

Vorwort

Mit Blick auf die britische Mediengeschichte ist in den letzten Jahrzehnten vieles in Bewegung geraten - vor allem unser Bild vom britischen Film. Merkwürdigerweise unwidersprochen konnte François Truffaut noch in seinem Hitchcock-Buch von 1966 seinem Interview-Partner gegenüber den Verdacht formulieren, "daß England auf eine undefinierbare Weise ausgesprochen filmfeindlich ist [...], die Begriffe Kino und England eigentlich unvereinbar sind." Dabei lag das fulminante Spielfilm-Debüt der 'Free Cinema'-Regisseure Tony Richardson, Karel Reisz, John Schlesinger oder Lindsay Anderson nur wenige Jahre zurück, hatten die so unverwechselbar britischen Ealing-Komödien der späten vierziger und frühen fünfziger Jahre zwischenzeitlich auf der Insel wie auf dem Kontinent schon längst Klassikerstatus erlangt und sollte, zumal in Deutschland, die Erinnerung an die britische Dokumentarfilmbewegung der dreißiger und vierziger Jahre wichtige Orientierungspunkte in den Debatten um das wiederbelebte Dokumentargenre markieren.

Zwar erhärteten die späten sechziger und die siebziger Jahre die schon lange dominierende Vorstellung, Britannien sei im Grunde nichts anderes als eine Kolonie des Hollywood-Films: nicht nur wegen der fehlenden (relativen Schutz versprechenden) Sprachbarrieren, sondern vor allem auf Grund der chronischen Strukturschwäche der britischen Filmindustrie, die von staatlicher Seite seit den Anfängen einer insgesamt halbherzigen Filmpolitik kaum auf nachhaltig wirksame Anreize zur Ausbildung einer kulturell eigenständigen Kinematographie rechnen konnte. Wohl verfügten die englischen Studios Pinewood, Elstree oder Twickenham über ein vorzügliches handwerkliches Renomee und über den modernsten technischen Standard; doch gerade dies zog angesichts der chronischen Währungsschwäche des britischen Pfunds verstärkt Hollywood-Produzenten ins Land. Großbritannien wurde zunehmend zum Billiglohnland für höchst profitable US-Produktionen: von den *James Bond*-Folgen bis hin zu den ökonomisch wie technisch aufwendigen Filmen wie *Superman*, *Star Wars*, *Yentl* oder *Indiana Jones*. Für genuin britische Filme - d.h. Filme, die landesspezifische Themen in einer auf britische Zuschauerverhältnisse zugeschnittenen Form gestalteten - blieb in solchen Zusammenhängen nur wenig Raum.

Eine entscheidende Wende vollzog sich in den frühen achtziger Jahren: Vor allem dank des Kooperationsprogramms des 1982 etablierten Fernsehsenders *Channel 4*, nicht zuletzt aber auch mit Hilfe von neuen unabhängigen

Produktionsfirmen wie *Goldcrest*, *HandMade* oder *Boyd's Co.* leiteten Filme wie Hugh Hudsons *Chariots of Fire*, Richard Attenboroughs *Gandhi*, Peter Greenaways *The Draughtman's Contract*, Bill Forsyth's *Local Hero* oder Stephen Frears' *My Beautiful Laundrette* eine außergewöhnliche Renaissance des britischen Films in den achtziger Jahren ein, die neben nationaler und internationaler Wertschätzung auch zu großen Hoffnungen für die Zukunft des neuen Films 'made in Britain' führte. Diese optimistische Einschätzung gründierte die Bestandsaufnahme von Martin Auty und Nick Roddick: *British Cinema Now* (1985) ebenso wie die Buchpublikationen von James Park: *Learning to Dream: The New British Cinema* (1984) oder James Walker: *The Once and Future Film* (1985). Und diesseits des Kanals sah man dies kaum anders: Man lese dazu nur die einschlägigen Berichte jener Jahre in den *Cahiers du Cinéma* oder in der Zeitschrift *Positif*. Allenfalls war der Blick noch weniger getrübt durch die Anzeichen der strukturellen filmwirtschaftlichen Schwächung, die von Anfang an dieser Renaissance im Zuge der Deregulationspolitik der Thatcher-Regierung eingeschrieben waren.

Auf der Insel ließ die Ernüchterung nicht lange auf sich warten. Bereits die zu Beginn der neunziger Jahre von Duncan Petrie vorgenommene Bestandsaufnahme *New Questions of British Cinema* (1992) brachte die zunehmend skeptische Einschätzung in Kreisen der britischen Filmkritik auf den Punkt: "[...] there is a very real sense that, unless some drastic action is taken, and taken quickly, we may not have a film industry to speak of left in this country. Some more cynical commentators [...] argue that we have reached this point already." (S.2)

Auf dem Kontinent verstellen die jüngsten Festival- und/oder Kassenerfolge der Filme eines Ken Loach, Mike Leigh, Stephen Frears, Mike Newell oder des überwiegend in England filmenden Iren Neil Jordan leicht den Blick dafür, daß die traditionellen Zuordnungen zu nationalen Kinematographien ebenso porös geworden sind wie die mediale Differenzierung zwischen Kino- und Fernsehfilmen. Der Internationalisierung in der Produktion entspricht die Aufhebung mediengattungsspezifischer Unterscheidungsgrenzen. So führte bei dem überaus erfolgreichen Film *The Commitments* (1991) mit Alan Parker, ein ursprünglich vom Fernsehen kommender Engländer Regie, produziert wurde er von der Schottin Lynda Myles, die Vorlage lieferte ein Roman des Iren Roddy Doyle, den dann zwei Veteranen der englischen TV-Sitcom (Dick Clement und Ian La Frenais) zu einem Drehbuch umschrieben, gedreht wurde der Film in Dublin mit irischen Schauspielern - und finanziert mit amerikanischen Geldern. Dieses Beispiel steht nur für viele, die die Verfasser John Caughie und Kevin Rockett des jüngst erschienenen Handbuchs *The Compa-*

nion to British and Irish Cinema (1996) mit Recht zu der Schlußfolgerung veranlassen: "... it becomes slightly tricky not only what a *British* film is, but also what a British *film* is." (S. IX)

Dieses AugenBlick-Heft, erstes in einer fortzuführenden Reihe über das Kino made in Britain, versammelt zwei komplementäre, gleichwohl miteinander verwobene Beiträge. Mit Derek Jarman wird von Christina Scherer und Guntram Vogt der wohl in jeder Hinsicht profilierteste Autorenfilmer Großbritanniens porträtiert. Dessen Exzentrik - dies machen Scherer/Vogt auch deutlich - ist jedoch zugleich gebunden an ein 'border crossing' im Gebrauch unterschiedlicher audiovisueller Medien und der ihnen eingeschriebenen Repräsentationsverfahren. Nicht nur ausdruckspezifisch, sondern auch werkbiographisch stellen sich unter diesem Blickwinkel unmittelbare Bezüge zu den Musikvideos kulturindustriellen Zuschnitts ein, die Gerd Hallenberger in ihrer Entwicklung und in ihrem Verhältnis zum britischen Film der achtziger Jahre untersucht. Insofern montiert dieses Themenheft zum Britischen Film in den achtziger Jahren explizit einen Zusammenhang, der - wie durch weitere Beiträge erhärtet werden soll - durchaus exemplarische Gültigkeit hat.

Heinz-B. Heller