la publicité.

8.3.4. Analyse de film: James Dean croise Audrey Hepburn

Xavier Dolan rend un hommage particulier à James Dean et Audrey Hepburn en créant les protagonistes principaux à la manière de ces deux stars. Il y a deux scènes qui se ressemblent beaucoup où Marie et Francis se préparent pour leur rendez-vous avec Nicolas. Marie porte des robes de couleurs vives d'un style très élégant et Francis montre même à sa coiffeuse une photo de James Dean pour approcher son style. Non seulement les zooms sur les détails comme par exemple un grand noeud, un collier élégant ou une boîte à chapeau, mais aussi les images au ralenti donnent une certaine légèreté et une certaine élégance aux scènes montrées.

8.3.5 Analyse de film: Melting-pot des figures

La confrontation de Francis comme James Dean, Marie comme Audrey Hepburn, la mère de Nicolas comme androïde et Nicolas comme ange de l'Antiquité constitue la scène centrale du film. Tous les quatre sont invités à la fête de Nicolas, puisqu'il a trop bu les deux ne peuvent pas entrer en communication avec lui, mais seulement l'admirer de loin. Cette conversation se passe entre Francis et Marie:

Francis: *Qui est cette androïde?*

Marie: *C'est sa mère. Elle s'appelle Désirée. Il me l'a présentée il y a deux secondes. Elle a dit que j'ai l'air d'une femme au foyer des années 50.*

Francis: *Mais ton look est légèrement anachronique.*

Marie: *Pardon? C'est vintage (...)*

Francis: *Je sais, mais c'est pas qu c'est vintage que c'est beau.*

Puis, il y a un changement de plan montrant le plateau où les invités sont en train de danser. Le visage de Nicolas et de sa mère sont montrés en gros plan. Après, on voit le visage de Marie. Elle a l'air figée en fixant Nicolas. Ensuite, les images de Nicolas dansant alternent avec les images de David, l'idéal d'un homme de Michelangelo. La même chose se passe avec Francis qui admire Nicolas en voyant des images de Jean Cocteau. La scène se termine avec le plan sur le plateau de danse.

Même si Dolan s'inspire des stars du passé, il les montre à sa propre manière sans oublier de remettre en question le fait que cela soit beau uniquement parce que c'est rétro.

8.3.6 Analyse de film: Xavier Dolan et ...

Même si la définition du postmoderne paraît être un peu floue, il y a quand même une caractéristique qui est importante: l'utilisation des citations. Le film *Les amours imaginaires* est plein de références et de citations. Cette chapitre s'occupe des oeuvres qui ont et ceux qui pourraient avoir influencées et inspirées le travail de Xavier Dolan.

8.3.6.1 ...Alfred de Musset

„Il n'y a de vrai au monde que de déraisonner l'amour“ provient de la pièce de théâtre *Il ne faut jurer de rien* qu'Alfred de Musset a écrite en 1836. Il s'agit d'une liaison entre Valentin, un bon vivant, et Cécile, la fille d'une baronne. L'oncle de Valentin refuse de lui donner encore d'argent sans être marié, par contre Valentin veut lui prouver que les filles courent après le premier homme qui fait des avances. Finalement, Valentin et Cécile tombent amoureux et il avoue son vrai amour en disant *„(...) je t'aime, je t'épouse, il n'y a de vrai au monde que de déraisonner l'amour.“* *Les amours imaginaires* commence avec cette citation et elle devient le leitmotiv du film. Marie et Francis l'ont peut-être dans la tête en essayant de former Nicolas selon lequel.

8.3.6.2 ...Michelangelo

Dans le film, il y a quatre scènes d'amour qui montrent des moments de grandes émotions. Les amants paraissent iconiques et sont représentés comme des figures de la Renaissance. Les scènes sont filmées par des filtres colorés et traitent des grandes questions de l'amour.

8.3.6.3 ...Pedro Almodóvar

Il y a deux éléments qui rappellent beaucoup le metteur en scène espagnol. D'un côté, c'est l'emploi des couleurs saturés et de l'autre côté, c'est celui des plans en détail. Le personnage de Marie porte dans presque tous les scènes des couleurs avec une touche de rouge. Pour montrer les contrastes, Francis est toujours habillé avec des couleurs à

portant sur le bleu, Nicolas par contre porte des vêtements avec des nuances plutôt neutres ou claires. Dolan met un grand accent sur les accessoires comme par exemple des lunettes en forme de coeurs, un beandeu blanc qui contraste avec des cheveux bouclés ou un grand noeud sur la taille de Marie. Dolan l'utilise pour donner un peu plus d'extravagance aux scènes. Le deuxième élément important sont les gros plans. Dolan focalise pas seulement les parties du visage et du corps, mais encore les détails comme une tasse de thé, un morceau de sucre ou des bougies pour donner une certaine ambiance.

8.3.6.4 ...Marcel Proust

Marie invite Francis pour prendre un thé après une dispute. Elle commence la conversation en disant „*Je n'ai plus de madeleines.*“ Les deux n'ont plus de contact avec lui et les bons souvenirs sont comme les madeleines, disparus. Par ailleurs, ce n'est pas une coïncidence que Francis feuillette dans les catalogues du Bauhaus qui représentait la modernité dans l'architecture et le design.

8.3.6.5 ...Gustave Caillebotte

Dans la scène suivante, Francis et Marie se promènent sous la pluie. Le caméra les montre par l'arrière. Le contour reste flou, on écoute seulement le bruit de la pluie et des voitures. Marie est protégée sous la parapluie et au cours de la scène elle laisse Francis se rapprocher pour être sous l'abri. La scène évoque l'oeuvre *Place de l'Europe temps de pluie* de Gustave Caillebotte. On peut voir comment Caillebotte est influencé par la photographie et aussi comment les images de Dolan ressemblent beaucoup à une photographie mouvante.

8.3.6.6 ...Blake Edwards

Si on pense à Audrey Hepburn, on pense à sa performance dans *Breakfast at Tiffany's* et en faisant son film, c'est aussi Xavier Dolan qui se laisse inspirer par la grande icône de la mode. Marie semble ne pas seulement avoir le même bon style vestimentaire, mais en plus elle possède le même type de beauté, plutôt fragile et distancié opposé à la grande présence des divas hollywoodiennes. Dans le film, il y a deux scènes montrant un hommage direct à la grande actrice. Dans la première, Francis donne une affiche

d'Audrey Hepburn à Nicolas, parce qu'il pense qu'il est amoureux de Marie. La deuxième se passe dans le chalet quand Marie dit une phrase utilisée dans *Breakfast at Tiffany's* et Nicolas avoue qu'il adore Audrey Hepburn.

8.3.6.7 ...Wong Kar-Wai

In the mood for love éblouit d'élégance les protagonistes et l'harmonie des personnes avec le décor. Chaque scène est tellement construite qu'on a l'impression que les cadres de la porte servent comme des cadres d'image. Cela rappelle la photographie ou la peinture où rien n'est laissé au hasard où chaque scène est péniblement construite. Une singularité qui se trouve aussi chez Diolan, c'est le regard sur les femmes vue en arrière. Elles portent toujours les temps des robes serrées et élégantes et il les filme toujours en se promenant. Dolan ajoute aussi l'élément de ralenti pour donner plus d'élégance aux personnes. Mais il utilise cette approche aussi quand Marie et Francis parlent de Nicolas ou se préparent pour rencontrer l'homme admiré. On le voit par derrière, murmurant et l'observant en coulisse. Au début, ils l'admirent ensemble, après ils essayent de l'enflammer en main propre et juste à la fin, ils sont encore unis sous la parapluie.

8.3.7 Xavier Dolan et la nouvelle vague du cinéma global

En 1967, Jean-Luc Godard affirme de ne pas faire des films politiques, mais des faire des films politiquement et il s'oppose nécessairement contre le cinéma hollywoodien. Déjà avant Godard existaient des avantgardes différentes qui s'intéressaient aux films expérimentaux des années 20. Une nouvelle éclosion avait lieu quand Hollywood souffrait d'une crise des ventes. C'est la raison pour laquelle les cinémas nationaux se coalisent et d'après Alain Bergala amènent au phénomène du maniérisme d'aujourd'hui où les styles et les modèles sont coupés, mélangés et formés individuellement. L'élément unissant est seulement la partie adverse du cinéma hollywoodien.

C'est précisément dans cette atmosphère que Xavier Dolan a produit son film *Les amours imaginaires*, mais il a mélangé les styles et tendances à sa volonté pour former sa propre *cinécriture*. Donc, pour être capable de dire s'il fait partie d'une soi-disant nouvelle vague du cinéma global, il faut avant avoir défini l'existence de cette tendance. Mais il s'applique que même si le metteur en scène utilise des citations et des références dans son film, il ne faut pas oublier le spectateur, son savoir et sa capacité à les percevoir.

9. Zusammenfassung

9.1 Die Quebecer Filmlandschaft

Das Jahr 1896 gilt als wichtiger Meilenstein in der Geschichte des kanadischen Films. Die Brüder Lumière versuchen in diesem Jahr ihr frankophones Publikum für ihre Filme zu begeistern, während Wochen später Thomas Edison den gleichen Plan mit seiner anglophonen Truppe verfolgt. Somit kristallisiert sich gleich am Anfang heraus, dass die kanadische Filmlandschaft von zwei verschiedenen Einflüssen geprägt und die Filmgeschichte Quebecs unabhängig vom restlichen anglophonen Kanada geschrieben wird. Während sich die frankophone Provinz am sogenannten Mutterland Frankreich orientiert, unterstehen die restlichen Provinzen sehr dem Einfluss der Vereinigten Staaten.

Um ihre Werte und Traditionen zu schützen, kapselt sich Quebec in der Zeit der *grande noirceur* (1945-1959) immer mehr von den anderen Provinzen ab und konzentriert sich in der Zeit der *prêtres-cinéastes* auf das Hochleben der Familie, Religion und Tradition. Erst die *Révolution tranquille* in den 1960er Jahren bewirkt einen Modernitätsschub im Bereich der Politik, in sozialen Forderungen nach mehr Gerechtigkeit und auch in kulturellen Bestrebungen. Die Schaffung einer frankophonen Abteilung im ONF (Office national du film au Canada) dient als wichtiger Schritt für die Etablierung einer eigenen Filmszene und dem Aufblühen nationaler Filmströmungen. Die FilmemacherInnen des *Cinéma direct* orientieren sich sehr stark an den AutorenfilmerInnen in Frankreich und der Art des Filmemachens der Nouvelle Vague.

Die *Parti québécois* unter René Lévesque setzte sich stark für eine Unabhängigkeit Québecs ein, konnte im Referendum (1980) über den Verbleib beim Bundesstaat Kanada aber nicht reüssieren. Auch im zweiten Referendum zehn Jahre später sprechen sich die Quebecer gegen eine unabhängige Provinz aus. Zusätzlich dazu verändern große Immigrationswellen das soziale Gefüge und die Provinz stürzt in eine Identitätskrise. Kulturell betrachtet findet eine Verschiebung der Wichtigkeit von der Filmindustrie hin zur Fernsehindustrie statt und die Grenzen zwischen Kultur und Unterhaltung scheinen sich immer stärker zu verwischen.

9.2 Dolan, die Nouvelle Vague und das Cinéma direct

Xavier Dolan wirkt in seinen Filmen als Filmemacher, Drehbuchschreiber und einer der Hauptfiguren mit und vereint dadurch schon wie seine Vorgänger mehrere Aufgabengebiete in einer Person. Der Film *Les amours imaginaires* besteht aus zwei Handlungssträngen: Der erste zeigt Interview-Szenen, in denen verschiedene ProtagonistInnen nach ihren Erfahrungen in Liebesdingen befragt werden. Der zweite Teil handelt von der Dreiecksbeziehung zwischen Marie, Francis und Nicolas. Marie und Francis verlieben sich Hals über Kopf in die gleiche Person und versuchen ihn für sich zu begeistern. Doch Nicolas entscheidet sich für keine Seite und lässt die beiden enttäuscht zurück.

Die Interview-Szenen im Film erinnern an die Tendenzen der *Nouvelle Vague* in Frankreich und des *Cinéma direct* in Québec. Beide versuchten die Stimmung der Bevölkerung mit der Kamera auf den Schultern einzufangen. Dabei war es wichtig ein möglichst authentisches Bild zu erzeugen. Dolan lässt seine Protagonisten alleine und auf gleicher Höhe in die Kamera sprechen. Dadurch erzeugt er eine gewisse Intimität und eine Art von persönlichem Gespräch. Das wiederum erinnert an Godards *Masculin-Féminin*, der versuchte durch Interviews im Film ein Porträt der kontemporären Jugend zu erstellen.

9.3 Dolan und die Postmoderne

Das grundlegende Phänomen der Postmoderne ist die Frage, ob deren Existenz. Für die einen bedeutet sie das Zeitalter modernster Technologien, für die anderen gerade den Abschied der Dominanz der Technik. Genau definieren lässt sie sich nicht wirklich und sie existiert auch nur in der westlichen Hemisphäre der Welt. Die drei wichtigsten Philosophen, die sich mit dem Begriff auseinandergesetzt haben, sind Jean-Francois Lyotard, Frederic Jameson und Jean Baudrillard. Sie nehmen grundsätzlich an, dass die Postmoderne die Moderne nicht negiert, sondern nur durch kritische Reflexionen hinterfragt. Laut Lyotard sieht sich die Postmoderne nicht als Anti-Moderne, sondern als Trans-Moderne und lässt sich durch das Sterben bestimmter Leitideen, sogenannter Meta-Erzählungen, definieren. Sie beschreibt nicht mehr den Zustand, in dem Moderne reklamiert, sondern realisiert wird.

Für den Film bedeutet die Postmoderne das Verwischen von Trivialem und Kunst. Der Film bestehe nur noch aus Klischee, Zitat und Pastiche und wird noch dazu geprägt von einem Gefühl der Orientierungs- und Ziellosigkeit und dem latenten Gefühl „danach“ gekommen zu sein. Alle wichtigen Errungenschaften seien schon erfunden worden, es bleibe allein das Zitieren und Kopieren.

Für Dolan lässt sich der Begriff der Postmodernen nicht wirklich anwenden, da er sich in seinen Filmen nicht dem Bild der verlorenen Existenzen widmet und diese auch nicht von einem Gefühl von Weltuntergangsstimmung geprägt sind. Einzig die Themen des Zitats und der Kopie durchziehen *Les amours imaginaires*. Seine weibliche Hauptfigur Marie hat er in Anlehnung an Audrey Hepburn und eine männliche Hauptfigur in Anlehnung an James Dean erfunden. Alle Szenen sind im Vorhinein konstruiert und wirken durch den Gebrauch von satten Farben eher künstlich als dokumentarisch.

Zusätzlich dazu, zitiert Dolan schon am Anfang aus einem Theaterstück von Alfred de Musset, lässt in Tanzszenen Figuren von Michelangelo und Jean Cocteau aufleben und Francis in den Bauhaus-Katalogen blättern oder aber auch Marie einen Aufschrei aus *Breakfast at Tiffany's* nachmachen.

Prinzipiell gilt, dass mit der Moderne und dem Bruch mit der Vergangenheit die lange Tradition des Nachahmens vorheriger Meister verloren gegangen ist und sich der Künstler auf sein eigenes Vorbild berufen musste. Die dadurch entstandenen verschiedenen Konzepte und Theorien mündeten in einen Stilpluralismus verschiedener Künstlergruppen. Jeder Künstler und jede Künstlerin war frei sich eigene Gruppen mit den dazugehörigen Manifesten und Theorien zu suchen und musste sich nicht mehr auf eine Stilrichtung festlegen. Dadurch lassen sich verschiedene Filmemacher schwer zu einer Strömung, wie etwa einer neuen Nouvelle Vague, zusammenfassen. Was schlussendlich nicht vergessen werden sollte, sind aber die ZuschauerInnen vor dem Bildschirm. Denn nur weil sich AutorInnen nach Belieben am Zitat und der Kopie bedienen, heißt das nicht immer, dass die ZuschauerInnen diese auch wahrnehmen. Die Postmoderne liegt somit im Auge des Betrachters.

LITERATURVERZEICHNIS

Agamben, Giorgio (2008): *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Éds. Payot & Rivages.

Aumont, Jacques (2007): *Moderne?* Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts. Paris: Cahiers du Cinéma.

Bazin, André (2007): *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf.

Belleau, André (1986): *Surprendre les voix*. Montréal: Les éditions du Boréal.

Bellemare, Denis (1989): *Genre et abandon: l'exemple Kalamzoo*. in: Le cinéma québécois des années 80. Montréal: Cinémathèque québécoise.

Benjamin, Walter (2010): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

Bergala, Alain (1985): *D'une certaine manière (le cinéma à l'heure du maniérisme)*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Berger, Verena (Hrsg.) (2007): *Montréal-Toronto: Stadtkultur und Migration in Literatur, Film und Musik*. Berlin: Weidler.

Bordwell, David (1998): *Die Filmgespenster der Postmoderne*. Frankfurt am Main: Verl. d. Autoren.

Bordwell, David & Kristin Thompson (2008): *Film Art: An introduction*. New York: The McGraw-Hill Companies.

Bühler, Gerhard (2002): *Postmoderne auf dem Bildschirm, auf der Leinwand*. Sankt Augustin: Gardez! Verlag.

Chevrier, Marc (1985): *L'innocence entre guillemets*, Paris: Cahiers du cinéma, S. 29-34.

Connor, Steven (1997): *Postmodernist Culture: An introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Blackwell Publishers.

Dansereau, Fernand (1971): *3 textes de Fernand Dansereau: Souveraineté, À propos d'une grande famille et De la difficulté d'être cinéaste québécois*. in: *L'oeuvre de Gilles Groulx 1959-1973*. Québec.

De Baecque, Antoine (2009): *La nouvelle vague. Portrait d'une jeunesse*. in: Antoine de Baecque, Christian Delage (Hrsg.): *De l'histoire au cinéma*, Paris: Éditions Flammarion.

De Baecque, Antoine (2008): *Histoire et Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Degli-Esposti, Christina (Hrsg.) (1998): *Postmodernism in the cinema*. New York: Berghahn Books.

Dosse, François (2008): *Gilles Deleuze et les images*, Paris: Cahiers du Cinéma.

Elsaesser, Thomas & Malte Hagener (2007): *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junfermann Verlag.

Felix, Jürgen (2002): *Die Postmoderne im Kino: Ein Reader*. Marburg: Schüren Verlag.

Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.) (1991): *Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Tübingen: Stauffenberg-Verlag.

Fride-Carassat, Patricia & Isabelle Marcadé (2008): *Les mouvements dans la peinture*. Paris: Larousse.

Gasser, Markus (1997): *Die Postmoderne*. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung.

Giuliana Bruno: *Ramble City- Postmoderne und Blade Runner* in: Felix, Jürgen (2002): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Marburg: Schüren Verlag.

Godard, Jean-Luc (1958): *Bergmanorama*, in: Cahiers du cinéma, n°85, Paris.

Goldman, Annie (1974): *Masculin-Féminin*, in: *Cinéma et société moderne*. Paris: Denoël/Gauthier, S. 149-153.

Grob, Norbert (Hrsg.) (2006): *Nouvelle Vague*. Mainz: Ventil KG.

Groulx, Gilles (2002): *De la condition québécoise et de cinéma*. in: L'oeuvre de Gilles Groulx 1969-1973, Québec.

Heide, Markus & Claudia Kotte (2006): *Kanadischer Film: Geschichte, Themen, Tendenzen*. Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH.

Hickethier, Knut (2007): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J.B.Metzler Verlag.

Ishagpour, Youssef (2006): *Le Cinéma: Histoire et théorie*. Tours: Farrago.

Jean, Marcel (2005): *Le cinéma québécois*. Montréal: Boréal.

Lacasse, Germain (1996): *Du boniment québécois comme pratique résistante*. in: *Iris*, N°22. Montpellier, p.53-66.

Lacasse, Germain (2000): *Le bonimenteur de vues animées*. Québec: Éds. Nota Bene.

Lacasse, Germain (2002): *Le cinéma oral au Québec*. in: L'Écriture cinéma au Québec, Archives des lettres canadiennes. Ottawa: Presses Université d'Ottawa.

Larouche, Michel & Jürgen E. Müller (Hrsg.) (2002): *Quebec und Kino: Die Entwicklung eines Abenteuers*. Münster: Nodus-Publ.

Lefebvre, Jean-Pierre (1969): *J'ai péché*. in: Cahiers du Cinéma, n°208, Paris: Éds. De l'Étoile.

Lefebvre, Jean-Pierre (1993): *Le concept de cinéma national*. in: Dialogue cinéma canadien et québécois, n°3, Montréal.

Lemoine, Serge (Hrsg.) (2007): *L'art moderne et contemporain: peinture, sculpture, photographie, graphisme, nouveaux médias*. Paris: Larousse.

Lyotard, Jean-Francois (1979): *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris: Les éditions de minuit.

Lyotard, Jean-Francois (1980): *Toward the postmodernism*. New Jersey: Humanities Press.

Lyotard, Jean-Francois (1987): *Postmoderne für Kinder: Briefe aus den Jahren 1982-1985*, Berlin: Passagen Verlag Gesellschaft mbH.

Mandelbaum, Jacques (2007): *Jean-Luc Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Marsolais, Gilles (1991): *Cinéma direct*. in: Le Dictionnaire du cinéma québécois, sous la direction de Michel Coulombe et Marcel Jean. Montréal: Les Éditions du Boréal.

Monaco, James (2000): *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien, Mit einer Einführung in Multimedia*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Noguez, Dominique (1970): *Essais sur le cinéma québécois*. Montréal: Éditions du Jour.

Penck, Stefanie (2005): *Michelangelo*. München: Prestel Verlag.

Peter Krieg: WYSIWYG oder das Ende der Wahrheit, in: Felix, Jürgen (2002): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Marburg: Schüren Verlag.

Pias, Claus (Hrsg.) (2008): *Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. München: Deutsche Verlags-Anstalt.

Prédal, René (1994): *Les jeunes cinémas des années 60*. in: *Histoire du cinéma*, Paris: Cinémaction, n°73, S. 142-149.

Rivette, Jacques (1955): *Lettre sur Rossellini*, Paris: Cahiers du cinéma, p.14-24.

Sautter, Udo (2007): *Geschichte Kanadas*. München: C.H.Beck.

Seeßlen, Georg: Ein postmodernes Welt-Bild aus den USA, in: Felix, Jürgen (2002): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Marburg: Schüren Verlag.

Shaviro, Steven: Dean Martin oder Streifzüge durch die Postmoderne, in: Felix, Jürgen (2002): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Marburg: Schüren Verlag.

Sontag, Susan (1978): *Sur la photographie*, Paris: Christian Bourgois Editeur.

Sotinel, Thomas (2007): *Pedro Almodóvar*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Véronneau, Pierre (1981): *Le cinéma gouvernemental*. in: CinémAction, n°40, Montréal, p.6-12.

Welsch, Wolfgang (2002): *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie-Verlag GmbH.

DVDS:

Brault, Michel & Pierre Perrault (1971): *L'Acadie, l'Acadie*. ONF du Canada.

Dolan, Xavier (2010): *Les amours imaginaires*. Remstar Distribution.

(Das Bildmaterial der Arbeit wurde mithilfe von Screenshots -von der DVD direkt- erstellt.)

Edwards, Blake (1961): *Breakfast at Tiffany's*. Paramount Pictures.

Godard, Jean-Luc (1966): *Masculin-Féminin*. Columbia Films.

INTERNET:

Interview mit Xavier Dolan:

www.interviewmagazine.com/xavier-dolan-heartbeats#_ (14.4.2012)

Beschreibung des Stils von Jean Cocteau:

<http://www.galeriehilt.ch/Kuenstler-Lex/Cocteau%20Jean.htm> (2.7.2012)

Jean Musset- *Il ne faut jurer de rien* (Online-Version)

<http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Musset-jurer.pdf>

LEBENS LAUF

Persönliche Angaben

Name	Magdalena Naimer
Geburtsdatum	4. März 1986

Berufserfahrung

Okt 07-Jän 08	Praktikum in der Abteilung Presse und PR des Europäischen Kulturkanals ARTE, Straßburg
April 2006	Berufspraktikum in der Abteilung Presse und Medien im Parlament, Wien
2002-2012	Diverse Praktika und Ferialjobs in der Gastronomie

Ausbildung

2009-2010	Auslandsjahr an der Université de Montréal, Kanada <i>Schwerpunkt Filmwissenschaften, Literatur und Kunstgeschichte</i>
seit 2005	Magisterstudium Romanistik, Universität Wien <i>Erstsprache Französisch, Zweitsprache Spanisch</i>
1996-2004	Bundesgymnasium Gänserndorf, Matura

Sprachkenntnisse

Englisch	Fließend, Auslandsjahr in Montréal, Kanada
Französisch	Fließend, Au-pair-Aufenthalt in Brüssel, Belgien Auslandspraktikum in Strasbourg, Frankreich Auslandsjahr in Montréal, Kanada
Spanisch	Gut
Tschechisch	Grundkenntnisse
