Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 51 (1999)
Heft: 12

Artikel: Zwischentief im Wunderland
Autor: Bodmer, Michel
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931859

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

Zwischentief im Wunderland

Verglichen mit anderen europäischen Ländern mutet die Stärke des britischen Kinos wie ein kleines Wunder an. Jetzt sind jedoch Umstrukturierungen im Gang, die negative Folgen nach sich ziehen könnten. In diesen unruhigen Zeiten steuert der Regisseur Michael Winterbottom unbeirrt seinen eigenen Kurs.

Michel Bodmer

In einem Artikel über die neuerdings verfliessenden Grenzen zwischen U- und E-Kultur («Nobrow Culture» in «The New Yorker», 20.9.1999) stellt John Seabrook eine provokante These zu den entsprechenden englischen Begriffen *highbrow* und *lowbrow* auf. Diese Termini (wörtlich: «hochstirnig» und «tiefstirnig»), die sich aus der Pseudowissenschaft Phrenologie herleiten, seien eine amerikanische Erfindung und dazu geschaffen worden, Kulturunterschiede als Klassenunterschiede auszudrücken, da es in dieser egalitären Gesellschaft sonst keine Möglichkeit gab, offen über soziale Hierarchien zu reden. In England dagegen, wo es eine Klassengesellschaft gab, bevor sich eine kulturelle Hierarchie entwickelte, konnte man es sich laut Seabrook «leisten, kommerzielle und elitäre Kultur zu vermischen – man denke an Dickens und Thackeray, die sowohl künstlerisch als auch kommerziell Erfolg hatten, oder in neuerer Zeit Monty Python, Laurence Olivier und Tom Stoppard.»

Seabrooks kulturhistorische Beobachtung hat einiges für sich, nicht zuletzt was Fernsehen und Film in Grossbritannien angeht. Tatsächlich gibt es im Vereinigten Königreich schon seit Chaucer und Shakespeare nicht jenen rigiden U- und E-Dualismus, wie ihn der deutsche Kulturraum und – in geringerem Masse – auch die USA und Frankreich kennen, sondern vielmehr ein geschmackliches Kontinuum, das die Kluft zwischen *highbrow* und *lowbrow* mit einem *middlebrow*-Bereich überbrückt. Britische Kultur durfte – ja, musste – immer auch unterhaltsam und zugänglich sein.

Warnung an Nachahmungstäter

Dass differenzierte Unterhaltung nicht nur Briten anspricht, sondern auch international kommerziellen Erfolg erzielen kann, bewiesen in den letzten Jahren Mike Newells «Four Weddings and a Funeral» (1993), Danny Boyles «Trainspotting» (1995), Peter Cattaneos «The Full Monty» (1997), Peter Howitts «Sliding Doors» (1997) und Roger Michells «Notting Hill» (1999). Die britischen Filmemacher haben Blut geleckt, und (fast) jeder träumt vom *crossover*, einem Hit, der es auch in den USA und dem Rest der Welt schafft.

Nico Rilla von der New Producers Alliance richtet in seinem Artikel «The Cutting-Room Floor» (www.npa.org.uk/archive/98-09.htm) zu Recht eine Warnung an Möchtegern-Nachahmungstäter: «‹The Full Monty› ist der erfolgreichste britische Film aller Zeiten, aber er hätte ebenso gut nur drei Wochen lang im Kino dahindümpeln können, um dann in der Schublade ‹britisches Fernsehschaffen, das sich als Kino ausgibt›, zu landen. Und doch hören wir immer wieder, dass wir mehr Filme wie ‹The Full Monty› brauchen. Stimmt nicht. Wir brauchen mehr Filme, die ebenso viel Erfolg haben wie ‹The Full Monty›.» Auch dieser Hit war zudem nicht absehbar: Das Drehbuch von Simon Beaufoy war von Granada und FilmFour abgelehnt worden, ehe dann ausgerechnet 20th Century Fox einsprang und diese urbritische *kitchen-sink*-Komödie finanzierte. Zugute kam dem kleinen Film dann freilich die potente Verleihstruktur von Fox; gerade in Grossbritannien haben unabhängig produzierte Filme einen schweren Stand in den Kinos, die in hohem Masse von den amerikanischen Majors und den von ihnen abhängigen Kinoketten dominiert werden. Zwischen 60 und 70 Prozent der britischen Filmproduktion warten bis zu einem Jahr auf eine Kinoauswertung oder kommen gar nie in die Säle. Die Zahl der Leinwände wächst, da allenthalben Multiplex-Kinos aus dem Boden schiessen, aber zugleich schwindet das Programmangebot, weil überall dieselben paar Hollywood-Filme abgespielt werden – wie hier zu Lande.

Schock für Filmschaffende

«The Full Monty» ist nicht der einzige *brit hit* mit einer solchen Produktionsgeschichte: Michael Paul Davis' «Bean» (1994) wurde vom holländischen Unternehmen Polygram produziert, «Sliding Doors» von der amerikanischen Miramax, die auch John Maddens «Shakespeare in Love» (1998, mit Hilfe von Universal) zu Kassenerfolg und Oscar-Ehren verhalf. Diese beiden Firmen haben sich in den letzten Jahren stark in Grossbritannien engagiert: Miramax hat mit ehemaligen FilmFour-Leuten die Tochterfirma HAL gegründet; Polygram galt auf Grund seines grossen Einsatzes für den britischen und den europäischen Film im Allgemeinen als Hoffnungsträger, der dank seiner gleichzeitigen Betätigung als Produzent, Filmvertrieb, Video- und Fernsehverleiher ein Gegengewicht zu den dominierenden US-Majors hätte darstellen könne.

Mit Universals Übernahme von Polygram wurde

Haben bewiesen, dass britische Filme international erfolgreich sein können: Peter Cattaneos «The Full Monty» und Roger Michells «Notting Hill».

Die britischen Filmemacher haben Blut geleckt; fast jeder träumt von einem Hit, der es auch in den USA und dem Rest der Welt schafft

Erhielt bei Winterbottom eine Hauptrolle, bevor sie mit «Titanic» zum Star wurde: Kate Winslet in «Jude».

dessen Autonomie jedoch in Frage gestellt, auch wenn sich die Einverleibung fürs Erste nur in der Umbenennung in «Universal Pictures International» (UPI) ausdrückte. Vor wenigen Wochen aber beschloss Universal, der Kinoverleih aller Filme solle künftig über das Konsortium United International Pictures (UIP) laufen, das die Produktionen der US-Majors Universal, MGM und Paramount vermarktet. Noch im vergangenen Mai hatte Stewart Till in Cannes gelobt, mit dem Vertrieb von «Notting Hill» zu beweisen, dass seine Polygram/Universal sich als Verleih unabhängiger kleiner und mittelgrosser Filme bewähre. Till hat Wort gehalten, doch genützt hat es ihm nichts. Polygram soll fortan nur noch den Videobereich betreuen («Screen Finance», 14. Oktober 1999).

Für die britische Filmszene war die Auflösung von Universal ein Schock, der viele Hoffnungen seit dem Erfolg von «Four Weddings and a Funeral» und «Bean» zunichte machte. Immerhin hatte Polygram über seine Produktionsarme (darunter Working Title Films) für 15 bis 20 Prozent der Produktionsgelder, die in Grossbritannien ausgegeben werden, gezeichnet (Paul Trijbits: «Good News for the UK Film Industry?», www.npa.org.uk/archive/98-09.htm) und dazu beigetragen, dass der Marktanteil britischer Filme im Kino sich in den letzten Jahren nahezu auf 20 Prozent verdoppelte.

Einen Silberstreifen am Horizont sehen manche in der Schaffung eines neuen Gremiums, des Film Council, das ab April 2000 die Aktivitäten verschiedener Förderungsinstitutionen und Fonds (darunter British Screen) bündeln sowie die Verwendung der Lotteriegelder steuern soll. Freilich könnte eine einzelne, potente Förderungsstelle in mancher Hinsicht mehr erreichen als das mühsame Zusammenwirken von verschieden gearteten und kleineren Organismen. Anderseits droht auch die Willkür des Alleinherrschers. So warnt die Produzentin Sally Hibbin in einem offenen Brief an den neu gewählten Chef des Film Council, Alan Parker, das britische Kino laufe Gefahr, seine Eigenständigkeit zu verlieren («Alan Parker, Show Me the Money» in «PACT Magazine», Oktober 1999). Wenn weniger Filme mit höheren Budgets produziert würden, im Bemühen um internationalen Erfolg à la «Notting Hill» und «Shakespeare in Love», dürfe darob aber das «Kerngeschäft» nicht verloren gehen: jene kleineren, eigenständigen Filme, die dem britischen Film seinen internationalen Ruf – und zugleich seine grössten Publikumserfolge – verschafft haben. Die Schrägheit, die kreativen Risiken und die Originalität, die das britische Kino kennzeichneten, wären gefährdet, wenn man sich US-Erfolgsrezepten beziehungsweise den Erwartungen der amerikanischen Geldgeber, die gut 60 Prozent des britischen Filmschaffens finanzieren, zu sehr anpasse und nur frage, was das Publikum wolle.

Sally Hibbin hat mehr als Recht mit ihren Warnungen und Befürchtungen, soll doch laut Chris Smith, Kulturverantwortlicher der Regierung, der Film Council die Lotteriegelder in Zukunft vermehrt in gewinnversprechende Projekte investieren («Sunday Times», 7.11.1999). Damit hätten es gerade die nicht-kommer-

Die Zahl der Leinwände wächst, weil Multiplex-Kinos aus dem Boden schiessen, aber gleichzeitig werden überall dieselben paar Hollywood-Filme gespielt

ziellen und somit förderungsbedürftigen Fime und ihre Macher schwer. Filme wie beispielsweise Carin Adlers «Under the Skin» (1997) oder John Mayburys «Love is the Devil» (1997), die dem britischen Schaffen wichtige Impulse gegeben haben, können, wenn Smith seinen Kurs fortsetzt, vielleicht schon bald nicht mehr finanziert werden.

Ansporn für Amerikaner

Die wirklich avantgardistischen, wegweisenden Projekte, wie sie vom British Film Institute gefördert wurden, könnten dabei gleichfalls unter die Räder kommen. Hibbin drängt darauf, dass das Film Council unabhängige Produzenten fördert, aber auch ein Kinosystem, das der Vielfalt der Publikumssegmente und der verschiedenen Subkulturen gerecht werden kann. An Geld mangelt es dem britischen Kino derzeit eigentlich nicht; das Geld aus Amerika, von den Fernsehanstalten und aus dem Lotteriefonds fliesst, und die Investitionen sind 1999 13 Prozent höher als im Vorjahr («Screen Finance», 14.10.1999). Die allermeisten Filme haben ein Budget von unter fünf Millionen Pfund, ein Viertel von diesen gar unter einer Million Pfund. Damit eine Produktion als «britischer Film» gilt und so in den Genuss massiver Steuererleichterungen kommt, müssen gemäss einer neulich in Kraft getretenen Definition 70 Prozent der Produktionskosten in Grossbritannien ausgegeben werden. Das dürfte noch mehr Amerikaner anspornen, sich pro forma einen britischen Ko-Produzenten zuzulegen und ihre *blockbusters* im Vereinigten Königreich zu drehen.

Die besagten Umstrukturierungen im britischen Kino wirken sich auf alle Bereiche der Branche aus und sind schwer zu entflechten: Ausgerechnet Film-Council-Chef Alan Parkers neuer Film «Angela's Ashes» sollte von der individualistischen, Studiokino-orientierten Polygram beziehungsweise Universal vertrieben werden; nun gerät die intime irische Familiengeschichte ins Getriebe von UIP. Es wird sich weisen, ob Parker dabei als britischer Filmemacher Erfahrungen macht, die seine Tätigkeit als amerikafreundlicher Filmpolitiker beeinflussen werden.

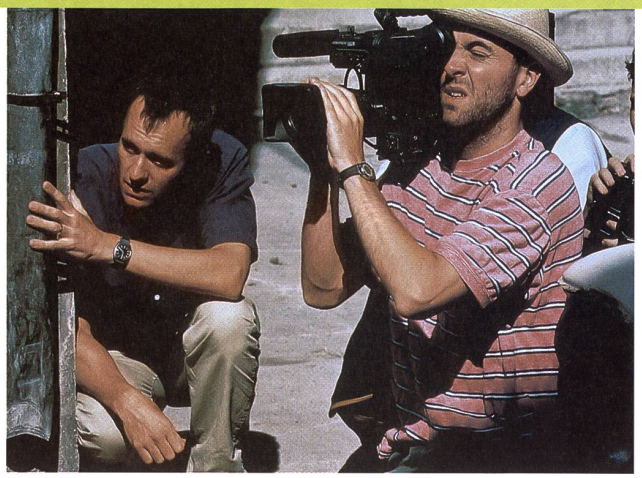
Von der Auflösung von Universal betroffen ist auch Michael Winterbottom, der nicht nur seinen aktuellen Film «Wonderland» diesem Verleih anvertraut hat, sondern als Miteigentümer der Produktionsfirma Revolution Films (neben Andrew Eaton) auch ein Abkommen mit Polygram hatte und nun auf Partnersuche gehen muss.

Lehrzeit beim Fernsehen

Winterbottom ist in mancher Hinsicht ein typischer Vertreter des heutigen britischen Kinos. Ursprünglich als Cutter bei Thames Television tätig, drehte der 1961 geborene Nordengländer zuerst zwei Dokumentarfilme über Ingmar Bergman, der für ihn ein Vorbild darstellt, wenn auch nur in produktioneller Hinsicht: Wie der Schwede zu seiner Glanzzeit möchte Winterbottom möglichst kontinuierlich Filme machen, möglichst mit einem Stammensemble von Schauspielern und einer vertrauten Equipe. Seit seinem Wechsel ins fiktionale Filmschaffen mit einer Reihe von Krimis und TV-Filmen Anfang der Neunzigerjahre ist der Regisseur diesem Ziel ein gutes Stück näher gekommen.

Ähnlich wie Stephen Frears und Ken Loach eine Generation vor ihm, aber auch seine Altersgenossen Danny Boyle und Gillies MacKinnon, hat Winterbottom sein Handwerk beim Fernsehen gelernt. Das britische *television drama* ist traditionell vom Autor dominiert, so dass manche Produzenten klagen, TV-Filme seien bloss Dialog mit bewegten Bildern statt bewegte Bilder mit Dialog, wie ein Spielfilm sein sollte, und Fernsehregisseure, die zum Kino wechseln, würden dies zu wenig berücksichtigen. Bei seiner TV-Verfilmung von Roddy Doyles Originaldrehbuch «Family» machte Winterbottom 1994 tatsächlich die Erfahrung, dass er nur mit den Schauspielern den Dialog anpassen, nicht aber an die Struktur der Bücher rühren durfte. Anderseits gelang es ihm schon damals, mit einer subtilen Farbdramaturgie die visuelle Ebene des dialogreichen Vierteilers anzureichern, und – wie zuvor bei der Pilotepisode der brillanten Krimiserie «Cracker» – die Darsteller nicht nur geschickt auszuwählen, sondern auch ausgezeichnet zu führen.

Zwar macht Winterbottom nicht wie Bergman Theater (ihm graut vor der Vorstellung, dass die Schauspieler jeden Tag dasselbe spielen sollten) und kann darum kein eigentliches Ensemble beschäftigen, aber mehrere Autoren (Jimmy McGovern, Frank Cottrell Boyce, Laurence Coriat, Roddy Doyle) und diverse Schauspieler, allen voran Christopher Eccleston («Cracker», «Jude», «With or Without You») haben mehr



Der Film Noir «I Want You» (links), das engagierte Dokudrama «Welcome to Sarajevo»: zwei Beispiele für Winterbottoms enorme Bandbreite.

als einmal mit ihm zusammen gearbeitet; für manche war der Auftritt in einem Winterbottom-Film eine wichtige Stufe auf der Erfolgsleiter: Robert Carlyle («The World Is Not Enough», Kritik S. xy), Kate Winslet («Titanic», 1997) und Rachel Weisz («The Mummy», 1999) wurden von ihm besetzt, als sie noch keine Stars waren.

Ausflug in die Höhle des Löwen

Winterbottoms Filme beweisen in Bezug auf Stil und Genre eine enorme Bandbreite: intelligenter Krimi («Cracker» u. a.), *kitchen-sink*-Drama («Family»), blutiges Roadmovie («Butterfly Kiss»), bewegende Krankheitsgeschichte («Go Now»), widerborstiger Kostümfilm («Jude»), engagiertes Dokudrama («Welcome to Sarajevo»), Film Noir («I Want You»), modernes Sittengemälde («Wonderland») und *romantic comedy* («With or Without You»). Wie die meisten britischen Regisseure schreibt Winterbottom aber keine Drehbücher, ist also kein Autorenfilmer im engeren Sinne, auch wenn er als Produzent und Regisseur bei der Buchentwicklung stark involviert ist. Er zwingt auch nicht jedem Werk seine persönliche Handschrift auf. Vielmehr wählt er je nach Autor und Stoff den für ihn angemessenen inszenatorischen Ansatz und besetzt die Schauspieler dementsprechend. Bei «Wonderland» etwa, der wie all seine Filme stark vom Schauplatz geprägt ist, suchte er Darstellerinnen und Darsteller, die sich glaubhaft im Ambiente von Süd-London bewegen konnten. Sie mussten zur Improvisation bereit sein und sich mühelos in einer realen Umgebung (Cafés usw.) bewegen können. Diesen Naturalismus konterkarierte er mit einer romantisch verfremdenden Bildgestaltung, die an Wong Kar-Wai erinnert. «With or Without You» dagegen, ein älteres, doch erst dieses Jahr realisiertes Projekt über ein junges Ehepaar, das mit unerfülltem Kinderwunsch und Untreue ringt, sei in formaler Hinsicht kein Schritt vorwärts, räumt der Regisseur ein, sondern eine kleine, intime Geschichte, die er auf ähnlich klassische Weise inszeniert habe wie den BBC-TV-Film «Go Now».

«Wonderland» wurde kürzlich mit dem erst zum zweiten Mal verliehenen British Independent Film Award (BIFA) als Best British Film ausgezeichnet. Dieser neue Preis will laut Winterbottom eine Alternative zum kommerziell – beziehungsweise auf die USA – ausgerichteten British Acadamy Film and Television Award sein. Der BIFA passt denn auch gut zu diesem autonomen Filmemacher, der seine Firma wohl nicht ganz umsonst Revolution Films getauft hat.

Etwas weniger britisch und unabhängig allerdings nimmt sich sein nächstes Projekt aus, für dessen Finanzierung er British Pathe und United Artists gewinnen musste: «Kingdom Come» ist ein von Thomas Hardy inspiriertes Familiendrama, das am Ende des Goldrauschs in den Rocky Mountains spielt. Im Unterschied zu Danny Boyle und anderen Kollegen hat Winterbottom bisher den meist kompromittierenden Schritt zu grossen Budgets und/oder nach Hollywood bewusst vermieden; mit diesem ungewohnt aufwändigen Historienfilm, dessen Dreharbeiten im Februar 2000 beginnen sollen, kommt er der Höhle des Löwen ein Stück weit näher. Immerhin hat er sich gerade die Filmrechte an Roddy Doyles neuem Roman «A Star Called Henry» gesichert; die Rückkehr in vertraute britisch-irische Gefilde ist somit abzusehen.

Produktionsjahre der Filme von Michael Winterbottom: Siehe S. 17.

Michel Bodmer ist Journalist, Filmredaktor beim Schweizer Fernsehen DRS und Übersetzter aus dem Englischen.