

Michael Burg

›Costumes, Sheep and Country Houses‹. Der britische Heritage Film der achtziger und neunziger Jahre und sein Bild

2010

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14545>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Burg, Michael: ›Costumes, Sheep and Country Houses‹. Der britische Heritage Film der achtziger und neunziger Jahre und sein Bild. In: Stephanie Großmann, Peter Klimczak (Hg.): *Medien – Texte – Kontexte*. Marburg: Schüren 2010 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 22), S. 203–214. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14545>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Michael Burg

›Costumes, Sheep and Country Houses‹

Der britische Heritage Film der achtziger und neunziger Jahre und sein Bild

Zusammenfassung: Der Heritage Film, in Großbritannien oft als eigenes Genre und spezielle Spielart des Kostüm- und Historienfilms angesehen, löste in den beiden letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts in der britischen Filmkritik und Filmwissenschaft kontroverse Debatten aus. Vor allen Dingen die offensichtlichen Schauwerte waren es, die mit dafür sorgten, dass Heritage Filme auf der einen Seite im Arthouse- und Mainstream-Kino ihr Publikum fanden, die aber andererseits auch immer wieder im Fokus der Kritik standen. Nach einer Einführung in das Thema und einem Streifzug durch die geschichtliche und stilistische Entwicklung dieser Filme geht es schließlich um mögliche Fragestellungen im Hinblick auf eine bildwissenschaftliche Untersuchung entsprechender Produktionen im Rahmen eines geplanten Dissertationsprojektes.

In den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts erfuhr der kurze Zeit zuvor fast schon tot geglaubte britische Film nicht nur eine phänomenale Renaissance, sondern die Filmkritik wurde auch auf eine ganze Reihe von Filmen des New British Cinema aufmerksam, die sich mittels eines rückwärts gewandten Blicks mit britischen Themen vergangener Epochen beschäftigten und die in Fachkreisen unter den Labels ›Heritage Film‹ oder ›Heritage Cinema‹ bekannt wurden.¹ Es handelte sich, wie es damals schien, um eine neue Welle von nostalgischen Kostüm- und Historiendramen, die, angesiedelt zwischen Arthouse- und Mainstream-Kino, zunächst landläufig mit Vorstellungen von Englishness, nationaler Identität, Landhausidylle und dem gehobenen Lebensstil der Upper Class in Verbindung gebracht wurden. Seitdem hat sich allerdings der Kanon der Filme, die unter den genannten Labels firmieren, in mehrfacher Hinsicht bedeutend erweitert.

1 In der Filmwissenschaft und Filmkritik haben sich mittlerweile die Begriffe ›Heritage Cinema‹ bzw. ›Heritage Film‹ fest etabliert, umgangssprachlich wird in Großbritannien aber eher vom ›Costume Drama‹ bzw. vom ›Period Film‹ oder ›Period Movie‹ gesprochen. Im vorliegenden Beitrag werden diese Begriffe synonym verwendet.

Insbesondere waren es Produktionen wie *A ROOM WITH A VIEW* (ZIMMER MIT AUSSICHT, 1986), *HOWARDS END* (WIEDERSEHEN MIT HOWARDS END, 1992) und *THE REMAINS OF THE DAY* (WAS VOM TAGE ÜBRIGBLIEB, 1993) von James Ivory sowie *SENSE AND SENSIBILITY* (SINN UND SINNLICHKEIT, 1995) von Ang Lee, *ELIZABETH* (1998) von Shekhar Kapur und nicht zuletzt die Shakespeare-Adaptionen von Kenneth Branagh, die den Heritage Film international und damit auch hierzulande populär machten und einem breiteren Publikum erschlossen.

Begriffsdefinition, Genrefrage und soziokultureller Kontext

Ebenso, wie sich der Heritage Film thematisch und formal über zwei Jahrzehnte hinweg verändert und weiterentwickelt hat, haben sich auch die Ansichten darüber, welche Filme nun tatsächlich unter diesen Begriff fallen, mit der Zeit erheblich gewandelt.

Verstand man darunter am Anfang vor allen Dingen Produktionen, die sich mit den bereits oben genannten Attributen assoziieren ließen, so stellte Sheldon Hall 2001 eine Liste mit fünf Kategorien auf, die sich nun auf ein wesentlich breiteres Spektrum von Filmen bezogen. Dazu gehörten neben Verfilmungen klassischer Literatur und Kostümfilmern nach eigener oder zeitgenössischer Vorlage, deren Handlung bevorzugt zwischen der späten viktorianischen Epoche und dem Zweiten Weltkrieg spielt, auch Filme, die sich mit der britischen Kolonialzeit in Indien beschäftigen und die eigentlichen Historienfilme, die tatsächliche Ereignisse der Geschichte zum Thema haben sowie Shakespeare-Adaptionen in einer historischen oder historisierenden Inszenierung.² Eine Abgrenzung des Historien- und Kostümfilms im Allgemeinen gegen den Heritage Film im Besonderen war damit kaum mehr möglich.

Insofern kann die Frage, ob es sich beim Heritage Film um ein eigenes Genre handelt, ob er ein Subgenre des Kostüm- und Historienfilms oder schlichtweg mit diesem identisch ist, in letzter Konsequenz wohl nie zufriedenstellend beantwortet werden und ist eigentlich auch obsolet. Viel hilfreicher ist der Vorschlag Andrew Higsons, statt von der Vorstellung genau definierter, von starren Regeln

2 Vgl. Hall, Sheldon: »The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate«. In: Robert Murphy (Hg.): *The British Cinema Book*. London: British Film Institute 2001, S. 191–199, hier S. 192 f.

bestimmter Genres eher von sich einander überlappenden »group of films« zu sprechen, die sich mehr oder weniger losen, hybriden Kategorien zuordnen lassen.³

Der Begriff *heritage* selbst, hier vielleicht am treffendsten mit ›Kulturerbe‹ übersetzt, verweist schließlich auf die Verbindung dieser Filme zu den vielfältigen Entwicklungen im Bereich der sogenannten *heritage culture*, des *heritage movement* und der *heritage industry*. Die Förderung und Vermarktung des reichen britischen Kulturerbes erfuhr in den achtziger Jahren auch im Rahmen des sogenannten *Thatcherite projects* durch öffentliche und private Investitionen in Einrichtungen und Initiativen, die sich um die Pflege traditioneller Kulturgüter kümmerten, einen regen Aufschwung. Dies traf sich mit einem damals verstärkten Interesse von Bevölkerung und Tourismus an den Hinterlassenschaften der Geschichte.⁴ Der Heritage Film profitierte nicht nur vom neuerwachten Bedürfnis der Menschen nach Nostalgie und Tradition, sondern nutzte – selbst Teil der Heritage Industrie – historische Gebäude, Gärten und Parkanlagen gegen Gebühren als Locations für die Dreharbeiten, wobei diese anschließend mit dem Hinweis auf die entsprechenden Filme selbst wiederum auf sich aufmerksam machten und dadurch teilweise beachtliche Besucheranstiege zu verzeichnen hatten.⁵

Entwicklungen und Tendenzen⁶

Der mit vier Oscars ausgezeichnete *CHARIOTS OF FIRE* (DIE STUNDE DES SIEGERS, 1981) von Hugh Hudson gilt als der Film, der das britische Heritage Cinema Anfang der achtziger Jahre erstmals in den Fokus des Interesses rückte, allerdings auch heftige Diskussionen wegen seiner patriotischen Grundstimmung im Kontext des damaligen Falklandkriegs auslöste.⁷

3 Vgl. Higson, Andrew: *English Heritage, English Cinema. Costume Drama since 1980*. Oxford: Oxford University Press 2003, S. 10.

4 Vgl. ebd., S. 48–53 und Hill, John: *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*. Oxford: Oxford University Press 1999, S. 73–76. Speziell zum *Thatcherite project* und zum *Thatcherism* siehe auch ebd., S. 3–16.

5 Vgl. Higson: *English Heritage, English Cinema*, S. 56–63.

6 Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass sich dieser Beitrag nur mit Produktionen für das Kino beschäftigt und deshalb Fernsehfilme unberücksichtigt bleiben. Die im Folgenden aufgeführten Filmtitel stellen natürlich nur eine Auswahl dar; eine recht ausführliche Filmografie ist ebd., S. 262–267 zu finden.

7 Siehe dazu ausführlich Hill: *British Cinema in the 1980s*, S. 20–28.

Ein großer Teil der britischen Costume Dramas jener Zeit lässt sich dem von Andrew Higson geprägten Begriff der »bourgeois heritage films«⁸ zuordnen. Es sind damit diejenigen Filme gemeint, die zwischen der viktorianisch-edwardianischen Epoche und dem Zweiten Weltkrieg angesiedelt sind und zumeist private Geschichten von Figuren einer gehobenen, elitären Schicht in einem typischen *period setting* erzählen.⁹

Als Erstes wären in diesem Zusammenhang sicher die bekannten Verfilmungen der Romane von Edward Morgan Forster zu nennen, wie *A PASSAGE TO INDIA* (REISE NACH INDIEN, 1984) von David Lean, *A ROOM WITH A VIEW* und *MAURICE* (1987) von James Ivory und *WHERE ANGELS FEAR TO TREAD* (ENGEL UND NARREN, 1991) von Charles Sturridge. Weitere Literaturadaptionen waren *ANOTHER COUNTRY* (1984) von Marek Kaniévka nach einem Stück von Julien Mitchell, *A HANDFUL OF DUST* (EINE HANDVOLL STAUB, 1987), ebenfalls von Charles Sturridge, nach Evelyn Waugh, *LITTLE DORRIT* (KLEIN DORRIT, 1987) von Christine Edzard nach Charles Dickens, *A MONTH IN THE COUNTRY* (1987) von Pat O'Connor nach einem Roman von J. L. Carr und *A SUMMER STORY* (DIE GESCHICHTE EINES SOMMERS, 1987) von Piers Haggard nach der Erzählung *The Apple Tree* von John Galsworthy.

Mit Großbritanniens Kolonialgeschichte beschäftigten sich die sogenannten »Imperial Heritage Films«,¹⁰ wie Richard Attenboroughs *GANDHI* (1982), James Ivorys *HEAT AND DUST* (HITZE UND STAUB, 1983), der schon erwähnte *A PASSAGE TO INDIA*, Michael Radfords *WHITE MISCHIEF* (DIE LETZTEN TAGE IN KENIA, 1987) und Nicholas Meyers *THE DECEIVERS* (DIE TÄUSCHER, 1988).

Die neunziger Jahre zeichneten sich dann vor allen Dingen durch eine Diversifizierung der Themen und Motive und eine deutliche formale und stilistische Weiterentwicklung des Heritage Films aus.¹¹

8 Higson, Andrew: »The Heritage Film and British Cinema«. In: Andrew Higson (Hg.): *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*. London: Cassell 1996, S. 232–248, hier S. 236.

9 Vgl. ebd., S. 233.

10 Soweit sich diese Produktionen auf Indien beziehen, spricht man auch vom »Ray Revival« (Hill: *British Cinema in the 1980s*, S. 99). Siehe dazu auch ausführlich Muraleedharan, T.: »Imperial Migrations: Reading the Raj Cinema of the 1980s«. In: Claire Monk, Amy Sargeant (Hg.): *British Historical Cinema. The History, Heritage and Costume Film*. British Popular Cinema. London, New York (NY): Routledge 2002, S. 144–162.

11 Zu den Veränderungen im britischen Heritage Cinema der neunziger Jahre siehe auch Church Gibson, Pamela: »Fewer Weddings and More Funerals: Changes in the Heritage Film«. In: Robert Murphy (Hg.): *British Cinema of the 90s*. London: British Film Institute 2000, S. 115–124.

1989 begann mit Kenneth Branaghs HENRY V eine neue Reihe von Shakespeare-Verfilmungen,¹² die sich bis Ende des folgenden Jahrzehnts fortsetzte. Branagh selbst ließ seinem hochgelobten Königsdrama die Komödie MUCH ADO ABOUT NOTHING (VIEL LÄRM UM NICHTS, 1993), die umstrittene Großproduktion des HAMLET (1996) und, im Gewand eines Musicals, LOVE'S LABOURS LOST (VERGEBLICHE LIEBESMÜH, 2000) folgen. Weitere Adaptionen waren Peter Greenaways PROSPERO'S BOOKS (1991), eine Umsetzung von *The Tempest*, Richard Loncraines RICHARD III (1995), Oliver Parkers OTHELLO (1995), Trevor Nunns TWELFTH NIGHT (WAS IHR WOLLT, 1996) und Adrian Nobles A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM (1996).¹³

Mitte der neunziger Jahre setzte eine Welle von Adaptionen der Werke von Jane Austen ein, die mit Ang Lees SENSE AND SENSIBILITY 1995 ihren Anfang nahm und bis in die jüngste Zeit hin andauert. Es folgten PERSUASION (JANE AUSTENS VERFÜHRUNG, 1995) von Roger Michell, EMMA (1996) von Douglas McGrath sowie MANSFIELD PARK (1999) von Patricia Rozema.

Einen eigenen Themenkreis bildeten biographische Filme und solche, die im Zusammenhang mit einer historischen Persönlichkeit stehen. Dazu gehörten etwa CARRINGTON (1995) von Christopher Hampton, MRS DALLOWAY (1997) von Marleen Gorris nach dem gleichnamigen Roman von Virginia Woolf, WILDE (OSCAR WILDE, 1997) von Brian Gilbert sowie ROBIN HOOD (1990) von John Irvin, THE MADNESS OF KING GEORGE (KING GEORGE – EIN KÖNIGREICH FÜR MEHR VERSTAND, 1995) von Nicholas Hytner, MRS BROWN (IHRE MAJESTÄT – MRS. BROWN, 1997) von John Madden und ELIZABETH von Shekar Kapur, in einem weiteren Sinne auch Produktionen wie BRAVEHEART von Mel Gibson und ROB ROY vom Michael Caton-Jones (beide 1995).¹⁴

Die Verfilmungen von Romanen Thomas Hardys und Henry James gegen Ende der Dekade spiegelten ein gestiegenes Interesse an sozialen Fragen und an der Darstellung gesellschaftlicher Konflikte wider. So bediente sich Michael Winterbottom gleich zweier Vorlagen von Hardy, nämlich *Jude, the Obscure* für JUDE (HERZEN IN AUFRUHR, 1996) und *The Mayor of Casterbridge* für THE CLAIM (DAS REICH UND DIE HERRLICHKEIT, 2000). James lieferte hingegen die Stoffe

12 Die letzte britische Shakespeare-Adaption für das Kino war zuvor Derek Jarmans THE TEMPEST aus dem Jahre 1980 (vgl. Higson: *English Heritage, English Cinema*, S. 18).

13 Verfilmungen in einem heutigen, zeitgenössischen Kontext sind ebenso wie sogenannte ›Offshots‹ hier nicht aufgeführt (Offshots sind Filme, die sich an Handlungselementen oder Motiven einer Vorlage anlehnen, ohne aber als wirkliche Adaption gelten zu können).

14 Obwohl BRAVEHEART und ROB ROY keine britischen Produktionen sind, behandeln sie aber eindeutig britische, d. h. in diesem Falle schottische Themen.

für Jane Campions *THE PORTRAIT OF A LADY* (1996), Iain Softleys *THE WINGS OF THE DOVE* (*THE WINGS OF THE DOVE – DIE FLÜGEL DER TAUBE*, 1997) und James Ivorys *THE GOLDEN BOWL* (2000).

Ivory, der seinem für ihn typischen, eher langsamen und bedächtigen Inszenierungsstil treu blieb, konnte darüber hinaus mit *HOWARDS END* – wiederum nach einem Roman von E. M. Forster – und *THE REMAINS OF THE DAY* an die Erfolge aus den achtziger Jahren anknüpfen,¹⁵ während seine späteren Filme wie *JEFFERSON IN PARIS* (1995)¹⁶ und auch *THE GOLDEN BOWL* auf geringere Resonanz stießen.¹⁷ Dies könnte auch ganz allgemein mit einem Wandel des Zeitgeistes und der Rezeptionserwartungen zusammenhängen, der sich Mitte der neunziger Jahre bemerkbar machte und, wenn überhaupt, neuen oder populäreren Formen des Kostümfilms den Vorzug gab.

Die Entwicklung dahin lässt sich am besten anhand der im Laufe des Jahrzehnts von der Kritik kreierten Labels ›Post- und ›Antiheritage Film‹ erklären. Man muss allerdings einschränken, dass beide Bezeichnungen leider nicht genau definiert und voneinander abgegrenzt sind.

Der Begriff ›Postheritage‹ erschien das erste Mal in einem Artikel von Claire Monk im Zusammenhang mit Christopher Hamptons *CARRINGTON* und Sally Potters *ORLANDO* (1992, nach Virginia Woolf) und diente dazu, diese Filme wegen ihres tiefen Selbstbewusstseins bezüglich der Repräsentation der Vergangenheit von früheren Produktionen abzugrenzen.¹⁸ Doch es ist weit mehr, was einen Postheritage Film ausmachen kann. Bereits in *ORLANDO* wurden die Frage nach der Geschlechteridentität und das Spiel mit verschiedenen zeitlichen Ebenen thematisiert.¹⁹ Weiterhin können es eine betont sozialkritische Haltung (wie in *JUDE*), in anderen Fällen auch die absichtliche stilistische Verwendung von Pastiche, Anachronismen und Zitaten oder die Mischung von Genres sein, die einen Film als Postheritage erscheinen lassen. Wie sich an einigen der genannten Kriterien, aber auch an der Bezeichnung ablesen lässt, ist eine gewisse Nähe zur Postmoderne offensichtlich.²⁰ Schließlich stehen populäre, mit dem Mainstream-Kino kom-

15 Vgl. Higson: *English Heritage, English Cinema*, S. 94.

16 Ebenfalls ein Heritage Film, aber ohne Bezug zu Großbritannien.

17 Vgl. Helbig, Jörg: *Geschichte des britischen Films*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, S. 278 f. und Higson: *English Heritage, English Cinema*, S. 56.

18 Vgl. Monk, Claire: »Sexuality and Heritage«. In: Ginette Vincendeau (Hg.): *Film/Literature/Heritage. A Sight and Sound Reader*. London: British Film Institute 2000, S. 6–11, hier S. 7.

19 Für eine Analyse von *Orlando* siehe Gutberlet, Kerstin: *The State of the Nation. Das britische Kino der neunziger Jahre*. St. Augustin: Gardez! 2001, S. 174–188.

20 Vgl. Church Gibson: »Fewer Weddings and More Funerals«, S. 123 und Hall: »The Wrong Sort of Cinema«, S. 193. Allerdings gibt es ebenso Beispiele von postmodernen Heritage Filmen der achtziger

patible Produktionen wie ELIZABETH oder John Maddens SHAKESPEARE IN LOVE (1998) ebenso für Trends des Postheritage Films, wie die Mantel-&-Degen-Film-Parodie PLUNKETT AND MACLEANE (1999) von Jake Scott.

Überschreitet eine Parodie allerdings die Grenze zur Karikatur oder zum Grotesken und wird das *period setting* selbst zur Zielscheibe von Spott und Kritik, dann bezeichnet man einen solchen Film als ›Antiheritage‹.²¹ Beispiele dafür wären etwa STIFF UPPER LIPS (1997) von Gary Sinyor, die Gilbert-&-Sullivan-Parodie TOPSY-TURVY (TOPSY-TURVY – AUF DEN KOPF GESTELLT, 1999) von Mike Leigh oder die Oscar-Wilde-Adaption THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST (ERNST SEIN IST ALLES, 2002) von Oliver Parker.

Stil und Ästhetik

Normalerweise werden Heritage Filme mit gemächlichem Erzählrhythmus und episodischer Erzählweise, mit langen Einstellungen, mittleren bis weiten Einstellungsgrößen, einer die Entwicklung der Charaktere betonenden Inszenierung im Raum, einer undramatischen, langsamen Montage und einer unterkühlten Darstellung von Emotionen in Verbindung gebracht.²²

Während dies sicher für viele Produktionen der achtziger Jahre zutreffend ist, so hat sich der Umfang der kinematographischen und dramaturgischen Codes in den neunziger Jahren, gerade im Zusammenhang mit den Postheritage Filmen, deutlich erweitert. Insbesondere die Annäherung an das Mainstream-Kino hat bei solchen Filmen zu einer expressiveren Verwendung bildsprachlicher Mittel, zu beschleunigter Inszenierung, komplexeren Erzählstrukturen und schnelleren Schnittfolgen geführt.

Nach wie vor gibt es aber einen Aspekt, der bei fast allen Heritage Filmen eine wichtige, wenn nicht sogar zentrale Rolle spielt: die Authentizität. Damit ist die Echtheit des Dargestellten oder der Grad der Annäherung an ein Vorbild oder eine Vorlage gemeint.

Jahre, wie etwa Karel Reisz *The French Lieutenant's Women* (Die Geliebte des französischen Leutnants, 1981) oder Peter Greenways *The Draughtsman's Contract* (Der Kontrakt des Zeichners, 1982). Hieran zeigt sich wieder einmal mehr die Schwierigkeit des Umgangs mit der Postmoderne als Epoche.

21 Pamela Church Gibson spricht allerdings auch im Zusammenhang mit Michael Winterbottoms *Jude* von »anti-heritage elements«, um auf die Unterschiede dieses Films zu traditionellen Heritage-Produktionen hinzuweisen (vgl. Church Gibson: »Fewer Weddings and More Funerals«, S. 119).

22 Vgl. Higson: »The Heritage Film and British Cinema«, S. 233 f. und ders.: *English Heritage, English Cinema*, S. 37–40.

Dies wirft eine ganze Reihe von Fragen und Problemen auf: Um was für eine Art von Authentizität handelt es sich? Auf was nimmt sie Bezug – auf äußere Erscheinung oder Inhalt? Geht es also um Architektur, Ausstattung, Dekor und Kostüme? Oder ist damit die Anpassung an eine literarische oder textliche Vorlage gemeint? An welchem Maß wird schließlich Authentizität gemessen? An einer absoluten Skala, die historisch-wissenschaftlich definiert und abgesichert ist? Oder an der subjektiven Vorstellung, die wir im jeweiligen Fall von Authentizität haben? An welchen Instanzen orientiert man sich, um die eine oder andere Art von Authentizität zu erreichen?

Der Kostüm- und Historienfilm ist von dem Bemühen geprägt, die dargestellte Zeitperiode vor allen Dingen in visueller Hinsicht möglichst authentisch umzusetzen. Die konsequente Berücksichtigung historischer Vorbilder, tradierten Wissens und neuer kulturwissenschaftlicher Erkenntnisse bei der Darstellung von Alltagsleben und Alltagskultur sind Aspekte, die – wenn sie denn angewendet werden – die ästhetische Qualität der Rekonstruktion einer vergangenen Epoche entscheidend beeinflussen und immer wieder gerade von Historikern eingefordert werden.

Hinzu kommt der passende Einsatz kinematographischer Mittel. Gerade von Lichtführung und Lichtgestaltung bei der Filmphotographie kann es entscheidend abhängen, ob sich eine Szene hinsichtlich der Möglichkeiten der natürlichen und künstlichen Beleuchtung im Kontext der jeweiligen historischen Epoche als glaubwürdig erweist oder nicht.

Der Versuch allerdings, einen hohen Grad an visueller Authentizität zu erreichen, war immer wieder auch Zielscheibe der Kritik.²³ Es wurde bemängelt, dass die offensichtlichen Schauwerte dieser Filme, mit ihrer reichen Ausstattung, dem detaillierten Dekor, den Kostümen, der historischen Architektur und den pittoresken Landschaften in vielen Fällen keine Funktion für den narrativen Fortgang der Geschichte hätten, durch ihre Attraktivität aber die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich lenken oder sogar eine kritische Haltung der Erzählung unterlaufen würden. Andrew Higson konstatiert, dass sich dadurch der Erzählraum, der sogenannte *narrative space*, in eine – frei übersetzt – Schaubühne (den *heritage*

23 Bereits Cairns Craig beschäftigte sich in seinem frühen Beitrag zur Heritage-Film-Debatte »Rooms Without a View« von 1991 mit diesem Aspekt (vgl. Craig, Cairns: »Rooms Without a View«. In: Vincendeau (Hg.): *Film/Literature/Heritage*, S. 3–6, hier S. 4).

space) verwandeln würde.²⁴ In der Tat ist das sogenannte ›Heritage Display‹ mit seiner ›Museumsästhetik‹ einer der Gründe für die Beliebtheit von Kostümfilmern beim Publikum.

Wenn sich nun aber dieses Heritage Display verselbständigt, wenn der Bezug zur ›echten‹ Historie verloren geht und nur noch ein selbstreferenzieller Verweis (etwa auf andere Filme und Bilder) verbleibt, dann hat sich die – vermeintliche – Authentizität in ein, wie Platon es nennt, Simulakrum oder ein Pastiche verwandelt.²⁵

Während manche postmodernen Künstler und auch Filmemacher gegenüber solchen Abziehbildern, bei denen das Original bedeutungslos oder obsolet geworden ist, keine Berührungsängste haben und sie ganz bewusst einsetzen,²⁶ sind sie bei Kritikern höchst umstritten. Für die einen ist der Pastiche oberflächlich und ohne Tiefe, nur noch ein verbleibender ›Look‹²⁷ und letztendlich ein Zeichen für den Verlust der Geschichte.²⁸ Andere sehen in ihm eine positiv zu beurteilende »hybride Qualität« und im spielerischen Umgang damit die Chance zur »Aufhebung der Identitäten«.²⁹

Bildwissenschaftliche Fragen und Ansätze

Bereits in meiner 2004 entstandenen Diplomarbeit *Der Blick in die Vergangenheit* habe ich versucht, einige Fragestellungen zu Bildgestaltung, Bildästhetik und Bildstilistik des britischen Heritage Films aufzugreifen und sie an ausgewählten Filmbeispielen aus den achtziger und neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts anzuwenden.³⁰

24 Vgl. Higson: *English Heritage, English Cinema*, S. 39 (dort auch die zitierten Begriffe) und ders.: »The Heritage Film and British Cinema«, S. 239 f. sowie Hill: *British Cinema in the 1980s*, S. 86.

25 Vgl. Higson: *English Heritage, English Cinema*, S. 64 und – in Bezug auf Platon – Jameson, Fredric: »Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«. In: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek: Rowohlt 1997, S. 45–102, hier S. 63.

26 Siehe dazu auch die Ausführungen zum Postheritage Film weiter oben in diesem Beitrag.

27 Vgl. Higson: *English Heritage, English Cinema*, S. 64.

28 Vgl. Jameson: »Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«, S. 68 ff. Jamesons Ausführungen beziehen sich an dieser Stelle auf E. L. Doctorows Roman *Ragtime*; seine Argumentation lässt sich aber ebenso gut auf den Kostüm- und Historienfilm anwenden.

29 Vgl. Cook, Pam: *Fashioning the Nation. Costume and Identity in British Cinema*. London: British Film Institute 1996, S. 5 (Übersetzung der beiden angeführten Zitate von M.B.).

30 Vgl. Burg, Michael: *Der Blick in die Vergangenheit. Bildgestaltung, Bildästhetik und Bildstilistik im britischen Heritage Film der achtziger und neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts anhand ausgewählter Beispiele*. Diplomarbeit im Studiengang Audiovisuelle Medien [unveröffentlicht]. Stuttgart: Hochschule der Medien 2004.

In der mir bekannten und bis zum damaligen Zeitpunkt veröffentlichten Fachliteratur spielt das Bild in der Analyse dieser Filme zwar eine wichtige Rolle, war aber nie alleiniger Gegenstand einer selbstständigen Untersuchung. Die Tatsache, dass die filmkritische und filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem britischen Period Movie im genannten Zeitrahmen oft sehr kontrovers geführt wurde und zu einem Thema häufig eine weite Spanne ganz unterschiedlicher Standpunkte zu finden ist, spiegelt sich auch in den Ergebnissen meiner Arbeit wider.

So hat sich bei der eigenen Analyse einiger in der Literatur besprochener Beispiele gezeigt, dass sich so manche Interpretation als bei Weitem nicht so gefestigt erwiesen hat, wie dies auf den ersten Blick den Anschein hatte und es durchaus alternative Auslegungen gibt. Ganz konkret betrifft dies die oft geäußerte Kritik am angeblich rein dekorativ-oberflächlichen Heritage Display, für das sich in den untersuchten Fällen dann schließlich doch eine Funktion für die Filmerzählung nachweisen ließ.³¹

Nun ist die mögliche Vielfalt und Freiheit an Interpretationen bei der Betrachtung ästhetischer Schöpfungen natürlich nichts grundlegend Neues. Interessant wird es aber, wenn davon weitergehende Argumentationen abhängen oder entsprechende Interpretationen evident für im Diskurs eingenommene Positionen werden. Dann nämlich haben sie eine grundsätzliche Bedeutung und eine neue Beurteilung kann zu einer ganz anderen Sicht der Dinge auf übergeordneter Ebene führen.

Allein schon daraus dürfte zu ersehen sein, dass die weitergehende Beschäftigung mit dem Bild im Heritage Film eine lohnende und spannende Aufgabe sein kann.

Zum Abschluss habe ich hier nun in Form einer Materialsammlung einige Fragen und Ansätze zusammengestellt, die für eine bildwissenschaftliche Untersuchung des Heritage Films im Rahmen eines geplanten Dissertationsprojektes relevant sein könnten – dann eventuell auch unter Einbeziehung von Produktionen bis in die jüngste Zeit.

Beginnen will ich mit einer Meta-Frage, die quasi über allem steht:

- 1) Inwieweit trägt das Bild zur Konstitution des Heritage-Charakters dieser Filme bei?

31 Vgl. ebd., insbesondere die Fallstudie zu *A ROOM WITH A VIEW*, S. 34–42.

Und dann im Einzelnen:

- 2) Welche Authentizitäts- und Legitimationsstrategien werden bei der visuellen Rekonstruktion der Vergangenheit angewendet? Geht es um die Vergegenwärtigung einer historischen Epoche, einer vergangenen Lebenswelt oder eines historischen Ereignisses? Oder steht die Annäherung an eine literarische Vorlage im Vordergrund? Welche Rolle spielt dabei die Erwartungshaltung auf der Produktions-, welche die auf der Rezeptionsseite? Kann man beim filmisch-fiktiven Blick in die Vergangenheit überhaupt von ›echter‹ Authentizität sprechen oder ist schließlich alles nur eine pseudoauthentische Simulation?
- 3) Inwieweit sind für diese Strategien wiederum mediale Vorlagen (zum Beispiel Gemälde und Graphiken aus der bildenden Kunst oder auch Photographien) bedeutsam und welchen Einfluss haben sie auf das vermittelte Vergangenheitsbild?
- 4) Welche Rolle spielt die Darstellung von Landschaft, Architektur und Dekor? Sind sie nur schmückendes Beiwerk oder haben sie narrative Funktionen? Wirken sie identitätsstiftend? Was sagen sie über die Personen aus, die sie bevölkern?
- 5) Welche Bedeutung haben Kostüme – in sozialer Hinsicht, in Bezug auf die Geschlechterrollen und für die Charakterisierung der Personen?
- 6) Wie wird über das Bild kulturelle und soziale Identität vermittelt? Was trägt zum Beispiel mit dazu bei, dass wir von der Darstellung von Englishness und Britishness beim Heritage Film sprechen können?
- 7) Sind Besonderheiten oder Probleme bei der Adaption literarischer Vorlagen zu finden, wenn es etwa darum geht, Bilder, Beschreibungen und Metaphern in die visuelle Ebene des Films zu transferieren?
- 8) Wie vermitteln sich abstrakte Konzepte, wie beispielsweise die von Romantik und Nostalgie, in visueller Hinsicht?

- 9) Welche filmischen Mittel der Bildgestaltung kommen zum Einsatz? Gibt es Besonderheiten in Bezug auf Kameraführung, Cadrage, Gestaltung der Perspektive, die Wahl der Einstellungsgrößen und die Darstellung des filmischen Raums? Wie verhält es sich mit der Lichtführung, dem photographischen Stil oder dem Einsatz von Spezialeffekten? Inwieweit werden Mittel der emotionalen Filmgestaltung angewendet?
- 10) Gibt es autoreflexive und autoreferentielle Elemente und welche Bedeutung haben sie? Werden zum Beispiel bildende Kunst, Photographie, Kinematographie oder Kinovorführungen in die Handlung integriert? Gibt es unter den Filmen gemeinsame visuelle Topoi und Codes?
- 11) Inwieweit lassen sich Entwicklungen und Tendenzen in bildstilistischer und bildästhetischer Hinsicht innerhalb des Heritage-Filmkanons ausmachen?
Und schließlich:
- 12) Wie verhalten sich die Filme in geschichtsphilosophischer Hinsicht bezüglich der Darstellung historischer Ereignisse in unserer heutigen Zeit? Haben sie ein Bewusstsein für die dargestellte zeitliche Differenz und gibt es dafür visuelle Zeichen oder Codes? Sind – wie es vordergründig scheint – alle Heritage Filme Kinder des Historismus oder gibt es auch andere Lösungen?