Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 37 (1985)
Heft: 22

Artikel: Höhenflug mit Landungssorgen
Autor: Waser, Georges
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932302

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: 10.01.2026

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

Thema: Film in Grossbritannien

Georges Waser

Höhenflug mit Landungssorgen

Ursprünglich von Hollywood, dann auch vom Fernsehen in den Schatten gedrängt, schien die britische Filmindustrie schliesslich mehr aus Trotz als mit Profitaussichten zu überleben. Doch in den letzten Jahren haben sich die Dinge offenbar geändert. So schrieb im Sommer 1982 das Magazin «Sight and Sound»: «Es gibt Zeiten, gegenwärtig zum Beispiel, in denen man über die britische Filmindustrie schreiben kann, ohne dabei das Gefühl zu haben, dass man eine Autopsie vornimmt». Der Grund? Zum ersten Mal seit Carol Reeds *«Oliver»* (1968) hatten die Briten wieder einen Oscar gewonnen, und zwar mit Hugh Hudsons *«Chariots of Fire»* (1981, ZOOM 23/81). Filme wie dieser und bald danach Richard Attenboroughs *«Gandhi»* (1982, ZOOM 4/83) sorgten denn auch für neues Prestige. Allerdings – dies wird oft übersehen – beanspruchten sowohl «Gandhi» als auch «Chariots of Fire» ausländisches Geld. Deshalb hauptsächlich gelten die nachfolgenden Ausführungen zur britischen Filmrenaissance weniger dem «mainstream» als dem «experimental cinema» – nicht in erster Linie dem aufwendigen Spektakel, sondern dem mit britischem Geld gemachten und demnach «echt» britischen Film.

Rückblick auf misslungene Wiedergeburt

Von einer Renaissance des britischen Films war schon einmal, nämlich vor rund 20 Jahren, die Rede gewesen. Die Entwicklungen damals, im britischen Kino der sechziger Jahre? Aus distanzierter Sicht ergibt sich ein mehrheitlich trübes Bild; gesamthaft wird dieses vielleicht am treffendsten durch den Umstand symbolisiert, dass der Queen's Award for Industry bei der Preisverteilung von 1968 den Hammer-Filmen zukam. Der Durchbruch eines neuartigen Realismus, von den Exponenten des Free Cinema verkündet und mit Jack Claytons *«Room at the Top»* (1958) scheinbar bestätigt, war ohne den gewünschten Nachhall geblieben, und bereits 1963 stellte Peter Graham in einer Broschüre mit dem Titel «The Abortive Renaissance» (Die misslungene Wiedergeburt) – die Frage: «Warum sind gute britische Filme so schlecht?». Ähnlich desillusioniert zeigten sich die Herausgeber der Zeitschrift «Movie»: «Was wir erkennen», hiess es in der Erstausgabe, «ist lediglich ein neuer Grundsatz – und dahinter die Tatsache, dass das britische Kino nach wie vor leblos daniederliegt». Und was immer man im Lager der Filmemacher erwidern mochte, am Ende des Jahrzehnts war es keine rein kinematische Schöpfung, sondern Ian Flemings Supermann James Bond, eine Romangestalt also, die sich zum am meisten treibenden Mythos des britischen Films entwickelt hatte.

Was in ihrem eigenen Land damals die Kritik von den britischen Filmemachern forderte, nämlich ein individuelles Lebens- und Gesellschaftskonzept zu schaffen und dieses «ästhetisiert, mit einer unverkennbaren Unterschrift versehen» auf die Leinwand zu transportieren, erklärt das Problem. Ihre Abhängigkeit von Romanen und Theaterstücken und auch von Fernsehprodukten – viele der besten Leute arbeiteten in den Fernsehstudios – resultierte bei einer grossen Zahl von Filmemachern in einer schliesslich stereotypen, einfallslosen Verpflanzung fremder Kreativität. Wohl geschah dies da und dort mit ausserordentlicher Fertigkeit, doch nicht mit dem Temperament eines wahren Autors. Dass das britische Kino in den sechziger, ja in den siebziger Jahren noch seine literarische Befangenheit nicht loszuwerden vermochte, bestätigen die wenigen «rassenreinen» Filmprodukte aus dieser Zeit.

Die eigentliche Paradoxie aber an dieser «misslungenen» britischen Filmrenaissance der Sixties war, dass – obschon sich London als Unterhaltungsmetropole der Welt zu gefallen begann – ein beträchtlicher Teil des Geldes wie früher schon aus den Vereinigten Staaten kam. Und ein äusserer Umstand war es letztlich denn auch, nämlich der Rückzug eben dieser amerikanischen Gelder, der Grossbritanniens Filmindustrie dem Stillstand nahe brachte. Wohl sah man bei der fortgesetzten James-Bond-Produktion nach wie vor britische Regisseure am Werk, doch viele namhafte Praktiker waren für das Realisieren ihrer Ideen zum Abgang in die Vereinigten Staaten gezwungen. Unter den Emporkömmlingen der siebziger Jahre war es einzig Nicolas Roeg, der in die Lücke trat und sich auf internationaler Ebene Geltung verschaffte.

Geldquellen des neuen britischen Films

Im Anschluss an den versuchten Rückblick sei es gleich fest-

Protagonisten einer Schachpartie auf der Leinwand: Janet Suzman und Anthony Higgins in «The Draughtsman's Contract».

gehalten: Dass in den frühen achtziger Jahren ein Revival der britischen Filmindustrie möglich, das heisst eine solche überhaupt noch vorhanden war, ist weder das Verdienst amerikanischer Kapitalanleger noch das Resultat einer am Beispiel goldener Zeiten inspirierten Produktionsmethode. Der neue britische Film verdankt seine Existenz einer neuen Generation von Produzenten – und darunter einigen wenigen nur – sowie in mindest ebensolchem Masse einigen schwach fundierten Institutionen. So waren es trotz ihres knappen Budgets das British Film Institute und die von der Regierung nun nicht mehr weiter geduldete National Film Finance Corporation, die Regisseuren wie Peter Greenaway, Bill Forsyth sowie Bill Douglas Gelegenheit zu ihrer kreativen Selbstverwirklichung gaben. Und auch die seit 1971 bestehende National Film and Television School leistet mit ihrem Ausbildungsprogramm einen beachtlichen Beitrag. Schliesslich aber ist da noch – vielmehr kam 1982 erst – jener grosszügige Onkel, den britische Filmemacher nur noch aus dem Märchenbuch kannten: der vierte Fernsehkanal ..., was so viel heisst wie kontinuierlich vorhandenes Geld.

Was im Lager der Independents, der freien Regisseure und Produzenten Grossbritanniens, mit dem Ausdruck «The Channel Four Honeymoon» gemeint ist, illustriert ein Vergleich. So gab es vor kurzem, vor der Geburtsstunde des vierten Kanals, auf der Insel nur einige wenige freie Produktionsgesellschaften; ein Jahr nur nach dieser Geburtsstunde gehörten über hundert der Vereinigung AIP an – und auf ihr Konto geht das meiste von dem, was dem britischen Publikum vom vierten Fernsehkanal unter dem Motto «Film on Four» vorgestellt wird. Dazu muss allerdings gesagt sein, dass in der Anlaufsphase des Kanals absichtlich vorproduziert wurde, dass die Filmproduktion jetzt, wo Material zu Wiederholungen vorhanden ist, bei gedrosseltem Tempo weiterläuft. Dem für «Film on Four» zuständigen Independents Commissioning Editor stehen rund drei Millionen Pfund zur Verfügung. Davon fliessen anderthalb Millio-

nen direkt neuen Projekten zu, während 400000 Pfund für Koproduktionen mit dem Britischen Film-Institut bestimmt sind; eine Million schliesslich wird an regionale, als potentielle Talentgruben gesehene Film- und Video-Workshops vergeben.

Problemlos ist der mit Channel Four im Zusammenhang stehende Aufschwung des britischen Films allerdings nicht. Ganz einfach deshalb: Der vierte Fernsehkanal will «seine» Filme so schnell wie möglich dem Fernsehpublikum zeigen, die Koproduzenten des Kanals hingegen möchten einen Erfolg gern so lange wie möglich im Kino sehen. Daraus, dass das Fernsehen auf den eigenen Interessen beharrte, resultierten bereits: für Michael Radfords *«Another Time, Another Place»* (1983), Richard Eyres *«The Ploughman's Lunch»* (1983) und Peter Greenaways *«The Draughtsman's Contract»* (1982, ZOOM 23/84) verkürzte Laufzeiten im Kino, in den zwei letzteren Fällen für ausgesprochene Kassenfüller in Grossbritannien. Welcher ausländische Käufer aber interessiert sich für britische Filme, die es auf der Insel nur auf einen Sprung ins Kino schaffen? Und welcher Koproduzent, heisse dieser nun Goldcrest oder anders, wird dem vierten Fernsehkanal ewig nur Schrittmacherdienste leisten wollen?

Der andere hauptsächliche Geldgeber der Independents, das Britische Film-Institut (BFI), verfügt zur Filmproduktion gegenwärtig über ein Budget von knapp einer Million Pfund. Im Gegensatz zu Channel Four finanziert das BFI nur Film- und keine Videoprojekte – und im Gegensatz zu seiner früheren Rolle, die im Fördern von «Lehrlingsstücken» bestand, verlegt sich das BFI heute, nachdem erste Versuche mit *«Winstanley»* von Kevin Bronlow und Andrew Mollo (1976, ZOOM 6/77) und der Trilogie von Bill Douglas (*«My Childhood»/«My Ain Folk»/«My Way Home»*, 1972–77, ZOOM 8/84) diese Strategie bestätigten, auf das Finanzieren nur noch weniger und dafür aufwendigerer Projekte. Auf Filme jedenfalls, die in den zwar unabhängigen, aber kommerziell betriebenen Cineclubs oder Art Houses Erfolge zu werden versprechen. Das Echo auf *«The Draughtsman's Contract»* – Geld dafür kam, wie bereits angedeutet, auch von Channel Four – hat dieser Strategie neuen Auftrieb verliehen.

Zögernde Londoner City

Dennoch: Wie es allgemein die genannten Zahlen verdeutlichen, erlauben die dem britischen Film verfügbaren Mittel keine verschwenderische Hand. Wem also noch den Hut hinhalten, fragen sich denn auch die Independents – wenn nicht dem vierten Fernsehkanal, wenn nicht dem Britischen Film-Institut? Logisch schien ihnen schon immer der Gang in die Londoner City. In den dort domizilierten Finanzhochburgen aber fehlt es, was das Kino betrifft, an Sachverständnis, ja steht man den Ideen von Filmenthusiasten mit Zurückhaltung gegenüber. Wie es ein englischer Kritiker schilderte: Den Financiers aus der City empfiehlt ein dünner Zelluloidstreifen eine Millioneninvestition eben nicht so glaubhaft wie zum Beispiel Flugzeuge, Computer oder eine Ölförderungsanlage.

Das «britische Malaise», wie es mit dem Fingerzeig auf die Londoner City der Filmproduzent Michael White ausdrückte, lässt sich am Beispiel von Warren Beattys *«Reds»* (1981, ZOOM 8/82) erklären: Für diesen Film stellte die Barclays Bank der amerikanischen Gesellschaft Paramount viele Millionen Dollars zur Verfügung – ein rein britisches Projekt hingegen hat dasselbe Bankinstitut noch nie finanziert. Denkt man daran, dass ein Film allein auf dem britischen Markt seine Investition nicht wettzumachen vermag (*«The Draughtsman's Contract»*, der nach BFI-Direktor Anthony Smith «erfolgreichste in Grossbritannien je gemachte Art-Film», steckte nach zwei Jahren noch in den roten Zahlen), so wird eine solche Zurückhaltung leider verständlich. Kostet ein Film mehr als eine Million Pfund, ist die sicherste Karte des britischen Produzenten immer noch der Bittgang zum amerikanischen Geldgeber. Das Resultat: Aus der britischen wird eine amerikanische Produktion. Deshalb auch, weil sie im Grunde genommen nur technisch britische Filme sind, interessieren uns für einmal weder Roman Polanskis *«Tess»* (1979, ZOOM 22/79) noch Stanley Kubricks *«The Shining»* (1980, ZOOM 21/80), Mike Hodges' *«Flash Gordon»* (1980) oder Richard Lesters *«Superman 2»* (1980).

Eine Alternative zum Gang in die zögernde City ist für britische Filmemacher heute immerhin der Gang zu den Schallplattenherstellern. Deren neue Philosophie erklärt sich aus der Erfahrung mit David Bowie: Für das Verkaufen von Rockstars, so sagen sich die Plattenhersteller, hat man das «Know-how» – weshalb also sollen diese, sind sie plötzlich Filmstars, nicht auch mit demselben «Know-how» im Kino verkauft werden? Das Beispiel Bowies sowie andere Fälle lehrten die britischen Schallplattengesellschaften, dass Kinobesucher und Plattenkäufer oft identisch sind, dass unter diesen Umständen sie als Geldgeber gar nicht so viel vom Filmemachen verstehen müs-

sen. Tatsächlich kommt aus dem Plattensektor mehr Geld; so hatte die Virgin Records 800000 Pfund in den Film *«The Ploughman's Lunch»* investiert, und dieselbe Gesellschaft finanzierte auch *«Loose Connections»*, den nächsten Film des gleichen Regisseurs.

Was tut die Regierung?

In einem Gespräch mit dem Schreibenden betonte der bereits zitierte Direktor des Britischen Film-Instituts, die gegenwärtige «Renaissance» sei nichts als «eine Fortsetzung von ad hoc zustandegekommenen Filmen». «Wo», so Smith, «ist diese Filmindustrie, von der Sie und andere reden?». Laut Anthony Smith ist in Sachen Filmfinanzierung und damit Filmproduktion in Grossbritannien «jedes Territorium nur einmal betretbar». Deshalb auch sei der Ruf nach Neuem, ja der Druck, etwas Neuartiges zu machen, enorm. «Und deshalb auch kriegen Sie von der Regierung kein Geld. Sehen Sie: Je neuartiger Ihre Ideen sind, je dauerhafter der Effekt Ihres Films auf das geistige Leben, desto nutzbringender. Aber auf lange Sicht! Was heisst, dass, weil es bei denen um einen kurzfristigen Entscheid geht, weder die Regierung noch andere als Geldgeber mögliche Institutionen verstehen, was Sie machen. Die verstehen ganz einfach nicht – die sehen das Ganze nicht als einen künstlerisch wertvollen Prozess, viel weniger noch als einen der Industrie dienlichen Beitrag ...»

Was also tut die britische Regierung für den Film? Wie es in einer öffentlichen Rede der Produzent David Puttnam ausdrückte, sind nach einem Blick auf die Probleme bisherige Regierungen meilenweit davongelaufen. Doch siehe da: Kaum hatte Puttnam gesprochen, war die seit langem versprochene Revision des Filmgesetzes Tatsache geworden. Und jenes «commitment», jene Engagiertheit, die Puttnam von der Thatcher-Administration verlangte?

Gemäss ihren Initianten im Kabinett soll die Film Industry Policy – das revidierte Gesetz – die britische Filmindustrie im Wachstum fördern, kreativem Talent entgegenkommen und gleichzeitig die Verleiher zu einem effizienteren Marketing anregen. Die unmittelbaren Konsequenzen des Gesetzes? Die National Film Finance Corporation (NFFC), die während ihres 35jährigen Bestehens rund 765 Filme finanzieren half, darf nicht mehr weiterbestehen, und das gleiche Schicksal trifft den ihr zum Teil zugekommenen Eady

Warten auf den Grossen Bruder: Szene aus «1984» von Michael Radford.

Levy, eine seit 1957 auf belegten Kinositzen erhobene Taxe. An die Stelle der NFFC tritt eine private Gesellschaft, der die Regierung (wie bisher der NFFC) im Jahr 1,5 Millionen Pfund zur Verfügung stellt. Weitere 1,1 Millionen werden die Partner dieser Gesellschaft beisteuern, und dazu kommt etwa eine Viertelmillion aus den Rechten der Filme im NFFC-Archiv.

Wie es Protestrufe bei der Bekanntgabe des revidierten Gesetzes bezeugten, liegen die Sympathien der britischen Filmemacher klar auf der Seite der abgeschriebenen NFFC. Deren Jahresberichte bestätigen es denn auch: Die NFFC war der Pate fast jeder freien Produktionsgesellschaft, und die von ihr mitfinanzierten Filme reichen von Carol Reeds *«The Third Man»* (1949, ZOOM 14/75) bis, in neueren Jahren, zu Jerzy Skolimowskis *«Moonlighting»* (1982), Lindsay Andersons *«Britannia Hospital»* (1982, ZOOM 14/83) und Marek Kanievkas *«Another Country»* (1984). Wohl hatte sie nie ein Projekt vollständig fundiert, aber immerhin stets so viel Geld aufgebracht, dass der daraufhin noch anderswo anklopfende Produzent eine Garantie in der Tasche hatte. Mit ihrer Tendenz, auch relativ unbekannte Regisseure zu unterstützen, galt die NFFC als Saatbeet des britischen Films, und durch ihre Unabhängigkeit verlieh sie der Filmproduktion frische Impulse. Wieviel aber liegt grossen kommerziellen Organisationen – von solchen sind die oben erwähnten 1,1 Millionen zu erwarten – am Fördern von Talenten? Dass ihre Regierung einerseits die NFFC loben, diese anderseits mit dem gleichen Dokument durch eine unerprobte private Gesellschaft ersetzen kann, geht über das Begriffsvermögen nicht nur der britischen Filmemacher. Der Gedanke drängt sich auf, dass

die Regierung allfällige Profite ganz einfach privaten Organisationen zuschieben will. Mit der NFFC – dies mag, so sieht es der Kulturredaktor des «Guardian», ein Ansporn gewesen sein – legt die Regierung Thatcher ein Geisteskind Harold Wilsons lahm; anzufügen ist dem allerdings, dass auch die Labour Party von der Notwendigkeit einer Filmindustrie nie wirklich überzeugt schien.

Was die britischen Filmemacher nach wie vor hoffen, ist, dass ihnen durch eine auf leeren Videokassetten zu erhebende Taxe mehr Geld zufliessen wird. Dies regte denn auch ein der Regierung von der Vereinigung freier Produzenten vorgelegter Bericht an, der im weiteren eine Taxe auf vom Fernsehen gezeigten Filmen vorsieht. Aus dieser letzteren, mit 0,25 Pence pro Zuschauer angenommen, verspricht man sich ungefähr 10 Millionen Pfund im Jahr, aus der Taxe auf leeren Videokassetten rund 30 Millionen Pfund. Die Forderung scheint berechtigt, haben doch ihre Initianten ausgerechnet, dass in Grossbritannien 97 Prozent aller Filme vom Publikum *nicht* im Kinosessel gesehen werden. Doch die Haltung der Regierung ist diesbezüglich noch ambivalent: Man glaubt, dass Filme nicht mit Taxen dieser Art finanziert, sondern «marktorientierter» produziert werden müssen.

Protagonisten der Filmblüte

Der vielleicht fragilste Aspekt im Zusammenhang mit der britischen Filmrenaissance, so formulierte es das Magazin «Sight and Sound», sei der: dass es ein nach den Prinzipien der Gelegenheitsarbeit funktionierendes Produktionssystem den jungen

Ein Konservativer, der für die falschen Werte im gegenwärtigen Grossbritannien steht: Jonathan Pryce als der Protagonist in Richard Eyres «The Ploughman's Lunch».

Filmemachern nicht erlaube, ihre Berufung als eine Karriere zu sehen. Denkt einer an einen Lubitsch, an einen Ford, einen Hitchcock auch, an die Grossen von einst also, wird ihm der Kommentar klarer. Diese nämlich hatten oft zehn, ja zwölf Filme benötigt, bis sich der Meister in ihnen fand – während es für den modernen britischen Filmemacher aussehe, so das zitierte Magazin, als ob er, habe er Glück, in seinem ganzen Leben nur etwa die Hälfte davon machen könne. Übertriebener Pessimismus? Ein Beispiel stimmt jedenfalls nachdenklich: Anfangs 1984, zwei Jahre nach *«The Draughtsman's Contract»*, hatte Peter Greenaway mehrere neue Ideen anzubieten; obschon diese in Skriptform vorlagen, interessierte sich dafür ausser Channel Four kein Geldgeber.

Wie dem immer sei, die britische Filmrenaissance ist noch jung. Und ebenso der grosse Teil ihrer Protagonisten. Und obschon der neue britische Film – es fehlt ihm im allgemeinen weder am pittoresken Effekt noch an subtiler Aussage – die grundsätzlichen Qualitäten des Mediums aufzuweisen hat: Mit wenigen Ausnahmen sind diese Qualitäten noch voneinander getrennt vorhanden, lassen die Werke nur gelegentlich jene Harmonie zwischen Form und Inhalt erkennen, die die grossen Filmemacher des Jahrhunderts gleichzeitig zu dessen grossen Malern stempelte. Ist es wohl deshalb, dass Derek Jarman, ein Ästhet – man denke an seine Filmversion des Shakespearestücks *«The Tempest»* (1979, ZOOM 4/82) – von der Statur Greenaways, mit seinem Projekt *«Caravaggio»* auf so viele Hindernisse stiess? Weil eben ein Thema wie Caravaggio eines Regisseurs bedarf, der seinen Reifungsprozess durchlaufen und jeden Aspekt seiner Kunst gemeistert hat?

Wenngleich im Anfangsstadium eben dieses Reifungsprozesses entstanden, halten zum Beispiel Werke wie die Trilogie von Bill Douglas und jene – neuere – von Terence Davies dem Vergleich mit grossen, das heisst auch mit aufwendigeren Filmen stand. Aber: Bill Douglas hat seither, seit den ausgehenden siebziger Jahren also, keinen Film mehr gemacht, während Terence Davies' Interesse gegenwärtig ebenso einer reinen Schriftstellerkarriere wie dem Kino zu gelten scheint. Und was andere Regisseure der gleichen Generation betrifft, Michael Radford und Neil Jordan beispielsweise sowie Richard Eyre und Stephen Frears: Auf denselben Nenner gebracht, haben diese vier bisher nur gerade zehn Filme gemacht. Obschon diese Feststellung die gegenwärtige Blüte einmal mehr ins Knospenstadium transportiert, soll die vorliegende Betrachtung nicht als düstere Prophetie enden. So darf Michael Radfords *«1984»* als der beste britische Film des Jahres, ja sein diesem vorangehendes Werk *«Another Time, Another Place»* als einer der visuell schönsten britischen Filme der letzten Jahre überhaupt bezeichnet werden. Gerade Radford hat einen Sinn für jene bereits erwähnte Harmonie zwischen Form und Inhalt bewiesen.

Allein mit den Regisseuren wäre das Gruppenbild unvollständig. Zu den Protagonisten des neuen britischen Films gehört nämlich auch, wie längst schon gesagt, eine neue Generation von Produzenten. Protagonisten in erster Linie deshalb, weil sich diese Produzenten, mehr als dies unter ihresgleichen in Grossbritannien zuvor üblich war, neuen Projekten auch in kreativer Weise verbinden. Das Musterbeispiel ist wohl der «Chariots of Fire»-Produzent David Puttnam, Grossbritanniens «one-man film industry», wie ihn scherzhaft eine Zeitung genannt hat. So stammt sowohl zu *«Local Hero»* von Bill Forsyth (1983, ZOOM 1/84) wie zu *«Cal»* von Pat O'Connor (1984) und zu *«The Killing Fields»* von Roland Joffé (1984, ZOOM 5/85) die ursprüngliche Idee von Puttnam.

Und unter die Protagonisten zu reihen sind, last but not least, auch die Kameramänner: Man denke an Edward Bennetts *«Ascendancy»* (1982) und damit an Clive Tickner, an *«The Draughtsman's Contract»* und Curtis Clark. Gerade die an der National Film and Television School ausgebildeten Kameramänner verstehen von einem Film oft ebenso viel wie die Regisseure. Ein Beispiel, siehe *«Another Time, Another Place»* und *«1984»*, ist Roger Deakins.

Grund zum Hoffen? Das schon. Was der britische Film jetzt braucht, ist Kontinuität. Ein Produktionssystem idealerweise, das Filmteams nicht nur, wie es zur gegenwärtigen Lage gesagt wurde, nach der ad hoc-Methode arbeiten lässt. ■