

Das britische Kino als postnationale Medienkultur

Von Dr. Thomas Weber

Vorbemerkung

Eine Analyse der institutionellen und ökonomischen Strukturbedingungen des „britischen“ Kinos muss zunächst bei einer Frage ansetzen, die kaum hinreichend zu klären ist: was soll in einer zunehmend globalisierten Welt und insbesondere in einer international organisierten Filmindustrie überhaupt noch unter einem nationalspezifischen Kino verstanden werden? International verbindliche Kriterien für die nationale Attribuierung eines Films fehlen; jedes Land und hier auch wiederum verschiedene Institutionen legen unterschiedliche Maßstäbe an, wenn sie einen Film einer bestimmten Nation zuschreiben.

Wenn hier dennoch mit nationalen Zuordnungen argumentiert wird, dann weil sie im Sinne der Cultural Studies wirtschaftliche und kulturelle Machtverhältnisse erkennen lassen. Wenn im folgenden insbesondere von amerikanischer Dominanz gesprochen wird, dann ist dies jedoch weniger als undifferenzierter Anti-Amerikanismus zu werten als vielmehr als kritische Anmerkung gegenüber bestimmten Verhaltensweisen der Europäer, die diese Dominanz begünstigen.

Der Boom der letzten Jahre

Ein erster Blick auf das „britische“ Kino beschert uns eine angenehme Überraschung. Offenbar ist es in den 90er Jahren in Großbritannien gelungen, einen regelrechten Kinoboom auszulösen. Filme wie *Four Weddings and A Funeral*, *Notting Hill*, *The English Patient* oder *The Full Monty* haben international ein großes Publikum gefunden und bieten eine breite Palette vom ART HOUSE – Film bis zum großen Multiplex-Melodram.

Auch die Zahlen scheinen für sich zu sprechen: Die Zuschauer gehen wieder ins Kino. Von ca. 54 Millionen Besuchen im Jahr 1984 stiegen die Besuchszahlen auf 167 Millionen im Jahr 2003. Und die Anzahl der Kinoleinwände erhöhte sich von 1559 im Jahr 1989 auf 2954 im Jahr 2000, wovon allerdings mit 1660 mehr als die Hälfte zu Multiplex-Kinos gehörte (siehe Jäckel 2003, 123). Auch die Anzahl der produzierten Spielfilme stieg von 30 im Jahr 1989

auf 90 im Jahr 2000 (siehe Jäckel 2003). Kurzum, man hat es auf den ersten Blick innerhalb einer guten Dekade mit einer Verdreifachung von Produktion und Umsatz zu tun.

Doch ist die jüngere Geschichte des britischen Kinos wirklich eine Erfolgsstory?

Schon bei Helbig, der die bisher einzige, deutschsprachige Geschichte des britischen Kinos vorlegte, deuten sich Zweifel an, wenn er schreibt: „In den 90er Jahren erfuhr die britische Filmindustrie eine überwiegend positive Entwicklung. Der vielbeschworene Niedergang des Kinos oder gar dessen Verdrängung durch andere Zweige der Unterhaltungsindustrie ist nicht eingetreten.“ (Helbig 1999, 298)

Tatsächlich ist eine differenzierte Betrachtung angebracht, die nicht allein nur konjunkturelle Schwankungen visiert, wie sie die britische Filmindustrie immer wieder erlebte, sondern eine, die die strukturellen Bedingungen des britischen Kinos zum Vorschein bringt. Performance-schwankungen lassen sich in der Tat kaum durch mangelnde künstlerische Ambitionen oder Talente erklären und auch der Hinweis auf die offensichtliche Übermacht Hollywoods hätte kaum Erkenntniswert, wenn nicht auch deutlich würde, was dies eigentlich bedeutet.

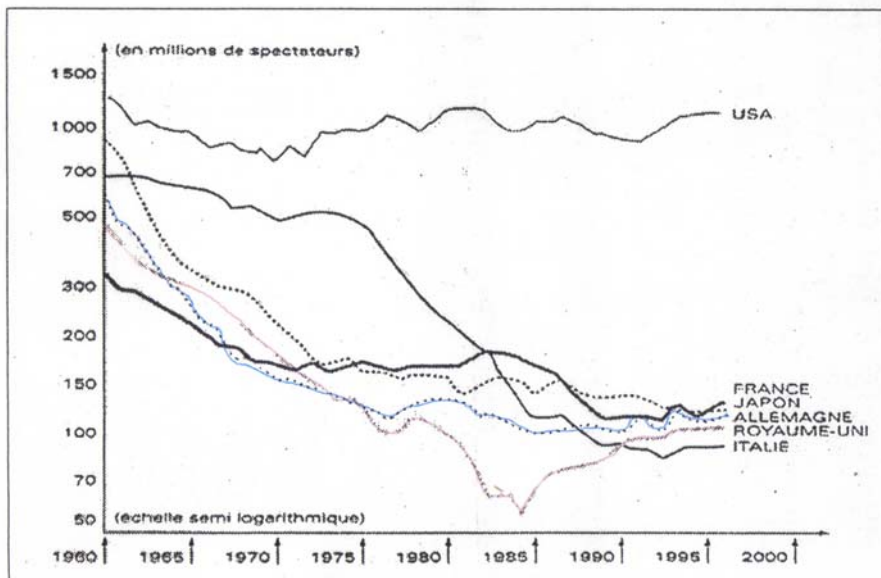
Zum Strukturwandel der europäischen Filmindustrien

Zunächst fällt auf, dass alle europäischen Filmindustrien seit den 80er Jahren einen tiefgreifenden Strukturwandel durchlaufen haben, der vor allem durch folgende Faktoren geprägt ist:

1. Die folgende Grafik zeigt recht eindringlich einen Ihnen in groben Zügen sicher vertrauten Prozess: das Schrumpfen des Kinomarktes in den letzten 50 Jahren. Wenn Sie sich die Kurven für die europäischen Filmmärkte anschauen, dann sehen sie – etwa für Deutschland – zwei charakteristische Rückgänge der Zuschauerzahlen: 1) In den 60er Jahren muss von rund 7000 Kinos etwa die Hälfte schließen, Grund bekannt: das Fernsehen. 2) In den 80er Jahren kommt es zu einem weiteren Einbruch. Dieser ist schon schwerer zu interpretieren: Mögliche Gründe sind die Privatisierung der staatlichen Fernsehsysteme oder eine veränderte Strategie der US-Majors (also der großen Filmproduktions- und –verleihgesellschaften wie z.B. Paramount, Disney bzw. Buena Vista etc). Fakt ist jedenfalls, dass für die Finanzierung der Filme ein insgesamt deutlich zurückgegangener Anteil an Zuschauern zur Verfügung steht.

2. Die Verwertungskette des Films verlängert sich, d.h. die Auswertung eines Films erfolgt nicht mehr allein nur im Kino, sondern im Idealfall bereits auf dem Buchmarkt, dann als Kinofilm, anschließend im PAY TV, danach in einem offenen Kanal und schließlich auf Video bzw. DVD. Das Kino reicht als Amortisationsbasis ebenso wenig aus, wie der Markt eines einzigen europäischen Landes. Daher werden Fernseh- und DVD- Rechte schon vorab möglichst in zahlreiche Länder verkauft und die Erlöse fließen implizit schon in die Finanzierung der aktuellen Produktion mit ein. Das Kino ist häufig nur noch das Schaufenster, das die öffentliche Aufmerksamkeit bringt, Geld wird an anderer Stelle mit dem Film verdient.
3. Das US-Kino besitzt auf allen europäischen Märkten einen mehr oder weniger starken, immer aber dominanten Marktanteil, der je nach Land zwischen 60 Prozent (Frankreich) und knapp 90 Prozent (Deutschland) schwankt.
4. Die Europäer versuchen, den amerikanischen Einfluss einzuschränken und haben eine Fülle von staatlichen Schutzmaßnahmen etabliert, die von einer gesetzlich vorgeschriebenen Quotierung für Fernsehsendungen bis hin zu verschiedenen Formen der direkten Subventionierung reichen. Über den Erfolg kann gestritten werden, denn:
5. Auch die US-Majors verfolgen seit den 80er Jahren eine Strategie, die die gerade erwähnten Maßnahmen zum Teil wirkungslos werden lässt. Dazu gehört:
 - a. die Erhöhung der Produktionsbudgets, mit denen die technischen Standards der Produktion nach oben geschraubt werden (Special Effects, Post-Production, Sound etc. etc.) und Filme entstehen lassen, die für ihre optimale Rezeption entsprechend ausgestattete Multiplex-Kinos benötigen.
 - b. die Erhöhung der Marketing-Budgets: Von einem durchschnittlichen US-Film fließen inzwischen knapp 30% des Gesamtbudgets ins Marketing. D.h. von einer im Durchschnitt 76 Mio. US\$ teuren Produktion, stehen 21 Mio. US\$ für das Marketing zur Verfügung (siehe Jäckel 2003, 43). Zum Vergleich: In Europa kostet ein durchschnittlicher Film je nach Land zwischen 3 – 8 Mio. EUR, wovon häufig nur ca. 10% für das Marketing abgezweigt werden können.
 - c. die Anzahl der (nur teuer zu ziehenden) Kopien stieg in den 90er Jahren exponentiell an und damit auch die Marketingkosten. Ziel dieser Strategie ist es, den Film in möglichst kurzer Zeit in möglichst vielen Kinos auszuwerten;

entsprechend werden auch andere Marketing-Mittel konzentriert, um das Publikum auf den Filmstart einzustimmen. Zudem wird mit dieser Strategie jene Konkurrenz marginalisiert, die nicht über die gleichen Kapitalreserven verfügt. Nicht mehr die Qualität der Produktion ist für den Erfolg entscheidend, sondern die zur Verfügung stehenden Ausgangsbudgets.



Entwicklung der Zuschauerzahlen in Mio. pro Jahr in den wichtigsten industrialisierten Ländern (Creton 1997, S. 223)

Abb.1: Entwicklung der Zuschauerzahlen in Mio. pro Jahr in den wichtigsten industrialisierten Ländern

Zur neueren Geschichte des britischen Kinos

Das britische Kino war in den 70er Jahren schon einmal in einer strukturellen Krise, in der einige Kritiker schon durch die Ausweitung des Fernsehsystems um weitere Kanäle ein rasches Ende der Kinokultur prophezeiten. „Die Zahl der britischen Kinos nimmt weiter ab Studios werden geschlossen. Viele der Tausende von Kinotechnikern sind arbeitslos. Die Mittel für die Herstellung neuer Filme zu finden, ist nicht das einzige, aber das Hauptproblem.“ (NZZ, 12.01.1974)

Doch die Befürchtungen erwiesen sich als übertrieben. Auf der Suche nach sendefähigen Formaten, mit denen sich ein Publikum vor dem Fernsehschirm versammeln und d.h. für die

Werbewirtschaft nutzbar machen ließ, erwiesen sich gerade Kinofilme als probates Mittel. Und die für die Sender günstigste Methode, an den begehrten Stoff heranzukommen, war die Beteiligung an der Produktion.

Die oben beschriebene Verlängerung der Auswertungskette wirkte sich unter den gegebenen Umständen nicht nur negativ auf die Filmindustrie aus, sondern etablierte eine neue Form der Filmfinanzierung, die die Kinoproduktion sogar stabilisierte. Durch die Einbeziehung der Fernseh- (und später Video- bzw. DVD-) Auswertung in die Produktionsplanung konnten neue Geldquellen erschlossen werden, die die Produktion auch etwas unabhängiger machte von einem unmittelbaren Erfolg an der Kinokasse. Als Ko-Produzenten beteiligen sich praktisch alle britischen Fernsehsender, insbesondere aber Channel 4 (also der 1982 gegründete, staatliche TV-Sender, der sich durch Werbeeinnahmen finanziert und sich seither kontinuierlich an der Finanzierung britischer Filmproduktionen beteiligte).

Der 1982 gegründete Sender hatte zunächst ein in Europa einmaliges Statut. Obwohl als staatliche Fernsehanstalt organisiert, finanzierte sie sich durch das Anrecht auf 14% der Werbeeinnahmen, die bislang von dem privaten Senderverbund ITV allein vereinnahmt worden waren. Damit war nicht nur die Finanzierung gesichert, sondern auch eine gewisse Unabhängigkeit von konkreten Einschaltquoten, da Channel 4 nicht direkt mit Werbekunden verhandeln musste.

Auch wenn Channel 4 sicher nicht mit einem Kultursender wie ARTE zu vergleichen ist und auch von der Größe her nicht mit einem Sender wie etwa Canal Plus in Frankreich, ist doch hervorzuheben, dass allein von 1982 bis 1987 rund 100 Kinofilme von Channel 4 koproduziert wurden und er sich damit als wichtigster britischer Fernsehkanal etablierte, der in die Kinoproduktion investiert. Zwar übernimmt Channel 4 meist nur einen Teil der Produktionskosten – der andere Teil wird von anderen, meist ausländischen und insbesondere amerikanischen Produktionsgesellschaften getragen – doch kann der Erfolg sich durchaus sehen lassen; es finden sich darunter Filme wie *Wetherby*, *A Room with a View*, *Prick up your Ears*, *Dance with a Stranger*, *Wish you were here*, *A Month in the Country*, *Mona Lisa*, *Letter to Breshnev* oder *The Draughtmans Contract*. (Vgl. Waser, Georges: NZZ 04.08.1988) Auch wenn nach einer Statut-Änderung seit 1993 Channel 4 sich selbst um die Vermarktung der Werbezeiten kümmern muss, führte dies nicht zu einem damals befürchteten wesentlichen Rückgang der Investitionen in Kino-Filme.

Kritiker beklagten zwar den Einzug von Fernseh-dramaturgien ins Kino (vgl. Wegener, Horst E.: *Tagesspiegel*, 10.07.1987), doch konnte man dieser Strategie die Achtungserfolge kaum

absprechen, denen es jedoch nicht gelang, den allgemeinen Abwärtstrend zu stoppen. Die Zuschauerzahlen sanken rapide, ähnlich fast wie in den 70er Jahren. Und der Staat zog sich unter der Torie-Regierung schrittweise aus der Filmförderung zurück.

Die ‚NFFC‘ (National Film Finance Corporation, deren Aktivitäten durch Sondergesetze, die Cinematograph Film Production Acts von 1949 – 1975 geregelt wurden) wurde aufgelöst und die Nachfolge-Bank ‚British Screen‘ (kurz für: British Screen Finance Consortium, seit 1985 Nachfolger der NFFC) privatisiert und von vier privaten Gesellschaften getragen: Rank, Cannon, Channel 4 und Granada. Die 1979 eingeführten Steuervorteile für Filminvestitionen, die die Renaissance des britischen Kinos mitinitiierten, wurden 1986 abgeschafft. „Nebenbei kappte die Regentin“, wie Thomas Langhoff anmerkte, „noch den 12,5 prozentigen Aufschlag auf die Kinotickets“, von denen 10 Millionen Mark jährlich von den Kinobesitzern in die Produktion geschleust wurden (Langhoff, Thomas: *taz*, 12.12.1991).

British Screen gibt nur 25% der Finanzierung dazu unter der Kondition, dass mindestens ebensoviel Mittel privat aufgebracht werden. Die direkten staatlichen Mittel via BFI sind sehr bescheiden, nur ca. 450.000 Pfund per anno stehen in den 80er Jahren für künstlerisch besonders wertvolle oder auch experimentelle Filme zur Verfügung.

Hinzukommen lediglich noch jene Gelder, die aus EU-Programmen stammen wie Eurimage (oder später Media) -aus denen die Torie-Regierung auch noch erwog, sich zurückzuziehen -, obwohl diese insgesamt in ganz Europa jedoch kaum an die Subventionen für die europäischen Tabakbauern heranreichen.

Das Ergebnis war ernüchternd: die Zahl der Zuschauer erreichte 1984 mit rund 54 Mio. Eintritten einen Tiefpunkt. 1986 sackte die Zahl der produzierten Spielfilme auf unter 40, 1992 wurden wahrscheinlich nicht einmal mehr 30 Spielfilme gedreht. Der Kritiker H.G. Pflaum stellte 1993 lakonisch in der *Süddeutschen Zeitung* fest: „Großbritannien hat praktisch aufgehört, Kinofilme zu produzieren.“ (Pflaum, H.G.: *SZ*, 09.03.1993). Schon wenige Jahre zuvor konstatierte der Regisseur Stephen Frears: „Es gibt kein British Cinema. Es existiert nicht, es ist weg“. (Zitiert nach Fischer, Nina: *Tagesspiegel*, 28.12.1998)

Der Niedergang der heimischen Produktion musste um so deprimierender auf die britischen Filmemacher wirken, je mehr sie mit ansehen mussten, dass die Zuschauerzahlen seit Ende der 80er Jahre ebenso wieder anstiegen wie die Anzahl der Kinos. Doch ganz offensichtlich kam dies dem britischen Film nicht zu Gute. Das Publikum schaute sich lieber in den neu gebauten Multiplex-Kinos amerikanische Filme an.

Die Situation war derart dramatisch, dass sogar die konservative Torie-Regierung über einen Kurswechsel in ihrer bisherigen Filmpolitik nachdachte und Gegenmaßnahmen einleitete. Hiervon profitierte freilich erst die Labour-Regierung, die Mitte der 90er Jahre ernten konnten, was die Vorgänger gesät hatten.

Der Umschwung wurde rein äußerlich von einem Film markiert, der von diesen Maßnahmen noch gar nicht profitierte, sich aber als kleine Channel 4-Produktion als Glückstreffer erwies: *Four Weddings and A Funeral*.

Der Film wurde deswegen so erfolgreich, weil er sowohl in Nordamerika als auch Europa sein Publikum fand und damit eine extrem hohe Gewinnspanne aufwies.

In Großbritannien entschloss sich der Staat in den 90er Jahren wieder zu intervenieren. Das Budget von 450.000 Pfund per anno des BFI für Filmproduktionen wurde verdreifacht, ein Steuerabschreibungsmodell wurde wieder eingeführt und zudem servierte man noch ein ganz besonderes Bonbon:



Abb. 2: Chris Smith, Britischer Kulturminister

Chris Smith, damaliger Kulturminister, hatte das Vergnügen, den Beschluss umsetzen zu dürfen, dass ab 1997 92 Mio. britische Pfund (verteilt auf sechs Jahre), d.h. ein Teil der britischen Lotterie-Einnahmen, an die Filmindustrie ausgeschüttet werden sollte. Zunächst oblag diese Aufgabe dem Art Council, doch schon bald richtete man dafür eine eigene organisatorische Einheit ein: den British Film Council.

Seither schien es aufwärts zu gehen mit der britischen Filmindustrie.

Die Lottomillionen wurden drei Firmenkonsortien gegeben, die sich zusammengetan hatten mit der Verpflichtung, in den Folgejahren jeweils ca. 30 – 40 Filme zu produzieren: Pathé

Productions (bestehend aus Pathé Films, Murdochs Satellitensender BSKyB, einer Investmentbank und der Produktionsfirma von Mike Leigh), The Film Consortium (u.a. zusammengesetzt aus der Virgin-Kinokette und vier britischen Produktionsfirmen, die u.a. auch Filme von Ken Loach und Neil Jordan produzieren) und DNA Film.

Doch die Konsortien ließen sich Zeit. Und da ihnen das Geld sicher war, wurde es nicht immer effizient eingesetzt.

Von den 103 im Jahr 1999 gedrehten britischen Filmen hat es knapp zwei Jahre später nicht einmal die Hälfte auf die Kinoleinwand geschafft. Dies lag zum einen vielleicht daran, dass durch die finanzielle Eigenständigkeit auch ungewöhnliche, mutige Filme entstanden sind, die in das in Großbritannien von den US-Majors dominierte Verleih- und Vertriebssystem nicht hineinpassten. Zum anderen steht zu befürchten, wie der Kritiker Georges Waser zu bedenken gab, dass die Regierung Blair mit den Lottomillionen „ein ganzes Heer von Leuten ohne jegliches Talent zum Filmemachen ermuntert“ hat. (Waser, Georges: *NZZ*, 28.03.2002)

Doch es sollten hier nicht nur die negativen Folgen geschildert werden. Von den Subventionen profitierten durchaus auch unabhängige, britische Filmemacher, die interessante, ungewöhnliche Filme drehten, häufig zu sozialen Problemen wie etwa *Trainspotting* oder mit komplexen Dramaturgien, die sich für ein amerikanisches Publikum kaum eignen wie etwa *Billy Elliot* oder auch verstärkt rein europäische Ko-Produktionen wie etwa der deutsch-britische Film *Bend it like Beckham*. Das unabhängige Kino, das im Hinblick auf die Marktanteile zwar nur eine Nischenposition besetzt und häufig in Großbritannien gar nicht in die von den Amerikanern dominierten Verleih und Kinos gelangt, erwies sich jedoch in den letzten Jahren als stabilisierender Faktor der britischen Filmindustrie und verringerte die Abhängigkeit zumindest geringfügig dadurch, dass sich ein Tor nach Europa öffnete. Davon profitieren letztlich auch kommerziellere Produktionen wie etwa in jüngster Zeit die Jane Austen-Verfilmung *Pride and Prejudice (Stolz und Vorurteil)*, bei der die Einnahmen auf den europäischen Märkten erstmals die in Nordamerika übertrafen.

Dieses Tor könnte sich allerdings aus zwei Gründen wieder schließen: Zum einen, weil es nicht genügend qualifizierten Nachwuchs gibt. Zwar unterhält Großbritannien verschiedene Filmhochschulen und insbesondere die traditionsreiche *National Film and Television School*, doch die qualifiziertesten Absolventen ziehen es vor, sich entweder gleich auf das leichter zu finanzierende Fernsehen zu konzentrieren oder in die USA auszuwandern, wo sie für ihre Arbeit besser bezahlt werden. Selbst ein Stephen Frears ging in die USA, weil er dort seinen Film *Gefährliche Liebschaften* leichter finanzieren konnte, zog sich dann aber an die oben

genannte Filmhochschule als Dozent zurück. Nicht alle haben das Durchhaltevermögen z.B. eines Terence Davies, der nach seinem gelungenen Film *Distant Voices Still Lives* Jahre brauchte, um seinen nächsten Film *The Long Day Closes* zu finanzieren.

Amerikanische Dominanz

Doch haben die Independence Ansätze überhaupt eine Chance gegenüber der amerikanischen Konkurrenz bzw. welches Ausmaß hat eigentlich die amerikanische Dominanz? Man kann dies an vier Punkten festmachen:

1. Zunächst einmal bedeutet amerikanische Dominanz, dass die US-Majors mit ihren Produktionen den Löwenanteil der Zuschauer für sich gewinnen können, d.h. sie verfügen regelmäßig seit Jahrzehnten über einen Marktanteil von ca. 80% in Großbritannien. Dies betrifft nicht allein nur die großen Multiplex-Ketten, sondern eben auch unabhängige Abspielstätten. Der britische Film hat auf dem heimischen Markt nur einen Anteil von durchschnittlich ca. 10 - 15% (vgl. Jäckel 2003, 69), andere europäische Filme spielen nur eine untergeordnete, zu vernachlässigende Rolle.
2. Die Vertriebsstrukturen sind in Großbritannien ein besonderer Schwachpunkt. Traditionell wird der Markt aufgeteilt zwischen den Kinokettenbetreibern Rank und Cannon, in die sich inzwischen aber auch US-Majors eingekauft haben, so sie nicht eigene Vertriebsstrukturen unterhalten. Außerhalb dieser Ketten gibt es kaum unabhängige Kinos, in London nur eine handvoll und außerhalb von London ca. 35 regionale Kinos (siehe Wetzels, Kraft: *FAZ*, 11.01.1997). Selbst Universitätskinos sind durchaus als alternative Abspielstätten begehrt. So verwundert es nicht, wenn kaum Gelder aus den Kinoeintritten im Land verbleiben. H.G. Pflaum bemerkt dazu: „1991 waren zwar noch 16,5 Prozent aller im Inland aufgeführten Filme mit britischer Beteiligung (in welcher Höhe auch immer) entstanden, dann aber nur mit sechs Prozent am Kino-Einspiel beteiligt.“ (Pflaum, H.G.: *SZ*, 09.03.1993)
3. Großbritannien ist weithin bekannt für den hohen Qualitätsstandard seiner Filmindustrie und für eine ganze Reihe traditionsreicher Filmstudios wie z.B. die in Pinewood. Immer wieder entstanden und entstehen in England auch internationale Superproduktionen, angefangen bei *James Bond* bis hin zu *Star Wars*. Doch ohne amerikanische Produktionen, die lieber in Großbritannien drehen, weil es durch den

Wechselkurs oder fehlende gewerkschaftliche Bestimmungen billiger für sie als in den USA zu drehen, wären die Studios kaum ausgelastet und könnten allein nur mit britischen Filmen nicht kostendeckend arbeiten. Georges Waser merkt dazu an: „Die britische Filmindustrie ist weniger das Rückgrat der landeseigenen Produktion als vielmehr Gastgeberin für ausländische Filmemacher.“ (Waser, Georges: *NZZ*, 28.03.2002)

4. Doch die Gäste aus Übersee drehen nicht nur gerne immer mal wieder in britischen Filmstudios, auch sonst investiert man großzügig in Filme, d.h. genauer gesagt, ist man oft genug der Mehrheitsfinanzier. Oder um es in Zahlen auszudrücken: Der Grad der Gesamtinvestitionen von ausländischen und d.h. vor allem amerikanischen Geldgebern in die britische Filmindustrie beträgt rund 80%. Durch die Lottosubventionen und durch die Ausweitung von Koproduktionen mit europäischen Partnern ist es kurzfristig immer mal wieder gelungen, diese Quote auf 60% zu senken. Doch reicht dies bei weitem nicht, um sich aus der Abhängigkeit zu befreien. In Großbritannien ist man insofern den konjunkturellen Launen der US-Majors viel unmittelbarer ausgesetzt als in Kontinentaleuropa. Steigt der Kurs des britischen Pfunds gegenüber dem US-Dollar, ziehen die US-Majors weiter nach dem dann billigeren Australien bzw. Neuseeland und produzieren die nächste *Star Wars* Episode eben dort, wie Ende der 90er Jahre geschehen. So schnell, wie sie sich in der britischen Filmindustrie engagieren, sobald Gewinne locken und durch Steuersparmodelle auch in die USA transferierbar bleiben, so schnell werden Investitionen auch wieder abgezogen, wenn Erfolge ausbleiben. Fakt ist, berichtet Angus Finney, dass mehr als 80 Prozent der jährlichen Einspielergebnisse in den USA verschwinden. (Finney, Angus: *FR*, 24.11.1995) Das britische Kino hat trotz steigender Zuschauerzahlen kaum etwas von dem Boom. „Sobald britische Filme Erfolg haben, stellen sich die Amerikaner als Finanzgeber ein – einige Jahre später besinnen sie sich dann und ziehen bei Flaute sofort ab – es folgt für die abhängige Industrie der Zusammenbruch.“ (Waser, Georges: *NZZ*, 22.01.1999)

Table 4.2 Market Shares of US Films in European Countries (1989–2000)
(%)

	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Belgium	68.4	79.1	78.6	69.3	75.8	72.4	69.7	73.7	71.9	70.9	78.3	70.0 ¹
Denmark	63.7	77.0	83.3	77.7	74.1	66.5	81.1	67.1	65.5	74.1	57.0	
Finland	70.0	80.0	80.0	63.0	63.0	66.0	76.5	75.2	73.1			
France*	55.5	55.9	58.0	58.2	57.1	60.9	53.9	54.3	52.2	63.2	53.9	62.9
Germany	65.7	83.9	80.2	82.8	87.8	81.6	87.1	75.1	70.5	85.4	76.5	
Greece	86.0	87.0	88.0	92.0								
Ireland	85.0	87.0	91.5									
Italy	63.1	70.0	58.6	59.4	70.0	61.1	63.2	59.7	46.7	63.8	53.1	70.0
Luxembourg	87.0	80.0	85.0	78.0	80.0	84.0	82.4	78.5	68.4	80.7		
Netherlands	75.6	85.8	92.5	78.8	89.3	89.9	82.0	89.7	84.5	88.7	75.1	
Portugal	67.4	63.5	67.8	68.4	97.0	95.0			66.5	68.5		
Spain	71.4	72.5	68.7	77.1	75.7	72.3	71.9	78.2	68.2	78.5	64.4	81.6
Sweden	69.3	82.3	70.5	65.5	73.6	67.5	68.5	65.9	67.5	66.7	43.0	
UK	86.2	88.0	89.0	92.5	94.2	85.6	85.2	81.7	69.3	83.9	80.5	75.3

Sources: *CNC Info (2001b); EAO (2001a)

Note:

1. Brussels only.

Abb.3: Marktanteil von US-Filmen

Table 4.1 Market Share of Domestic Films in European Countries (1989–2000)
(%)¹

	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Belgium	0.4	1.4	2.2	5.0	1.6	1.1	0.3	0.1	0.9	0.5		1.0
Denmark	15.0	14.7	10.8	15.3	15.9	21.5	8.3	17.2	19.0	14.4	28.8	
Finland	7.4	13.9	13	10.9	6.3	4.0	11.2	3.5	5.6	10.4		
France*	34.3	37.5	30.6	35.0	35.1	28.3	35.2	37.5	34.5	27.6	32.4	28.5
Germany	16.7	9.7	13.6	9.5	7.2	10.1	6.3	15.3	17.3	8.1	14.0	12.2
Greece	9.0	8.0	7.0	2.0					4.0			
Ireland	4.0	5.0	2.0									
Italy	21.7	21.0	26.8	24.4	17.3	23.7	21.1	24.9	32.9	24.7	24.1	17.5
Luxembourg	2.0	2.0	2.0	0.0	0.8	0.1	0.0		1.7	0.5		
Netherlands	4.6	3.0	2.3	13.0	4.1	0.6	7.6	5.4	3.4	6.1	5.3	
Portugal	1.2	2.2	2.1	2.0	1.0				2.0	6.9		
Spain	7.4	10.4	10.9	9.3	8.8	7.1	12.2	9.3	13.1	11.9	13.8	10.0
Sweden	20.4	10.4	25.6	17.0	20.3	19.9	20.1	18.0	17.8	16.0		
UK	10.0	7.0	6.8	2.5	8.8	12.3	10.2	12.8	28.1	14.2	17.8	21.0

Sources: *CNC Info (2001b); EAO (2001a)

Note:

1. Shares include co-productions.

Abb.4: Marktanteile von heimischen Filmen auf den jeweiligen europäischen Märkten

Die Konsequenzen sind schlagend: Man stelle sich ein Würfelspiel vor, bei dem der gewinnt, dessen Würfel die höchste Punktzahl zeigt. Während die englische Filmindustrie mit einem einzigen Würfel auskommen muss, hat die amerikanische mindestens 6 Würfel, die sie zeitgleich ausspielen und sich zudem noch den mit der höchsten Punktzahl aussuchen darf. Oder anders gesagt: Es stellt sich nicht die Frage, ob es hin und wieder mal einen gelungenen britischen Film geben wird, der aus eigener Kraft finanziert sein Publikum findet und den die Kritik lobt, sondern ob es gelingt, diesen Erfolg in eine Struktur umzusetzen, die ihn wiederholbar macht.

Was sind überhaupt britische Filme?

Kann man vor diesem Hintergrund überhaupt noch von britischen Filmen sprechen?

Folgt man den Statistiken des BFI (British Film Institut) dann hat es offenbar nie eine Krise des britischen Kinos gegeben, wie eine wahrhafte Flut britischer Filme in den letzten 25 Jahren zu zeigen scheint. Doch wenn plötzlich auch Filme wie z.B. *Top Gun*, *Blade Runner* oder *Alien* in der Auflistung stehen, und lediglich bei *Star Wars* in einer Fußnote die englische Beteiligung eingeschränkt wird, stellt sich erneut die Frage, nach welchen Kriterien eine nationale Zuschreibung überhaupt erfolgt, denn die eingangs erwähnten Konventionen werden hier offenbar sehr großzügig ausgelegt. Und eine sprachliche Differenz zur US-Konkurrenz kann – anders als bei den meisten anderen europäischen Filmindustrien – auch kaum als Kriterium dienen.

Ohne hier eine abschließende Antwort geben zu können, sei doch angemerkt, dass gerade weiche, d.h. inhaltliche, aus der Literaturgeschichte abgeleitete Attribuierungsmodelle sich unter Umständen als trügerisch erweisen. Aus einer ökonomisch-institutionellen Perspektive sei hier nur auf einige mögliche Widersprüche hingewiesen:

Betrachtet man den Produktions- und Rezeptionshintergrund von Filmen, die als typisch britisch gelten, die sich durch ihre „Britishness“ geradezu auszuzeichnen scheinen, also Filme wie *Der Kontrakt des Zeichners*, *Die Stunde des Siegers* oder *Local Hero*, dann fällt auf, dass gerade sie vor allem im Hinblick auf ein us-amerikanisches Publikum produziert und häufig auch gleich mit us-amerikanischem Geld finanziert wurden. In *Local Hero* wurde zudem auch gleich noch der Blick des Amerikaners mit in die Filmhandlung aufgenommen. Kraft Wetzel schrieb 1983 in der *FAZ*: „Ein US-Kino-Erfolg wird freilich der bisherigen Erfahrung nach nur den Filmen beschieden sein, für die der englische Kritiker Simon Blanchard (...) die

Formel ‚cine-tourism‘ prägte: Filme, die Großbritannien mit den Augen eines an Postkarten und Schnappschüssen geschulten Touristen zeigen, die die landschaftliche, architektonische, auch die soziale Schokoladenseite von ‚good old England‘ präsentieren.“ Diese Formel gilt selbst noch für Filme, an deren Finanzierung sich die Amerikaner nicht beteiligt haben, die aber von vorneherein für einen amerikanischen Geschmack hergestellt werden und dem amerikanischen Publikum letztlich ihren Erfolg verdanken. Man denke hier nicht zuletzt an einen Film wie den bereits erwähnten *Four Weddings and a Funeral*, der mit 16 Drehbuchfassungen im Vorfeld derart weichgespült wurde, dass er noch bruchlos in Wisconsin oder Texas konsumiert werden konnte.

Dies gilt gerade auch für die so genannten Heritage-Filme, die häufig das literarische oder historische Erbe des Königreichs für die Leinwand aufbereiten, und die bevorzugt von amerikanischen Majors finanziert bzw. meist mit amerikanischem Mehrheitsanteil koproduziert werden wie z.B. *Shakespeare in Love*, *Jane Eyre*, *Richard III.* (mit Kenneth Branagh) und insbesondere auch der Oscar prämierte, von Miramax produzierte *The English Patient*, von dem selbst noch die Einnahmen in den britischen Kinos dank der speziellen Verleihpolitik der US-Majors zu 80% nach Amerika wanderten.

Ko-Produktionen erweisen sich dabei als probates Mittel, um überhaupt noch mit einem britischen Signet werben zu können, wie etwa bei *Mary Shelley's Frankenstein* (Columbia, 1994), *The Madness of King George* (1995), *Mary Reilly*, (1996), *The Full Monty* (Fox, 1997), *Notting Hill* (Universal, 1999), *Chicken Run* (2000), *Bridget Jones* (UIP, 2001), *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (Warner Bros., 2001) oder auch den James-Bond-Filmen.

Die Abhängigkeit des britischen Films von fremden, und vor allem US-Kapital wird deutlich, wenn man sich einmal die Top Listen des Box Office anschaut, die vor allem die ökonomischen Größenverhältnisse widerspiegelt: grob geschätzt entfallen 80% der Einnahmen auf die ersten 20 Filme, davon 80% auf die ersten fünf Filme.

All time Top 10 UK films at the UK box office

	Title	Year of UK release	Country of Origin	Box Office Gross (£)
1	Harry Potter and the Philosopher's Stone	2001	US/GB	66,096,060
2	Harry Potter and the Chamber of Secrets	2002	US/GB/DL	54,780,731
3	The Full Monty	1997	US/GB	52,232,058
4	Harry Potter and the Prisoner of Azkaban	2004	GB/US	46,077,489
5	Bridget Jones' Diary	2001	US/GB	42,007,008
6	Love Actually	2003	GB/US/FR	36,800,418
7	Die Another Day	2002	GB/US	36,056,878
8	Bridget Jones: The Edge of Reason	2004	US/FR/GB/IE	35,089,179
9	Notting Hill	1999	US/GB	31,006,109
10	Chicken Run	2000	GB/US	29,514,237

- (box office grosses as of 2/1/05).
- Nb.1 *Star Wars Episode I The Phantom Menace (1999)* has grossed £51,063,811 in the UK. It was partially produced in Britain, but for these purposes has been treated as a US film.
- Nb.2 Comprehensive box office figures for the UK prior to the mid-1980s are not readily available.
- Figures are not adjusted for inflation.
- Source (box office figures): Nielsen EDI
- Source (filmographic information): *bfi* SIFT database and *bfi* Film & Television Handbook.

Last Updated: 11 Jul 2005

Abb.5: Top Ten UK Filme in UK

All time Top 10 films at the UK box office

	Title	Year	Year of UK Release	Country of Origin	Box Office Gross (£)
1	Titanic	1997	1998	US	69,025,646
2	Harry Potter and the Philosopher's Stone	2001	2001	US/GB	66,096,060
3	The Lord of the Rings; The Fellowship of the Ring	2001	2001	US/NZ	63,009,288
4	The Lord of the Rings; The Return of the King	2003	2003	DL/NZ/US	60,880,923
5	The Lord of the Rings; The Two Towers	2002	2002	DL/NZ/US	57,600,094
6	Harry Potter and the Chamber of Secrets	2002	2002	US/GB/DL	54,780,731
7	The Full Monty of the King	1997	1997	US/GB	52,232,058
8	The Lord of the Rings; The Two Towers	2002	2002	DL/NZ/US	57,600,094

Harry Potter and

Abb.6: Top Ten Filme in UK

Unter den All Time besten UK-Filmen, die je in UK liefen, gibt es keinen einzigen unter den ersten 10, der nicht von den USA ko-finanziert worden wären! Und unter den All Time besten Listen aller Filme, die je in UK liefen, gibt es unter den besten 20 seit 1993 nur wenige britische Filme, die es ohne fremdes Geld geschafft hätten wie z.B.:

Much Ado About Nothing (1993), *Four Weddings and a Funeral* (1994), *Bean* (1997), *Lock Stock & Smoking Barrels* (1998), *East is East* (1999) – um nur einige zu nennen – sowie *Billy Elliot* (2000).

Von diesen Filmen sind die meisten Komödien, vom Fernsehen, d.h. Channel 4 ko-produziert oder beides.

So gesehen hat die so genannte Erfolgsgeschichte des britischen Kinos einen bitteren Nachgeschmack: Zwar „verzeichneten Grossbritanniens Kinos im Jahr 2000 die höchste Besucherzahl seit 1972“ – wie Georges Waser anmerkt – „doch nur einer unter den zehn populärsten Filmen, nämlich ‚Billy Elliot‘, war eine britische Produktion.“ (Waser, Georges, *NZZ*, 28.03.2002)

Globalisierung als Politikum

Die beschriebene Abhängigkeit hat freilich auch politische Konsequenzen. Dass die Europäer überhaupt fortfahren können, ihre heimischen Filmindustrien mit staatlichen Subventionen zu unterstützen, ist keineswegs sicher und gerade in den letzten 15 Jahren zu einem heiß umstrittenen Politikum geworden.

Globalisierung heißt übersetzt auf die europäischen Medienindustrien nichts anderes, als sich verschärft der us-amerikanischen Konkurrenz zu stellen. Hier kollidieren zwei recht unterschiedliche Auffassungen über den Status von Film, der in Europa eher als Kulturgut, in den USA eher als Ware bzw. Dienstleistung interpretiert wird.

Als 1993 die so genannte Uruguay-Runde der GATT- (bzw. später WTO genannten) Verhandlungen anstand, prallten diese Vorstellungswelten recht ungebremst aufeinander. Die USA schlugen vor, die Filmindustrie im Paket mit dem Dienstleistungssektor zu verhandeln, also einem Bereich, in dem es vor allem um Handel, Banken und Versicherungen geht.

Unbehagen darüber, dass die deutsche Position zur Kultur- und übrigens auch längerfristig Bildungspolitik in weiten Teilen von Unternehmen wie der Allianz, der Münchner Rück oder der Deutschen Bank bestimmt wird, kam hierzulande nur in geringem Maße auf, nicht zuletzt deswegen, weil das Thema wenig tauglich war für die Massenpresse und auch akademisch gebildete Kreise aus dem Kulturbereich Berührungängste zur Wirtschaftspolitik zeigen. Hätten sich die Amerikaner mit ihren Vorstellungen durchgesetzt, dann wären nach Schätzungen von Carlos Pardo in *LeMonde diplomatique* innerhalb weniger Jahre etwa 1,8 Mio. Arbeitsplätze in der europäischen Medienindustrie verloren gegangen. Das konnte damals abgewandt werden durch die ungewöhnlich scharfe Intervention des französischen Staatspräsidenten François Mitterrand, der trotz des Drucks der französischen Bauern, eine „exception culturelle“ erwirkte, die zunächst für 10 Jahre gelten sollte.

Danach sollten die Europäer, so die amerikanischen Vorstellungen, einfach eine Liste mit schützenswerten Kulturgütern aufstellen wie z.B. Museen und Theatern, die im Rahmen der *Exception Culturelle* weiterhin mit Subventionen bedacht werden könnten – so eine Art europäisches Kulturresevat. Doch was wäre im Fall von Neugründungen geschehen, die nicht auf der Liste vermerkt waren, oder Universitäten, deren staatliche Alimentierung in den USA ebenso wenig selbstverständlich ist wie die der Filmindustrie?

Zu einer endgültigen Klärung dieser Streitfragen ist es nicht gekommen. Die nächste Runde 1998 in Seattle klammerte diese Frage aus wegen massiver Proteste vor Ort und einem Streit über Agrarsubventionen. 2003 in Doha (Katar) vertagte man das Problem der Klärung des Kulturbegriffs auf die UNESCO, die tatsächlich vor kurzem, d.h. im Herbst 2005 eine recht weitgehende Richtungsentscheidung traf:

Mit nur zwei Gegenstimmen (von den USA und Israel) einigte man sich auf eine Resolution, die die kulturelle und mediale Vielfalt unter besonderen Schutz stellt. (Ausführliche Erläuterungen dazu siehe auch Mattelart 2005)

Der Ausgang der Verhandlungen in der UNESCO lässt immerhin hoffen, dass sich die Europäer endlich zu einem Kino bekennen, das nicht nur die Erfolgsrezepte der Amerikaner kopiert, sondern Mut zu eigenwilligen Geschichten hat, und sich Europa auf eine Politik verständigt, die für seine Entfaltung auch die notwendigen Strukturbedingungen schafft.

Literaturliste

Creton, Laurent: *Cinema et Marché*, Paris 1997

Helbig, Jörg: *Geschichte des britischen Films*. Stuttgart 1999 (Metzler)

Jäckel, Anne: *European Film Industries*. London 2003 (BFI)

Weber, Thomas: „Kino in Frankreich. Zum Strukturwandel der achtziger und neunziger Jahre“, in: Weber, Thomas/ Wollendorf, Stefan (Hrsg.): *Wegweiser durch die französische Medienlandschaft*, Marburg 2001, S. 125-150

Presseliste

NZZ, 12.01.1974

FAZ, 11.01.1977

Waser, Georges, *NZZ*, 19.06.1980

Wetzel, Kraft, *FAZ*, 03.12.1983

Wegener, Horst E., *Tagesspiegel*, 10.07.1987

Waser, Georges, *NZZ*, 04.08.1988

Taz, 18.12.1988

Langhoff, Thomas, *taz*, 12.12.1991

Pflaum, H.G., *SZ*, 09.03.1993

Finney, Angus, *FR*, 24.11.95

Schönfeld, Carl-Erdmann, *SZ*, 01.08.1996

Schönfeld, Carl-Erdmann, *Freitag*, 09.08.1996

Wetzel, Kraft: *FAZ*, 11.01.1997

Howald, Stefan, *FR*, 21.05.1997

Fischer, Nina, *Tagesspiegel*, 28.12.1998

Waser, Georges, *NZZ*, 22.01.99

Waser, Georges, *NZZ*, 06.04.01

FAZ, 14.01.02

Waser, Georges, *NZZ*, 28.03.02

Mattelart, Armand, „Kampf der Kulturen“, in *LeMonde diplomatique*, Oktober 2005, S. 16/17

Internetquellen

ECA Newsletter 1/2003, <http://www.literaturhaus.at/headlines/eca>, 12.12.2005

Hamann, Götz, „Die Kultur schlägt zurück“, in *DIE ZEIT*, 44/2005,
<http://www.zeus.zeit.de/text/2005/44/kultur-hoheit>; 12.12.2005

Pardo, Carlos, „Cinquantenaire du Festival de Cannes. Grande détresse pour le film européen“, <http://www.monde-diplomatique.fr>, Mai 1997

Weber, Thomas: „Das französische Kino der 80er und 90er Jahre“, in: http://www.avinus-magazin.eu/html/kino_in_frankreich.html, 18.02.05