

Brian McFarlane, Deane Williams: Michael Winterbottom

Manchester, New York: Manchester University Press 2009 (Reihe British Film Makers), 152 S., ISBN 978-0-7190-7422 6, GBP 50.00

Das erste, an das man bei dem Namen des britischen Regisseurs Michael Winterbottom denkt, ist seine enorme Produktivität. Seit 1995, als er mit *Butterfly Kiss* sein Kinodebüt gab, hat er 18 abendfüllende Kinofilme gedreht. Zum anderen ist charakteristisch für den 1961 geborenen Filmemacher, dass seine Arbeit nicht eindeutig auf ein Genre oder einen Stil festzulegen ist. Gleichwohl gibt es viele Berührungspunkte zwischen den einzelnen Arbeiten. Das sehen auch die beiden Autoren der ersten Monografie über ihn so. Brian McFarlane und Deane Williams unterrichten beide an der Monash University im australischen Melbourne, McFarlane ist darüber hinaus einer der beiden Herausgeber der verdienstvollen Reihe British Film Makers, in der dieser Band erscheint. Im Übrigen ist dies der erste Band der Reihe, der von zwei Autoren gemeinsam verfasst wurde – was es mit der Autorenschaft der einzelnen Kapitel auf sich hat, ist ihnen dabei allerdings keine Anmerkung wert.

Um dem Werk des Filmemachers gerecht zu werden, wählen die Autoren einen Ansatz, der auf dem Covertext beschrieben wird als „a range of critical

approaches to analyze the filmmaker's eclectic interests in cinema and the world at large.“ Sie charakterisieren zu Beginn eine Reihe von Eigenheiten, die sich durch Winterbottoms Werk ziehen, so „mixing drama and documentary“ (S.3), sein „interest in working-class lives“ (S.5) sowie seinen „profound sense of place“ (S.6), wozu auch der Dreh on location gehört. Dabei stellen sie ihn einerseits in eine realistische Tradition des Filmemachens in Großbritannien, arbeiten aber auch die Unterschiede zu Regisseuren wie Ken Loach, Mike Leigh, Shane Meadows und Stephen Frears heraus. Für sie ist Winterbottom aber nicht nur ein britischer, sondern auch ein europäischer Filmemacher. Sie benennen Querverbindungen zu den Arbeiten von Regisseuren wie Ingmar Bergman (Winterbottoms erster Film war 1989 eine Bergman-Dokumentation für das britische Fernsehen), Krzysztof Kieslowski (mit dessen Kameramann Slawomir Idziak Winterbottom arbeitete), Bill Douglas, Nicolas Roeg (die Parallele zwischen dessen *Eureka* [1984] und Winterbottoms *The Claim* [2001]), Werner Herzog und Robert Altman (die Parallele zwischen *McCabe & Mrs. Miller* [1971] und *The Claim*). Sie analysieren den Einfluss der britischen und, stärker noch, der französischen Neuen Welle.

Im Kapitel „The Realist“ benennen sie die Einflüsse von Roberto Rossellinis *Roma, Città aperta* (1945) und *Paisà* (1946) auf *In this World* (2003) bzw. *Welcome to Sarajevo* (1997), in „The Adaptor“ stehen seine Thomas Hardy-Verfilmungen *Jude* (1996) und *The Claim* („The Mayor of Casterbridge“ reiminiert als Western) ebenso im Mittelpunkt wie seine filmische Umsetzung des als unverfilmbar geltenden „Tristram Shandy“ von Laurence Sterne, wobei diese Reflexion über das Erzählen in *A Cock and Bull Story* (2005) ihre Entsprechung fand im Nachdenken über die Filmproduktion. Dabei wird deutlich, dass Winterbottom literarische Vorlagen nicht 1:1 umsetzt und die historischen Schauwerte in seinen Adaptionen nur eine untergeordnete Rolle spielen.

Auch jene Filme, die sich als Genrefilme einstufen lassen, wie *Butterfly Kiss* (Road Movie; 1995), *24 Hour Party People* (Musical; 2002) und *Code 46* (Science Fiction; 2003) arbeiten zentrale Topoi des jeweiligen Genres um, so dass man der Schlussfolgerung der Autoren zustimmen muss, Winterbottom sei „a filmmaker who ventures into the territories occupied by a range of genres and rarely leaves them as he found them.“ (S.100) Auch im abschließenden Kapitel, das sich Filmen widmet, die nicht hundertprozentig gelungen sind, wird deren originelle Abweichung von Genrestandards in den Mittelpunkt gestellt.

Bedauerlich finde ich es, dass Winterbottoms Fernseharbeiten, wie der Mehrteiler *Family* (1994) und die erste Folge der Krimi-Reihe *Cracker* (1993; in Deutschland: *Ein Fall für Fitz*) nur sehr cursorisch gestreift werden und das Fernsehfrühwerk (acht fiktionale Titel zwischen 1989 und 1992) ganz ausgespart wird. Auch dass der im Sommer 2007 – also fast zwei Jahre vor Erscheinen des Bandes – in Australien gezeigte *A Mighty Heart* nicht in den Haupttext aufgenommen werden konnte, sondern nur in die Schlussbemerkung eingefügt wurde,

ist seltsam, wirft dieser Film doch die Frage auf, ob sich Winterbottoms Erzählweise verändert, wenn er einen Weltstar wie Angelina Jolie (die den Film auch produzierte) in der Hauptrolle hat – eher nicht, wie auch die vergleichsweise enttäuschenden Einspielergebnisse des Films zeigen. Es gibt am Schluss einige Anmerkungen zur Arbeitsweise von Winterbottoms Produktionsfirma Revolution Films, die es schafft mit geringen Budgets zu operieren (keiner von Winterbottoms Filmen bisher war ein Kassenschlager, der aufwändige *The Claim* machte das größte Minus). Gerne hätte man aber auch gewusst, was es mit der Ablösung Winterbottoms als Regisseur beim Fußballdrama *Goal!* (R: Danny Caanon, 2005) auf sich hatte, aber diese Tatsache findet man nur in der Filmografie verzeichnet. Australien mag geografisch fern sein von Großbritannien, aber dass ein Autor wie McFarlane, der sich wiederholt mit dem britischen Genrekino beschäftigt hat, den Kritiker Kim Newman, einen ausgewiesenen Experten für den Horrorfilm, zur Frau macht (S.93 und S.94) erstaunt schon. Ein lesenswerter Band ist diese Veröffentlichung dennoch.

Frank Arnold (Berlin)