

Jürgen Felix

Vielfalt ohne Identität. Rückblicke auf das Neue kanadische Kino

1998

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1243>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Felix, Jürgen: Vielfalt ohne Identität. Rückblicke auf das Neue kanadische Kino. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 27: Neues kanadisches Kino (1998), S. 83–92. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1243>.

Nutzungsbedingungen:

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

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

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

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

Jürgen Felix

Vielfalt ohne Identität

Rückblicke auf das Neue kanadische Kino

„Kanada war und ist ein Kolonie: ökonomisch, politisch und kulturell.“
Piers Handling

Mitte der achtziger Jahre diagnostizierte Denys Arcand den 'Untergang des amerikanischen Imperiums': *Le Déclin de l' empire américain* (1986), in Cannes mit dem Prix de la Critique International ausgezeichnet und ein Überraschungserfolg in deutschen Kinos. Doch Hollywood hat sich bislang allen Krisen gegenüber als resistent erwiesen, und das Neue kanadische Kino scheint mittlerweile Vergangenheit. Was mit Festivalerfolgen in Cannes und Berlin begann, mit Jean-Claude Lauzons *Un zoo la nuit* (1987), Patricia Rozemas *I've Heard the Mermaids Singing* (1987) und Atom Egoyans *Family Viewing* (1987), hat sich zu keiner 'neuen Welle' von internationaler Tragweite formiert, die auch nur ansatzweise mit dem New Hollywood, dem Neuen deutschen Film, dem New British Cinema oder gar mit der Nouvelle vague vergleichbar wäre. Die Hoffnungen auf die Etablierung einer alternativen kanadischen Filmkultur sind inzwischen verfliegen. Immerhin konnten wir Egoyans Aufstieg zum Starregisseur mit Hollywood-Ambitionen erleben, David Cronenbergs Rückkehr in sein Heimatland und eine Reihe bemerkenswerter kanadische Autorenfilme, die aber selten ein großes Publikum fanden, es sei denn via Television. Letzteres gilt für Bruce McDonalds Roadmovies *Roadkill* (1989) und *Highway 61* (1991), und es gilt wohl auch für aufwendige kanadische Produktionen: etwa für Arcands ersten englischsprachigen Film *Love and Human Remains* (1993) und Rozemas lesbisches Coming-out *When Night Is Falling* (1994), auch wenn beide Filmemacher, der ehemalige Dokumentarist aus Quebec und die feministische Autorenfilmerin aus der Toronto-Community, sich mit diesen Produktionen unverkennbar dem internationalen Mainstream angenähert haben. Ein Avantgardist wie Guy Maddin und ein Experimentalfilmer wie Peter Mettler sind auf dem bundesdeutschen Filmmarkt schlicht nicht präsent, sogar das autobiographisch gefärbte Beziehungsportrait *Calendar* (1993) von Atom Egoyan (und mit ihm selbst als Hauptdarsteller), übr-

gens eine Co-Produktion mit dem ZDF, fand hierzulande keinen Verleih. Und wer kennt das von Niv Finchman produzierte Filmkunst-Projekt *YO-YO Ma Inspired by Bach* (1997), an dem – außer Egoyan, Finchman und Rozema – Kevin McMahon, François Girard und Barbara Willis Sweete beteiligt waren.¹ Selbst wenn eine kanadische Produktion eines renommierten kanadischen Regisseurs einmal für Furore sorgt, muß dieser Film keineswegs als kanadischer rezipiert werden: Cronenbergs *Crash* (1996) ist dafür ein neueres, aber keineswegs das einzige Beispiel.

Wer oder was repräsentiert den kanadischen Film? David Cronenberg und seine Horrorfilme? Atom Egoyan und seine artifiziellen Familienbilder? Zwischen diesen beiden Polen dürfte sich unsere Einschätzung wohl bewegen. Wenn wir vom Neuen kanadischen Kino sprechen, sollten wir uns bewußt sein, daß wir das alte kaum kennen; und auch nicht die kanadische Filmwirtschaft oder die gesellschaftlichen Spannungen in diesem Land, das noch vor wenigen Jahren unmittelbar vor seiner Aufspaltung in einen anglo- und einen franko-kanadischen Staat stand. Wer sich mit dem Einwanderungsland Kanada beschäftigt, mit seiner Geschichte und Kultur, wird immer wieder mit dem Problem einer fehlenden nationalen Identität konfrontiert – und mit dem Dilemma, daß der US-amerikanische Mainstream die Vielzahl der heterogenen Traditionslinien okkupiert, absorbiert, mehr und mehr zum Verschwinden bringt. Von solchen Verlusterfahrungen sprechen die Filme von Atom Egoyan, und es ist bezeichnend, daß Bruce McDonald, bei zwei Filmen Egoyans als Cutter tätig, als Regisseur selbst das Genre des Road Movie bevorzugt und in *Highway 61* eine junge Frau die Leiche ihres toten Bruders vom hohen Norden Kanadas nach New Orleans überführen läßt. Die dramatische Konstellation erinnert, auch in ihrer skurilen Komik, an *Leningrad Cowboys Go America* (1989), und so wie Aki Kaurismäkis Filme unser Bild von Finnland geprägt haben, mit seinen so melancholischen wie trinkfesten Bewohnern und dem kulturellen Identitätsverlust durch den Einzug der US-amerikanischen Mainstream-Kultur, so hat auch das Neue kanadische Kino unsere Wahrnehmung erweitert, insbesondere durch die Filme von Atom Egoyan.

Bevor man nach Gründen für den 'Niedergang' des Neuen kanadischen Kinos sucht, von fehlenden Talenten im zeitgenössischen kanadischen Kino spricht oder von einer Überschätzung der seinerzeit vielgepriesenen 'neuen Welle' (wie es Alexander Bohr vorgeschlagen hat),² sollte man – umgekehrt –

1 Die Videocassettenbox *YO-YO Ma Inspired by Bach* enthält folgende Filme: *The Music Garden* (Cello Suite no.1; R: Kevin McMahon), *The Sound of the Carceri* (Cello Suite no. 2; R: François Girard), *Falling Down Stairs* (Cello Suite no. 3; R: Barbara Willis Sweete), *Sarabande* (Cello Suite no. 4; R: Atom Egoyan), *Struggle for Hope* (Cello Suite no. 5; R: Niv Finchman), *Six Gestures* (Cello Suite no. 6; R: Patricia Rozema); Informationen über das Projekt finden sich im Internet unter www.sonyclassical.com.

2 Vgl. das in diesem Heft abgedruckte Interview auf S. 6ff.

die zeitweilige Popularität des Neuen kanadischen Kinos reflektieren. Daß die Filmfinanzierung in Kanada im Vergleich zu den achtziger Jahren mittlerweile schwieriger geworden ist, trifft zu, ist aber keine hinreichende Erklärung für den Popularitätsverlust des Neuen kanadischen Kinos. So war Telefilm Canada sowohl an der Produktion von *Crash* als auch von Egoyans Oscar-prämierten Familiendrama *The Sweet Hereafter* (1997) und des erwähnten Bach-Projekts beteiligt. Signifikanter erscheint mir die derzeit fehlende Medienpräsenz des kanadischen Films, und so wäre auch zu fragen: Hätten wir ohne die Fernsehausstrahlung der Filme von Maddin, McDonald, Rozema und dem 'Frühwerk' von Egoyan das Neue kanadische Kino überhaupt als Bestandteil einer eigenständigen Filmkultur wahrgenommen, insbesondere ohne die Anfang der neunziger Jahre auf 3sat und im ZDF ausgestrahlten Filmreihen zum anglo- und franko-kanadischen Kino? *Fremde im eigenen Land* (1991) nannte Alexander Bohr seine Dokumentation über die Filmszene der Toronto-Community und die Winnipeg-Film-Group, die sich seinerzeit neben dem renommierten Cinéma Québécois als wichtigste Zentren des kanadischen Kinos etabliert hatten. Rückblickend wäre zu ergänzen: Es waren 'Fremde', die hierzulande nicht zuletzt das öffentlich-rechtliche Fernsehen bekannt machte. Auch durch Wiederholungen in den Dritten Programmen und durch die Eingliederung kanadischer Produktionen in thematische Filmreihen; so war beispielsweise *I've Heard the Mermaids Singing* noch einmal im Rahmen des Zyklus „Filme vom anderen Ufer“ (3sat) zu sehen.

Nach wie vor gilt: „Bei der Entwicklung einer eigenständigen Filmindustrie (die bereits im Jahre 1900 mit 'Werbefilmen' der Produktionsgesellschaft Bioscope für das Einwanderungsland Kanada ihren Anfang nahm und seit den zehner Jahren auch kontinuierlich Spielfilme produzierte. J.F.) hat Kanada stets unter der Nähe der USA und der geographisch breiten Streuung seiner relativ kleinen Bevölkerung gelitten.“³ Der Sog Hollywoods ist in der kanadischen Filmszene weiterhin spürbar (jüngstes Beispiel: Atom Egoyan), und im internationalen Maßstab hat die kanadische Filmindustrie noch immer keine große Bedeutung. In seiner neuesten Ausgabe verzeichnet das „Lexikon des internationalen Films“ insgesamt gerade einmal 668 kanadische Filme und 25 für das Jahr 1996 (was allerdings nicht bedeutet, daß damit sämtliche in Kanada produzierten Filme erfaßt sind). Außerdem: Wer kennt schon Regisseure wie David D'Or und Frederic Forestier, wer würde bei *Falling Fire* und *Red Zone* (beide 1997) das Ursprungsland Kanada assoziieren? Für die deutsche Filmpublizistik ist die überwiegende Mehrzahl der kanadischen Mainstream-Produktionen ohne Interesse (zumal wenn es sich um Filme für das Fernsehen oder den Videomarkt handelt), und die meisten dieser Komödien, Thriller,

4 Liz-Anne Bawden (Hg.): Buchers Enzyklopädie des Films. Edition der deutschen Ausgabe von Wolfram Tichy Luzern, Frankfurt a.M. 1977, S. 398

Action-, Horror- und Science-fiction-Filme dürften von den deutschen Zuschauer kaum als kanadische Filme rezipiert werden (während die Herkunft durchschnittlicher US-amerikanischer oder französischer Produktionen für den einigermäßen geübten Zuschauer leicht zu identifizieren ist).⁴

Pointiert formuliert: Der kanadische Film ist – in der Regel – konturlos, ohne eine nationale Corporate Identity, zumal – aber nicht nur – für auswärtige Zuschauer. Das hat zum einen mit der Vielfalt der kanadischen Filmkulturen zu tun, insbesondere mit der Heterogenität des anglo- und franko-kanadischen Kinos, und freilich auch mit dem Fehlen einer spezifisch kanadischen Identität (wie jeder weiß, der einmal die Vielzahl ethnisch oder religiös geprägter Minoritäten zwischen Québec und Vancouver kennengelernt hat). Nicht unterschätzen sollte man allerdings auch, daß die Architektur von Toronto oder Montréal, der Lake Ontario oder das kanadische Wildnis längst nicht in dem Maße als mediale Topographie etabliert sind wie etwa die Skyline von Manhattan, Miami Beach oder Death Valley. Für die Rezeption des kanadischen Kinos, sind diese Faktoren insofern relevant, als neue kanadische Filme kaum in den Kontext einer nationalen Kinematographie verortet noch gegen das traditionelle kanadische Kino abgegrenzt werden können, das – wenn überhaupt – mit seiner Dokumentarfilm-Tradition identifiziert wird.⁵ Und da zudem (inter-)nationale Stars im kanadischen Kino weitgehend fehlen bzw. umgehend von Hollywoods Filmindustrie absorbiert werden, verbleibt für das Kinopublikum zumeist nur die Orientierung an Genre-Kategorien – und eben diese versagen regelmäßig im Falle des Neuen kanadischen Kinos: eines Kinos in der Tradition des 'art cinema' oder, wenn man so will, in der Tradition des modernen Autorenfilms, der – von der Nouvelle vague bis zum New British Cinema – die Muster und Mechanismen des Mainstream-Kinos und der Massenkultur stets mitreflektiert hat.

Was hat nun, Anfang der neunziger Jahre, das Neue kanadische Kino hierzulande populär gemacht? Die Antwort könnte zugleich einen Hinweis auf die

4 Man mache selbst den Test am Beispiel der in der neuesten Ausgabe des „Lexikon des Internationalen Films“ verzeichneten kanadischen Produktionen aus dem Jahre 1996: *Alarm für Security 13*, *Balance of Power*, *Cracker Jack II*, *Critical Choices – Die Entscheidung*, *Dark Ocean – Ein teuflischer Plan*, *Dead Innocent*, *Fire – Wenn die Liebe Feuer fängt...*, *Hard Core Logo*, *Hate – Haß*, *John Woo's The Thief, Kissed*, *Lexx – The Dark Zone 1 – Rebellen der Galaxis*, *Lexx – The Dark Zone 2 – Super Nova*, *Lexx – The Dark Zone 3 – Karussell des Todes*, *Lexx – The Dark Zone 4 – Giga Schatten*, *Outgun*, *Ein Pilot zum Verlieben*, *Der Polygraph*, *Revanche – Jetzt erst recht*, *Ruf der Wildnis*, *Sabotage – Dark Assassin*, *Screamers – Tödliche Schreie*, *Serum X*, *Thunder Point 7 Das Windsor Protocoll – Verschollen in der Karibik Teil 1 & 2*, *USS – Legacy*.

5 Zur Geschichte des kanadischen Dokumentarfilms vgl.: Gary Evans: *In the National Interest. A Chronicle of the National Film Board of Canada from 1949 to 1989*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1991; sowie: Douglas Fetherling (Hg.): *Documents in Canadian Film*. Peterborough, Broadview Press, o.J. [1993].

derzeitige 'Unsichtbarkeit' des kanadischen Films geben und ist eine doppelte: Es war erstens die postmoderne Ästhetik bis dahin unbekannter Filmemacher, die mit dem aktuellen 'Zeitgeist' korrelierten, was, insbesondere für den Überraschungserfolg von Egoyans *The Adjuster* (1991) gilt, mit Einschränkungen auch für Arcands *Jésus de Montréal* (1989), Rozemas *White Room* (1990) und Lauzons *Léolo* (1991); es war zweitens der Effekt einer Öffentlichkeitsarbeit des Fernsehens, einer 'Autorenpolitik', die ihre Entdeckungen – lange nach den ersten Festivalerfolgen – im Kontext einer nationalen Filmkultur verortete und das Neue kanadische Kino für die deutschen Zuschauer erstmals als mehr oder minder homogene Gruppe sichtbar machte. Freilich verlangt diese Antwort eine Erläuterung, und ich beginne mit der zweiten, weil leichter zu verifizierenden These: Die Populartät des Neuen kanadischen Kinos war hierzulande – auch – ein Effekt des Fernsehens.

Schlagwörter wie das vom kanadischen Filmwunder sind hurtig zur Stelle, Mißtrauen scheint angebracht. Aber was sich in den vergangenen Jahren in diesem Land, das wegen der unmittelbaren Nachbarschaft noch ungleich stärker als vergleichsweise die Bundesrepublik von der Marktmacht des amerikanischen Kinos beherrscht wird, abseits des kommerziellen Filmetriebes entwickelt hat: eine ungebundene, zuweilen auch ungebärdige Suche nach wenig abgenutzten Erzählstrukturen – diese Aufblühen kreativer Frische ist in seiner Vielfalt und innovativen Lust höchst bemerkenswert.⁶

So beginnt einer der Presseberichte, die im April 1991 die im ZDF und auf 3sat ausgestrahlte Filmreihe „Cinema Canada 1“ lancierten. Zu sehen waren damals, nach der bereits erwähnten 45-minütigen Dokumentation *Fremde im eigenen Land*, Egoyans *Next Of Kin* (1984), *Family Viewing* und *Speaking Parts* (1989), McDonalds *Roadkill*, Maddins *Archangel* (1990), Rozemas *I've Heard the Mermaids Singing* sowie *My American Cousin* (1985) von Sandy Wilton, *Train of Dreams* (1987) von John N. Smith und als Ergänzung der Dokumentarfilm *Calling the Shorts* (1988) von Janis Cole und Holly Dale. Die Reihe „Cinema Canada 2“ zum franko-kanadischen Kino, in der u.a. Arcands preisgekrönter Kinoerfolg *Jésus de Montréal* zu sehen war, konsolidierte die Kanonbildung.⁷

Die eine Frage, die ich hier nicht weiter thematisieren will, ist, inwieweit

6 Hans-Dieter Seidel: Das Leben als Aufzeichnung. Familienbilder: Auftakt einer Reihe kanadischer Filme im ZDF. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 26.4.1991; vgl. auch: Manfred Riepe: Land ohne eigene Helden. ZDF und 3SAT starten heute kanadische Filmreihe. In: *Frankfurter Rundschau* 24.4.1991

7 In der Reihe „Cinema Canada 2“ (September/Oktober 1991) wurden ausgestrahlt: *Maria Chapdelaine* (1983, R: Gilles Carle), *Trois pommes à côté du sommeil* (1989, R: Jacques Leduc), *Lucien Brouillard* (1982, R: Bruno Carrière), *Les noces de papier* (1989, R: Michel Brault), *Les portes tournantes* (1987, R: Francis Mankiewicz), *Jésus de Montréal* (1989, R: Denys Arcand) sowie die Dokumentation *Das Kino, das aus der Kälte kommt* von Eva u. Georg Bense.

diese Auswahl dem bundesdeutschen Fernsehzuschauer einen repräsentativen Einblick in die zeitgenössische kanadische Filmkultur vermittelte (inzwischen kann man sich – via Internet – problemlos über kanadische Filmemacher und -produktionen informieren); betont sei allerdings, daß der damals 31-jährige Atom Egoyan in dieser Reihe mit seinem filmischen 'Gesamtwerk' vertreten war (ausgenommen die Kurzfilme aus der Studentenzeit und seine Regiearbeiten für das kanadische Fernsehen). Freilich war das kein Zufall, sondern Bestandteil einer der cineastischen Entdeckungen der frühen neunziger Jahre. Egoyans Regiedebüt *Next of Kin* war bereits 1989 auf den Mannheimer Filmtagen zu sehen (in der Sonderreihe „Canadian Film Board“), *Family Viewing* schon auf der Berlinale 1988 (in „Internationalen Forum des jungen Films“), aber ein Publikumserfolg gelang Egoyan weder mit diesen Filmen noch mit dem darauffolgenden *Speaking Parts* (1989), der vom ZDF am 15.5.1991 als „Deutsche Erstausstrahlung“ gesendet wurde.⁸ Erst mit *The Adjuster* wurde Atom Egoyan zum neuen Star der Filmkunstszene.

Wie wir wissen, hat das Fernsehen das Kino längst als gesellschaftliches Leitmedium abgelöst, ohne das Fernsehen würde die Filmproduktion erheblich minimiert, und man darf auch annehmen, daß gerade das Medium, das seine eigene Historiographie so sträflich vernachlässigt, maßgeblich zur Kanonbildung der Filmgeschichte beiträgt, vor allem im kollektiven Bewußtsein. Im Falle des Neuen kanadischen Kinos würde ich sogar behaupten, daß dieses ohne das Fernsehen gar nicht existent wäre (und nicht nur in dieser Hinsicht wäre ein Vergleich mit den Produktions- und Rezeptionsbedingungen des New British Cinema der achtziger Jahre lohnend). Gerade im Falle von Atom Egoyan liegt die Vermutung nahe, daß die Fernsehausstrahlung seiner 'frühen Filme' den Weg für die breite Rezeption geebnet hat.⁹ Ist *The Adjuster* ein besserer Film als *Family Viewing* oder *Speaking Parts*? Jedenfalls hat er eine nicht minder komplizierte Erzählstruktur und behandelt ein ähnliches Thema: die Depravation der Familie im Zeitalter multimedialer Reproduktion, oder wie Egoyan sagt: „in einer Welt, wo die Unterscheidung zwischen Präsentation und Repräsentation so verschwommen ist“.¹⁰

Und damit komme ich zu meiner ersten These zurück: Maßgebend für die

8 Die relative Erfolglosigkeit dieser Filme, die erst retrospektiv, als Bestandteile von Egoyans Oeuvre bekannt wurden, spiegelt sich auch in der fehlenden Aufmerksamkeit der Filmpresse wider; erwähnt sei immerhin der Berlinale-Bericht von Erika Richter – „Familienprogramm von Atom Egoyan“ (in: *Filmspiegel*, Berlin/Ost, Nr. 4, 1989).

9 Betont sei: Ich akzentuiere nur einen, von Cineasten oftmals vernachlässigten Aspekt und bitte, dies nicht als monokausalen Erklärungsversuch mißzuverstehen: So war die Retrospektive der Hofer Filmtage 1991 dem Werk von Atom Egoyan gewidmet (vgl. dazu auch: „Der Mensch lebt in keiner normalen Situation“. Ein Gespräch mit dem kanadischen Filmemacher Atom Egoyan. In: *Süddeutsche Zeitung* 23.10.1991).

10 Selbstinterview: Wer ist Atom Egoyan? In: Der Schätzer. Presseheft (Kinowelt), S.5.

Popularität des Neuen kanadischen Kinos, war eine postmoderne Ästhetik (im Sinne von Stilbildung und Wahrnehmung), wie sie seit Anfang der achtziger Jahre im internationalen Kino en vogue war. Rückblickend läßt sich sagen, daß dieses postmoderne Kino (also die Filme von Beineix, Besson, Carax, Grenaway, Lynch, die Coen-Brüder und viele anderen bis hin zur abschließenden Variante bei Tarantino¹¹) erstens niemals einen homogenen Stil etablierte, zweitens ästhetische Strategien der frühen Nouvelle vague popularisierte (und teilweise auch entpolitisierte), drittens sich in einem medialen Bedingungsgefüge konstituierte, in dem die Krise des modernen Autorenfilms und die Veränderung der Rezeptionsmuster durch Video und Television sicher nicht die unbedeutendsten Faktoren waren.¹² Ob in seiner identifikatorischen oder ironisierenden Variante: das neue Autorenkino der achtziger Jahre zeichnete sich sowohl durch ein hohes Maßes an Selbstreflexivität aus, entsprechend der Medienkompetenz der heranwachsenden 'Videogeneration', als auch durch Strategien des eklektizistischen Zitats, die gleichermaßen historische wie mediale Grenzen transzendierten. Ohne daß ich den Gedanken hier weiter ausführen kann, sei gesagt, daß sich in dieser Dekade das moderne Kino erstmals als populäres etablierte, gemäß dem postmodernen Diktum einer Verschmelzung von 'hoher Kunst' und Massenkultur, und die klassische Illusionsmaschine für einen spielerischen Umgang mit den Mustern und Mechanismen des Genrekinos, aber auch des Videoclips und der Werbeästhetik bereitstellte. Man könnte sagen, daß dergestalt experimentelle ästhetische Verfahren, die Romanciers wie Thomas Pynchon und Kurt Vonnegut jr. und Filmemacher wie Godard und Truffaut in den sechziger Jahren praktizierten, zu Bestandteilen der Populärkultur wurden. Daß sich die Rezeption des Neuen kanadischen Kinos im Zeichen der postmodernen (Film-)Kultur ereignete, läßt sich mit Blick auf Patricia Rozemas feministischen Selbstfindungsfilm und Guy Maddins exzentrische Retro-Szenarien ebenso zeigen wie an der Rezeption von Denys Arcands autoreflexiven Endspielen der Posthistoire, in Ansätzen sogar an Bruce McDonalds skurrilen Roadmovies, und sei am Beispiel von Atom Egoyans *The Adjuster* kurz demonstriert.

„Egoyans Filme sind hochintelligente Beziehungskomödien aus einer Welt, in der, wie er mit den postmodernen Philosophen sagt, die Unterscheidung zwischen Präsentation und Repräsentation verschwommen ist“, schrieb Thomas Klingensmaier über das „kanadische Puzzle“ und nahm damit Egoyans ei-

11 Vgl. zur Genese und Rezeption des postmodernen Kinos: Jürgen Felix: Postmoderne Permutationen. Vorschläge zu einer 'erweiterten' Filmgeschichte. In: *MEDIENwissenschaft*, 4/1996, S. 400-410; vgl. auch: David Bordwell, Thomas Elsaesser u.a.: *Die Filmgespenster der Postmoderne*. Frankfurt a.M. 1998.

12 Zur Veränderung der filmischen Dramaturgien im Zeitalter der Videokultur vgl. exemplarisch: Timothy Corrigan: *A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam*. London 1991.

gene Rezeptionsvorgabe auf.¹³ Auch ohne den vielgeschmähten Begriff 'post-modern' zu benutzen, betonen die Rezensionen einerseits den fragmentarischen Charakter der Erzählung, in der sich die verschiedenen Narrationssträngen zu keinem sinnvollen Ganzen mehr fügen wollen, andererseits den thematisierten 'Realitätsverlust' von gesellschaftlichen Wertsystemen oder genauer gesagt: das Zerreißen der Zeichenkette zwischen Signifikant und Signifikation, zwischen den medial vermittelten Bildern und der sozialen Praxis, was der Film in 'kühlen Bildern' ebenso artifizuell und emotionslos registriert wie zehn Jahre zuvor Greenaways *The Draughtsman's Contract* (1982). Wie Wolfram Schütte schrieb: „Das Erschrecken über die Bodenlosigkeit, in der wir im *Schätzer* stürzen, rührt jedoch aus der Leidenschaftslosigkeit, mit der Egoysans Personen ihren Leidenschaften nachgehen“.¹⁴ Und in diesem Sinne konstatiert auch Verena Lueken: Die Figuren „sprechen ins Nichts, unterschiedlos im Ton ordnen sie Wörter zu tiefsinnigen, banalen Sätzen, verständigen sich nicht und streben dies auch nicht an. Klar, funktional und autistisch agieren sie wie Menschen unter Schock“,¹⁵ sieht sich Fritz Göttler mit einem Erzählen konfrontiert, „das keine Erfüllung und Erlösung bereithält für seine Personen und sein Publikum“,¹⁶ diagnostiziert schließlich Frauke Hanck die Reflexion der „Abbilder unserer medien- und bilderüberfluteten Zeit“ als thematisches Zentrum in Egoysans Filmschaffen.¹⁷

In seinen folgenden Filmen hat Egoyan seine Explorationen von Verlusterfahrungen in einer postmodernen Medienwelt fortgesetzt, hat in *Calendar* durch den Einsatz verschiedener Medien (Film, Video, Photographie) die Befragung des Bildstatus' persönlicher Identität und Beziehungen radikalisiert, hat aber seit dem mit großem Presseaufwand gestarteten *Exotica* (1994) Abstand von dieser multimedialen Inszenierungstechnik genommen und sein Erzählen zudem melodramatisiert.¹⁸ Das Oscar-prämierte Familiendrama *The Sweet Hereafter* setzt nicht nur diese psychologisierende Erzählweise fort, sondern kehrt auch zu einer geschlossenen Erzählung zurück, die schließlich das 'Erschrecken über die Bodenlosigkeit' der Verlusterfahrungen bannt und

13 Thomas Klingensmaier: Fremdlinge im eigenen Haus. Atom Egoysans kanadisches Puzzle: *Der Schätzer*. In: *Stuttgarter Zeitung* 13.2.1992.

14 Wolfram Schütte: Sanfter Schrecken unter glaubwürdigen Leuten. Atom Egoysans Nachtmahr-Film *Der Schätzer*. In: *Frankfurter Rundschau* 1.2.1992.

15 Verena Lueken: Die Ordnung der Dinge. Inventur in einer seltsamen Welt: Atom Egoysans Film *Der Schätzer*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 4.2.1992.

16 Fritz Göttler: Strategien des Fatalismus. *Der Schätzer*, ein Film von Atom Egoyan. In: *Süddeutsche Zeitung* 6.2.1992.

17 Frauke Hanck: Von den Bildern in den Köpfen. Mythen, Menschen, Möglichkeiten: Atom Egoysans Film *Der Schätzer*. In: *Die Welt* 5.2.1992.

18 Vgl. Jürgen Felix: *Exotica*. In: Thomas Koebner (Hg.): *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare*. 2., durchges. u. erw. Aufl., Stuttgart 1998, S. 412-420.

für den emotional involvierten Zuschauer eine Art Happy-end bereithält. Möglicherweise ist dies ebenso ein Hinweis auf die Erschöpfung der postmodernen Ästhetik (im Film wie in den anderen Künsten) wie eine Ursache für Egoys andauernden Publikumserfolg. Das internationale Mainstream-Kino vermarktet, unter der Führung Hollywoods, mittlerweile längst ein 'postklassisches Erzählkino', das der Auflösung der klassischen Narration durch ein neues 'Kino der Attraktionen', der digitalen Special effects und eines reanimierten Starkinos begegnet.¹⁹ Das Neue kanadische Kino, das am Ende einer Dekade postmoderner Pluralität entstand, ist jedenfalls Vergangenheit.

Definierte sich die (post-)moderne Kunst in allen ihren Strömungen maßgeblich durch das Moment der Innovation, durch den radikalen Bruch mit den vorherrschenden Traditionen, so leben wir heute in einer Retro-Dekade, die überkommene Stile recycelt, aktualisiert und reanimiert. Der Film macht diesbezüglich keine Ausnahme: Nouvelle vague, Neuer deutsche Film, New Hollywood, New British Cinema – alle diese in sich so heterogenen Strömungen führen 'das Neue' programmatisch im Titel, alle diese 'neuen Wellen' waren Resultat einer Autorenpolitik und das Neue kanadische Kino vielleicht, möglicherweise (ich frage das) die letzte Manifestation eines engagierten Autorenkinos, das wir ohne das Fernsehen wohl gar nicht hätten wahrnehmen können. Ich denke, auch das ist ein Grund, weshalb sich Rückblicke auf diese, unseren Blicken wieder entzogene kanadische Filmkultur lohnt.

19 Vgl.: Drehli Robnik: Das postklassische (Hollywood-)Kino. In *filmkunst*, Nr. 145, Wien 1995; sowie: ders.: Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß. In: Jürgen Felix (Hg.): *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. St. Augustin 1998.