Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 30 (1988)

Heft: 159

Artikel: Gespräch mit dem britischen Regisseur Michael Radford : "Wir leben in einem Zustand der Anomie"

Autor: Kremski, Peter / Radford, Michael

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866744

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

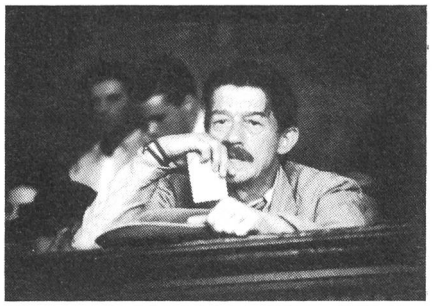
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



Gespräch mit dem britischen Regisseur Michael Radford

"Wir leben in einem Zustand der Anomie"

FILMBULLETIN: Nach ANOTHER TIME, ANOTHER PLACE und 1984 legen Sie nun mit WHITE MISCHIEF Ihren dritten Film vor. Vielleicht können Sie Ihren Film selbst einmal beschreiben.

MICHAEL RADFORD: Der Film spielt in Afrika. Manche Leute meinen, er sei das absolute Gegenteil von OUT OF AFRICA, weil die Figuren so dekadent sind, so verkommen, zynisch und verbittert. Ich finde, dass er eher in der Tradition von Fellinis LA DOLCE VITA oder Viscontis LA CADUTA DEGLI DEI steht, jener Art Filme, in denen die Menschen dem Untergang geweiht sind. Ich empfinde eine gewisse Zärtlichkeit gegenüber diesen Personen – die ich natürlich vom Standpunkt der achtziger Jahre sehe –, weil ich in ihnen die Art Menschen erkenne, über die Scott Fitzgerald zu schreiben pflegte.

Die Story selbst ist simpel: 1941 wurde der schottische Aristokrat Lord Errol ausserhalb von Nairobi in einem Buick mit einem Schuss im Hinterkopf tot aufgefunden. Des Mordes angeklagt war ein Lord Jock Delves Broughton. Aber der 58jährige Jock wurde freigesprochen. Als Motiv war angenommen worden, dass Errol eine Affäre mit Jocks Frau hatte, die dreissig Jahre jünger war. Zur damaligen Zeit war das ein grosser Skandal, weil der Prozess aufdeckte, dass eine Bande britischer Aristokraten, während in der restlichen Welt Krieg war, in den Kolonien ein ziemlich verkommenes Leben voller Orgien führte – sozusagen: *Sex and Drugs and Rock 'n' Roll*.

FILMBULLETIN: Wie kamen Sie zu diesem Stoff?

MICHAEL RADFORD: In den siebziger Jahren wurde ein Buch geschrieben, das diesen Fall wieder aufrollte und zum Bestseller wurde. Der Autor, James Fox, versucht herauszufinden, wer Errol getötet haben könnte, wenn es nicht der freigesprochene Lord Broughton war, und kommt zum Schluss, dass es doch Jock gewesen sein muss, der ungestraft davongekommen ist.

Ich erzähle aber kein Rätselspiel um einen Mord, meine Geschichte ist vielmehr psychologisch angelegt: Warum und wie konnte damals in Afrika ein Mann, der einen Mord begangen hat, als Unschuldiger davonkommen? Es geht um die dahinterliegende Dekadenz und Selbstzufriedenheit, die eine Gesellschaft hervorbrachten, in der das möglich war.

FILMBULLETIN: Was hat Sie gereizt, dieses Buch zu verfilmen?

MICHAEL RADFORD: Wenn man Engländer ist und sich fürs Kino interessiert, führt das ganz zwangsläufig zu einem Film über den Kolonialismus – das ist ein spezifisch englisches Filmgenre. Und es ist schon aus psychologischen Gründen wichtig, dass sich unsere Generation mit dem Zusammenbruch des britischen Empire auseinandersetzt.

Ich bin zwar nicht in den Kolonien geboren, stamme aber aus einer kolonialistischen Familie. Und ich bin aufgewachsen, während das Empire unterging. Als ich geboren wurde, gab es das britische Empire, und als ich erwachsen war, existierte es nicht mehr: sowas hat einen tiefen psychologischen Effekt.

Diese liberalen, nostalgischen Filme über das Leben in den Kolonien haben mich immer sehr deprimiert. Sie geben einem entweder das Gefühl: Mensch, in der Zeit hätte ich auch gerne gelebt; oder aber sie schlagen sich an die Brust und klagen: Waren wir nicht furchtbar zu den Afrikanern? Es sind Filme, die immer herablassend wirken. Ich wollte bewusst einen *europäischen* Film machen, der in Afrika spielt und nur die extremste Variante einer Einstellung zeigt, die die Kolonialherren wirklich hatten. Sie leb-

1984 – «vergleichbar mit der Griechischen Mythologie, eine Warnung vor den Mechanismen der Macht»

WHITE MISCHIEF – «ein europäischer Film, der nur in Afrika spielt: afrikanische Filme sollen Afrikaner machen»

ten in diesen Ländern wie in einer Seifenblase, in einer Luxus-Isolation. Und indem sie sich dieser Länder bemächtigten, machten sie nur sich selbst zu Gefangenen. Sie wurden vom Land zerstört, weil sie ihm nicht genug geben konnten, spirituell nichts geben konnten. Sie ignorierten das Land geradezu, obwohl sie es mit etwas viel älterem und in jeder Beziehung grösserem als sie selbst zu tun hatten. Und dieses Land, dieser riesige Schatten im Hintergrund, frass sie am Ende auf.

FILMBULLETIN: Afrika ist in Ihrem Film also mehr als bloss eine dekorative Kulisse?

MICHAEL RADFORD: Afrika ist nicht bloss Kulisse, obwohl sich der Film um andere Dinge dreht. Afrikanische Filme sollen die Afrikaner machen. Ich halte es für eine Unverschämtheit, wenn ein Europäer sagt, er mache einen Afrika-Film. Ich machte einen *europäischen* Film, der in *Afrika spielt*, einen Film über Erfahrungen, die Europäer in Afrika machten. Solche Leute lebten nicht nur in Afrika, sie lebten auch woanders. Aber Afrika war ihre Spielwiese, verschaffte ihnen einen Raum, in dem sie sich aufhalten und mit relativ wenig Geld ein sehr aufwendiges, teures und dekadentes Leben führen konnten.

FILMBULLETIN: Glauben Sie nicht, dass sich diese Handlung so auch in England selbst hätte abspielen können?

MICHAEL RADFORD: Sicherlich nicht im Jahre 1941. Da war Krieg und das war ja gerade das Bemerkenswerte an der ganzen Geschichte. Für solche Exzesse gab es damals bezeichnende Redewendungen wie: «Sind Sie verheiratet oder leben Sie in Kenya?», oder: «Sie leiden unter drei Dingen: Überheblichkeit, Alkohol und Ehebruch.» Afrika hatte seine Auswirkungen.

FILMBULLETIN: Ihr Film behandelt ein sehr emotionales Thema in äusserst unemotionaler Manier. Ist WHITE MISCHIEF für sein Thema nicht zu kühl geraten?

MICHAEL RADFORD: Ich weiss, dass das Publikum da geteilter Meinung ist: die einen halten den Film für unemotional, die anderen sind der Ansicht, er sei voller Leidenschaft. Die Leidenschaft zeigt sich eben nicht an der Oberfläche. Man wird nicht an der Hand genommen und zu ihr hingeführt, wie das in einem Hollywood-Melodram der Fall wäre. Die Methode ist eher behavioristisch wie bei Tschechow: Man beobachtet das Verhalten der Menschen und begreift allmählich ihre Leidenschaften.

Sicherlich ist es kein romantischer Film, weil diese Leute zu romantischer Liebe gar nicht fähig waren. Irgendwie waren sie leer. Sie hatten eine verkrüppelte Kindheit, könnte man als Grund anführen, und benahmen sich auch schlecht gegenüber ihren eigenen Kindern. Die Folge war, dass sie nicht richtig lieben, Liebe nicht erwidern konnten. Deshalb waren ihre Leidenschaften entweder rein physisch, oder sie benahmen sich schlecht und dekadent, oder aber sie reduzierten die Dinge zu blossen Konversationsgeschichten.

Wenn Sie glauben, mein Film sei kalt, sind sie nicht richtig in ihn eingedrungen.

FILMBULLETIN: Auch OUT OF AFRICA ist ein Kolonial-Epos, das in Kenya spielt, aber sehr romantisch ist. Haben Sie Ihren Film bewusst als Gegenstück zum Robert-Redford-Film konzipiert?

MICHAEL RADFORD: Ich habe ihn bewusst als Gegenstück zu all den Kolonial-Epen gemacht, die ich nicht mag, weil sie nichts über Afrika, nichts über die Kolonien aussagen, sondern nur etwas über den nostalgischen Traum, den man davon haben kann. Filme wie David Leans A PASSAGE TO INDIA, James Ivorys HEAT AND DUST, Sydney Pollacks OUT OF AFRICA und die ganze Tradition nostalgischer Filme über das Leben im Empire.

Komischerweise habe ich Sydney Pollack getroffen, als ich in Afrika war, um WHITE MISCHIEF vorzubereiten. Er sagte zu mir: «Wissen Sie, WHITE MISCHIEF ist eigentlich genau der Film, den ich gerne machen würde; ich fürchte, OUT OF AFRICA wird ein absoluter Reinfall.» Der grösste Teil von Pollacks Film ist sowieso sechs Monate nach Ende der eigentlichen Dreharbeiten von der Second Unit aufgenommen worden und spiegelt bloss eine Touristen-Perspektive von Afrika wieder. Dieses Team ist zu all diesen Orten hingereist – hier ein paar Flamingos, dort ein paar Giraffen.

Ich dagegen wollte Afrika als «Schauspieler» einsetzen, als einen Ort der Grausamkeit zeigen, als einen Ort, wo sich nur schwer leben lässt. In verschiedener Hinsicht ist mein Film natürlich auch *schön*. Wir haben aber kaum im goldenen Licht des frühen Morgens oder des späten Nachmittags gedreht. Grosse Teile wurden in der Mittagszeit aufgenommen, wenn das Licht *grell und hart* ist. Ich fand das auch sehr schön, weiss aber, dass viele Zuschauer dieses Licht nur als grell empfinden.

FILMBULLETIN: Sie erwähnten eben A PASSAGE TO INDIA. E. M. Forster ist ein Autor, der zur Zeit dank der Verfilmung seiner Bücher – nebst A PASSAGE TO INDIA sind auch A ROOM WITH A VIEW und MAURICE für die Leinwand adaptiert worden – sehr populär ist. Wäre Forster ein Schriftsteller, dessen Romane Sie auch gern verfilmen würden?

MICHAEL RADFORD: Nein. Obwohl ich seine Bücher sehr gerne mag, bin ich keineswegs begeistert von den Verfilmungen seiner Romane. Diesen Filmen fehlt etwas, irgendwie haben sie alle die Subtilität von Forsters Erzählweise nicht getroffen.

Bisher habe ich nur den Roman «1984» verfilmt, und ich habe eigentlich nicht vor, noch einmal so einen klassischen Roman zu verfilmen.

FILMBULLETIN: Die drei Filme, die Sie bisher gemacht haben, basieren aber doch allem Anschein nach auf Romanvorlagen. Haben Sie nicht ein spezielles Interesse an Literaturadaptionen?

MICHAEL RADFORD: Tatsache ist, dass zwei davon gar keine Literaturverfilmungen sind. Mein Drehbuch zu ANOTHER TIME, ANOTHER PLACE existierte schon vor dem Roman. Die Autorin, mit der ich das Drehbuch verfasste, verarbeitete den Stoff dann noch zu einem Roman, der schliesslich zur selben Zeit erschien wie der Film. Ohne den Film wäre dieser Roman aber nicht zustandegekommen, obwohl das kein sogenanntes «Buch zum Film», sondern tatsächlich ein richtiger Roman ist. Auch WHITE MISCHIEF kann man kaum als Literaturverfilmung bezeichnen. Die Vorlage hat keine Story, keine Handlung, ist vielmehr eine journalistische Recherche. Deshalb war das auch mein schwierigstes Drehbuch.

Aber ganz abgesehen davon: achtzig Prozent aller Filme basieren auf – oft kaum bekannten – Romanen. Auch Antonionis BLOW UP entstand nach einem Buch von Julio Cortazar, Wim Wenders' DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER basiert auf einer Erzählung von Peter Handke, Viscontis IL GATTOPARDO ist eine Literaturverfilmung. Deswegen sind die Filme nicht weniger bedeutend. Oft finde ich, dass sich Filme in Drehbüchern auf fast schon stumpfsinnige Weise abbilden, während ich bei einem Roman noch auf eine Atmosphäre, auf ein Gefühl reagieren und meine eigene Richtung einschlagen kann. Es gibt durchaus die Möglichkeit, sich von einem Roman zu lösen und aus ihm etwas Neues zu schaffen. Vielleicht ist das tatsächlich einfacher. Ich weiss es nicht, ich habe ja erst drei Filme gemacht.

FILMBULLETIN: Was hat Sie eigentlich dazu bewogen, den Roman «1984» im Jahr 1984 zu verfilmen? Nur der äussere Anlass?

MICHAEL RADFORD: Nein. Es ist ein sehr wichtiges Buch. Jedes Kind in England hat «1984» gelesen und ist beeindruckt von dessen Kraft. Die politische Haltung des Buches ist natürlich überholt; ich habe auch versucht, sie zu verändern.
Für mich ist das Buch irgendwie vergleichbar mit der Griechischen Mythologie, eine Warnung vor dem Totalitarismus und den Mechanismen der Macht. Deshalb wollte ich den Film machen, was natürlich dadurch erleichtert wurde, dass das Jahr 1984 bevorstand und das öffentliche Interesse vorhersehbar war.
Es hat mir eine Menge Spass gemacht. Ich habe «1984» geradezu durchlebt – ganz anders durchlebt als sonst jemand.
FILMBULLETIN: Sie haben 1984 aus einer historisierenden Perspektive gedreht. Hatten Sie vor, der Stimmung der späten vierziger Jahre, in denen Orwells Buch entstand, nachzuspüren?
MICHAEL RADFORD: Ich fühlte, dass man das nur so machen kann. So liegt der Film näher an der Stimmung und der Gefühlslage des Buches. Ausserdem geht es ja um ein zusammengebrochenes Universum. Ich versuchte, eine Parallelwelt, ein Spiegelbild zum tatsächlichen 1984 zu konstruieren, indem ich zurück in die Vergangenheit ging und mir zwei Welten vorstellte. Nehmen Sie das Jahr 1948 und stellen Sie sich vor, wie Orwells Welt sich in *eine Richtung* entwickelt und der Rest der Welt in eine *andere*, dann haben Sie ein Parallelbild zweier Welten. Mir hat aber auch die Herausforderung gefallen, eine Zukunft zu gestalten, die man sich in der Vergangenheit vorgestellt hat. Das zu entwickeln, fand ich merkwürdig und faszinierend. Gleichzeitig ist aber nichts im Film, was nicht tatsächlich in der heutigen Welt passiert. Viele Szenen, die ich nachgestellt habe, sind Szenen aus aktuellen Wochenschauen. Schauplätze wie Südafrika, Libanon, Iran, Nigeria, Chile haben die Grundlage für den Film geliefert.
FILMBULLETIN: Haben Sie eigentlich eine besondere Faszination für die vierziger Jahre? Ihre bisherigen Filme spielen alle in dieser Dekade oder haben zumindest damit zu tun.
MICHAEL RADFORD: Ich fürchte, dass ich in meinem nächsten Film die vierziger Jahre verlasse und mich in die siebziger Jahre hineinbewege. Vermutlich habe ich aber wirklich ein Faible für die vierziger Jahre. Schliesslich bin ich in diesen Jahren geboren und diese Zeit ist weit genug entfernt, dass ich sie wie Fiktion behandeln, also aus ihr herausgestalten kann, was ich möchte. Obwohl ich den Stil dieser Jahre ziemlich gerne mag, dürfte es doch eher zufällig sein, dass alle meine Filme Bezüge zu dieser Zeit aufweisen – sollte ich einmal fünfzehn Filme gemacht haben, die alle in den vierziger Jahren spielen, können Sie mir die Frage noch einmal stellen.
FILMBULLETIN: Bevor wir so weit in die Zukunft vordringen, um zu sehen, was Sie machen werden, werfen wir lieber noch einen Blick zurück in die Vergangenheit und fragen, was Sie bisher gemacht haben.
MICHAEL RADFORD: Ich habe in Oxford die Universität besucht und wurde dann Lehrer. Kurze Zeit war ich auch Schauspieler. Der Höhepunkt dieser Karriere war, dass ich in einem Stück eine Maus spielte und mir dabei bewusst wurde, dass mich mein Abschluss in Politikwissenschaften eigentlich nicht dafür prädestiniert, in einem Pelzkostüm mit Mauseschwanz herumzutanzen. Deshalb habe ich dann an einer Berufsschule in Edinburgh, also in Schottland, wo ich ursprünglich herkomme, Politik unterrichtet. Um etwas Abwechslung in den Unterricht hineinzubringen, begann ich, mit den Schülern Filme zu machen – und dabei habe ich mich ins Kino verliebt.
Ich bewarb mich bei allen Filmschulen der Welt und hatte das Glück als einer der ersten fünfundzwanzig Studenten in die *National Film School* aufgenommen zu werden, die in jenem Jahr in England eröffnet wurde. Es war eine sehr freie, wunderbare Schule. Die drei Jahre dort haben mein Leben verändert. Ich habe mit dem Lehrerberuf Schluss gemacht und bin Filmemacher geworden. In den siebziger Jahren gab es in England aber keine funktionierende Filmindustrie. Auswandern oder ausharren, das war wirklich die Frage.
Wir waren damals sehr vom *Neuen Deutschen Film* inspiriert und hatten das Gefühl, dass ein britisches Kino möglich sein müsste, das dem deutschen gleichwertig wäre. Ich blieb, machte einige Dokumentarfilme – eine ganz persönliche Art von Dokumentarfilmen –, schrieb und wartete bis der Staat, das Fernsehen oder sonst jemand in grösserem Umfang in Filme investierte. 1980 konnte ich bei *Channel Four* meinen ersten Spielfilm drehen. ANOTHER TIME, ANOTHER PLACE war ein grosser Erfolg bei der Kritik, im Kino haben den Film nur ungefähr vier Leute gesehen. 1984 war dann auch kommerziell ein Erfolg.
FILMBULLETIN: Haben Sie es als schwierig empfunden, sich als schottischer Filmemacher in der britischen Filmindustrie durchzusetzen?
MICHAEL RADFORD: Nein. Vielleicht ist es schwieriger für Leute die weniger kosmopolitisch sind als ich. Meine Mutter ist Österreicherin; ich spreche zwei oder drei Sprachen und lebte die meiste Zeit im Ausland. Deshalb findet Bill Forsyth, Regisseur von LOCAL HERO und einer der bekanntesten schottischen Filmemacher, auch, ich sei ein ehrenamtlicher, aber kein richtiger Schotte.
Etwas vom besten an Schottland ist, dass es noch eine eigene Identität hat, und ich fühle schon das Bedürfnis, dahin zurückzugehen, um dort einige Filme zu machen.
FILMBULLETIN: Lange Zeit passierte so gut wie nichts im britischen Kino, und dann kam es in den achtziger Jahren zu einer erstaunlichen Renaissance. Wie war das möglich?
MICHAEL RADFORD: Diese Entwicklung wurde durch zwei Faktoren bestimmt. Zum einen wird alle zwanzig Jahre ein britischer Film in Amerika so populär, dass die Amerikaner britische Filme finanzieren wollen. CHARIOTS OF FIRE und GANDHI waren in den Staaten so erfolgreich, dass dieses Interesse der Amerikaner wiedereinmal erregt wurde – aber das ist vorübergehend.
Ausschlaggebend wurde die Rolle, die das Fernsehen, insbesondere *Channel Four*, bei der Finanzierung von Filmen spielte. Früher hat das Fernsehen für einen *low budget Film* höchstens 10 000 Pfund bezahlt. Mit dieser Summe liessen sich aber einfach keine, auch noch so billigen Filme realisieren. Als das Fernsehen sich dann bereit zeigte, 300 000 Pfund pro Film zu investieren, wurden *low budget* Projekte plötzlich durchführbar, konnten sogar profitabel werden, weil die Hälfte des Films durch den Verkauf ans Fernsehen bereits finanziert war. Zwanzig bis dreissig solcher Filme im Jahr wurden plötzlich produziert, und langsam entwickelte sich in der Öffentlichkeit ein Interesse für diese Filme: man wollte sie auch im Kino sehen. Der Kinomarkt allein kann in Grossbritanien den finanziellen Erfolg solcher Filme leider nicht garantieren, aber zumindest ist inzwischen, dank unserer Beharrlichkeit, eine Kontinuität in der Produktion gesichert.
FILMBULLETIN: Sollte es vielleicht sogar hilfreiche Massnahmen von der Regierung geben?
MICHAEL RADFORD: Sie machen Witze. Hilfreiche Massnahmen von *dieser* Regierung? In ganz Europa werden die Kinokarten besteuert. In England dachten sie, das sei eine Subvention und haben sie gestrichen, weil nicht

WHITE MISCHIEF – «der erste japanische Film, der in England gemacht wurde»

erkannt wurde, dass eine solche Steuer dem Kino wieder zufliessen könnte.

FILMBULLETIN: Welche Rolle spielt das *Britische Filminstitut* im Filmförderungssystem Ihres Landes?

MICHAEL RADFORD: Das Britische Filminstitut hat sehr wenig Geld. Es kann nur Filme mit einem extrem niedrigen Budget finanzieren. Insbesondere Peter Greenaway hat seinen Weg mit dieser Förderung begonnen. Es ist eigentlich die Stelle, an die sich Filmemacher mit ausgesprochen experimentellen Ideen wenden können – und so sollte es auch bleiben.

Als Investor ist *British Screen* eine sehr wichtige Institution, welche die Funktion der alten *National Film Finance Corporation* übernommen hat. Auch *British Screen* ist eine Regierungsorganisation, die zwar kein Regierungsgeld aber grössere Kapitalanlagen hat, die durch ihren Ausschuss verwaltet werden. Hauptsächlich verlassen wir uns für die Finanzierung unserer Filme aber auf die Fernsehanstalten, Videogesellschaften und gelegentlich sogar auf Rockmusikgesellschaften.

FILMBULLETIN: Auf das Konto des Produzenten David Puttnam gehen Filme wie CHARIOTS OF FIRE, LOCAL HERO, THE KILLING FIELDS, GREYSTOKE oder THE MISSION. War Puttnam nicht so etwas wie der Motor der britischen Film-Renaissance?

MICHAEL RADFORD: Das würde ich eigentlich bestreiten. Mit der Art von Filmen, die ich gerne mache, hat er kaum etwas zu tun. Unbestreitbar war Puttnam aber wichtig als derjenige, der die Amerikaner auf die Briten aufmerksam machte. Doch damit ist er in England auch zu mächtig geworden, und es ist immer schlecht, wenn eine einzige Person zum Herrn und Richter von absolut allem wird. David Puttnam ist ein guter Produzent, ein guter Geschäftsmann, er soll in England Filme machen, aber er soll nie der einzige werden, der hier Filme macht.

FILMBULLETIN: Welche Filme würden Sie als Höhepunkte bezeichnen, welche sind die richtigen, was falsche Bewegungen im neueren britischen Filmschaffen?

MICHAEL RADFORD: Eigentlich bin ich immer wieder enttäuscht von dem, was in Grossbritanien produziert wird. Viele dieser Filme sind einfach nur sehr gutes Fernsehen. Das Filmschaffen hat in England keine grosse kulturelle Tradition. Einerseits gab es immer eine übersteigerte Bewunderung für das kontinentale Kino – den deutschen, italienischen, französischen Film und dazu noch für den japanischen Film –, und anderseits ein ebenso übersteigertes Verlangen, amerikanische Filme zu machen – was wir ebenfalls nicht können. Irgendwie sitzen wir ein wenig zwischen diesen beiden Polen in der Falle.

FILMBULLETIN: Gibt es eingentlich stilistische oder thematische Gemeinsamkeiten?

MICHAEL RADFORD: Man kann den neuen Aufbruch im britischen Filmschaffen nicht mit der *Nouvelle Vague* vergleichen. Es gibt hier keinen Drang, die Sprache des Films zu verändern. Auf diesem Stand der Filmgeschichte sind wir nicht mehr. Das Kino steckt heute überall in einer tiefen Krise. Man kämpft nur noch darum, den Kopf über Wasser zu halten.

Es ist nicht leicht, Filme zu machen, aber es war in England paradoxerweise immer leicht, sich damit seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Es gibt hier eine gute Fernsehproduktion und eine riesige Produktion von Werbefilmen und Videoclips – man kann als Filmemacher also ganz gut leben, ohne mit der Filmindustrie in Kontakt zu kommen.

Wenn es überhaupt eine Gemeinsamkeit gibt, dann die Entscheidung, nicht nach Hollywood abzuwandern, sondern den Blick, was die Inspiration betrifft, nach Europa zu richten und wirklich zu versuchen, Autorenfilme zu machen.

FILMBULLETIN: Sexualität und die Probleme, die die britische Gesellschaft damit hat, scheint doch ein Standardthema im britischen Kino zu sein. Das reicht von Monty Pythons THE MEANING OF LIFE bis zu Neil Jordans THE COMPANY OF WOLVES, von sämtlichen Forster-Verfilmungen bis zu den College-Filmen mit ihren Beschreibungen latenter Homosexualität in Verbindung mit dem Ausbildungssystem. Auch in WHITE MISCHIEF steht das Thema doch deutlich im Vordergrund.

MICHAEL RADFORD: Das stimmt schon. Viele Leute, die WHITE MISCHIEF eigentlich mögen, meinten, dies sei auch ein Film über Menschen, die unfähig sind, sich selbst auszudrücken. Natürlich ist das ein Problem, das mehr oder weniger alle Nordeuropäer haben, aber die Engländer treiben es irgendwie auf die Spitze und werden dabei nur noch von den Japanern übertroffen. WHITE MISCHIEF ist, so gesehen, der erste japanische Film, der in England gemacht wurde.

FILMBULLETIN: Und warum interessieren sich britische Filmemacher so sehr für Geschichten, die in der *upper class* spielen?

MICHAEL RADFORD: Die Besessenheit, Filme über die Arbeiterklasse zu machen, ist doch viel grösser. Sicherlich ist die Klassengesellschaft ein fundamentales Thema, denn sie ist etwas, mit dem man in England leben muss. Deswegen werden all die Filme gemacht, welche die eine oder andere Klasse reflektieren.

FILMBULLETIN: Haben Sie ein bevorzugtes Thema, an dem Sie weiterarbeiten wollen?

MICHAEL RADFORD: Filmemachen ist für mich eher etwas Instinktives. Wenn es aber ein Thema gibt, für das ich mich leidenschaftlich interessiere, dann ist es das paradoxe Verhältnis des Einzelnen zum Platz, den er in der Gesellschaft einnimmmt. Meine drei Filme behandelten alle repressive Gesellschaftsformen und zeigten Menschen, die danach trachten, sich zu befreien – etwa durch eine Liebesaffäre, die keine Zukunft hat. Diese Menschen versuchen eine Art Traum auszuleben, sind aber von vornherein zum Untergang verurteilt, weil die Regeln der Gesellschaft, in der sie leben, zu stark für sie sind. Wir meinen, Freiheiten zu haben, sind aber nur dabei, die Fesseln von Ordnung und Verwaltung zu lösen, ohne sie durch ein spirituelles System zu ersetzen, das uns erlauben würde, aufzublühen und endlich zu existieren. Im Augenblick leben wir in einem Zustand, den Durkheim «Anomie» nennt, in einem Zustand der inneren Anarchie, weil wir keine spirituellen Wurzeln haben.

Sie fragten mich, warum meine Filme in den vierziger Jahren spielen. Eine Antwort ist auch, dass ich versuche, die Ursprünge für dieses Ausbrechen aus der Gesellschaft aufzuzeigen. Und was ich jetzt ganz gerne machen würde, sind Filme über das Resultat dieser Sehnsüchte, die Zwänge der Gesellschaft zu durchbrechen. Das Resultat ist nämlich die Vereinzelung, ein Leben ohne jegliche Prinzipien in einer Gesellschaft, die einfach zu komplex geworden ist, als dass sie sich noch begreifen liesse.

FILMBULLETIN: Demnach wären Ihre Filme von der Intention her sozusagen historische Filme mit Gegenwartsbezug?

MICHAEL RADFORD: Ganz genau. Aber das geht auch gar nicht anders. Die Regisseure, die in den vierziger Jahren Western drehten, haben nicht die gleichen Western gedreht, wie sie in den sechziger Jahren entstanden. Man drückt immer etwas von der Zeit aus, in der man lebt. Nur aufgrund des Gegenwartsbezugs macht man überhaupt Filme.

Mit Michael Radford unterhielt sich
Peter Kremski