

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Band: 40 (1988)
Heft: 18

Artikel: Free Cinema in Grossbritannien : Blick zurück ohne Zorn
Autor: Christen, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931500>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Thomas Christen

Free Cinema in Grossbritannien

Blick zurück ohne Zorn

Es war einmal ... nicht im Westen, schon gar nicht im wilden, nein eher im näheren Nordwesten. Da sassen in einer Stadt namens London ein paar Leute zusammen und zerbrachen sich die Köpfe darüber, wie sie Aufmerksamkeit erringen konnten – Aufmerksamkeit für ihre kürzeren Dokumentarfilme, die sie vor kurzem fertiggestellt hatten und die anscheinend niemand sehen wollte. Man schrieb das Jahr 1956, als sie auf die Idee kamen, einen Begriff zu kreieren, der Neugier weckte, und programmatische und provokative Äusserungen zu verlautbaren, die von den Filmkritikern dankbar aufgeschnappt und verbreitet würden. Denn die Zunft der schreibenden Kritik kannten sie genau, unsere jungen Filmemacher, gehörten sie doch selbst ihr an. Damit war das britische Free Cinema geboren.

Was wie ein Märchen tönt, scheint sich tatsächlich so zuge tragen zu haben, will man Lindsay Anderson, einem der Hauptexponenten der Bewegung, glauben. Im Februar 1956 präsentierte das British Film Institute im National Film Theatre in London ein erstes Programm mit dem Titel Free Cinema. Es umfasste drei Dokumentarfilme: «*O Dreamland*» von Lindsay Anderson, dem Wortgewaltigsten

der Gruppe, über einen Vergnügungspark (bereits 1953 entstanden), «*Together*» von Lorenza Mazzetti, eine poetische Studie über das Schicksal von zwei taubstummen Dockarbeitern (1955), und «*Momma Don't Allow*» (1955) von Karel Reisz und Tony Richardson, der einen Abend im Londoner Green Jazz Club zum Thema hat. In den Manifesten, die anlässlich dieser Präsentation herausgegeben wurden, war unter anderem zu lesen: «Kein Film kann zu persönlich sein. Das Bild spricht. Der Ton verstärkt und kommentiert. Das Format ist unwichtig. Perfektion ist kein Ziel. Stellungnahme bedeutet Stil. Stil bedeutet Stellungnahme. Unsere Haltung schliesst den Glauben an die Freiheit ein, ebenso die Überzeugung, dass die Menschen ernstgenommen werden müssen und das Alltägliche von Belang ist.»

Da dieses erste Programm die gewünschte Aufmerksamkeit erregte, folgten ihm weitere – fünf an der Zahl bis 1959. Die Gruppe um Anderson, Reisz und Richardson war dabei nicht so eigennützig, als dass sie daran gedacht hätte, nur eigene Werke in die Free Cinema-Programme aufzunehmen oder die Bezeichnung nur für das britische Filmschaffen gelten zu lassen. Es finden sich darin auch Filme des Kanadiers Norman McLaren, des Franzosen Georges Franju und der «Nouvelle vague»-Pioniere Truffaut und Chabrol, solche der Polen Borowczyk, Lenica und Polanski und auch «*Nice Time*» der Schweizer Claude Goretta und Alain Tanner, die ihre Ausbildung in Grossbritannien absolviert hatten. Ein recht breites Spektrum, das sich hier präsentierte und bei dem sich nicht so leicht Gemeinsamkeiten ausmachen lassen. Konzentrieren wir uns deshalb auf die britischen Regisseure, denn hier lässt sich

so etwas wie eine Bewegung mit einigen Charakteristika skizzieren.

Anfänge im Dokumentarfilm

Was den ersten Filmen des britischen Free Cinema gemeinsam ist, ist der Umstand, dass es sich um Dokumentarfilme handelt, Dokumentarfilme, die sich nicht in Zurückhaltung und Neutralität üben, sondern Partei ergreifen, ein soziales Engagement aufweisen, sich auch der Realität der unteren Gesellschaftsschichten zuwenden, aber der formalen Komponente des Filmes ebenso einen wichtigen Stellenwert einräumen. «Poesie» heisst das Stichwort in diesem Zusammenhang, das immer wieder genannt wird. Und damit wird auch auf Vorläufer verwiesen: die Dokumentarfilmschule eines John Grierson und Humphrey Jennings in den dreissiger Jahren.

Das britische Dokumentarfilmschaffen verfügt über eine lange Tradition. Einen Kulminationspunkt in dieser Entwicklung gab es in den dreissiger Jahren mit der Herausbildung einer eigentlichen Schule, die im Auftrag von Post und später Informationsministerium Filme über die Arbeitswelt in einem poetisch-realistischen Stil realisierte. «*Night Mail*» von Wright und Watt und «*Coal Face*» von Cavalcanti, beide 1936 entstanden, können als typische Vertreter genannt werden. Zur Zeit des Zweiten Weltkrieges verstärkte sich die Dokumentarfilmtätigkeit in Richtung «geistige Landesverteidigung». Humphrey Jennings schuf «*Fires Were Started*» (1943) oder «*A Diary for Timothy*» (1945). Wenn auch die Free Cinema-Regisseure dieser Schule durchaus kritisch gegenüberstanden, so konnten sie doch viel von ihr lernen.

Die Aktivitäten auf dem Ge-



Vorläufer des Free Cinema:
«Room at the Top» von Jack Clayton.

biet des Dokumentarfilms erlahmten nach dem Ende des Krieges allmählich. Auch die Spielfilmproduktion geriet nach einer kurzen Blüte in den späten vierziger Jahren immer stärker in eine Krise. Der zunehmende wirtschaftliche Druck der amerikanischen Konkurrenz beschleunigte den Trend hin zum Unverbindlichen. Auf jeden Fall zeichnete sich das kommerziell ausgerichtete britische Kino der fünfziger Jahre nicht durch jene

Maxime aus, die dem Free Cinema bedeutsam erschienen: persönlicher Stil, Authentizität, Engagement auch in sozialen Belangen, Zuwendung zum Alltag usw.

«Angry Young Men»

Schützenhilfe kam aus einer anderen Richtung, aus dem Bereich von Theater und Literatur. Hier hatte sich nämlich parallel zum Free Cinema so etwas wie eine kleine Revolution ereignet. Unter der Bezeichnung «Angry Young Men» (die Women, von denen es zumindest vereinzelte

gab, Shelagh Delaney zum Beispiel, wurde bei dieser Etikettierung glatt vergessen) hatte eine neue Generation jüngerer Dramatiker und Romanautoren ihre Werke aufgeführt und publiziert und damit ihre ersten Erfolge gefeiert. Ihre Kennzeichen waren – neben der in der Bezeichnung angedeuteten Tendenz zur Rebellion, die den Protagonisten eigen ist – die Ansiedlung der Stoffe im proletarischen Milieu, die Zuwendung zu Themen und Problemen der jungen Generation der Gegenwart, verbunden mit einer frischen, frechen, direkten Sprache. Das Milieu, das diese Autoren beschrieben, kannten sie aus eigener Erfahrung, aus eigener Herkunft – ganz im Gegensatz zu den Free Cinema-Regisseuren, die aus der Mittelklasse stammten und in der Regel ein Hochschulstudium durchlaufen hatten. Doch in ihren Intentionen finden Free Cinema-Regisseure und «Angry Young Men»-Autoren durchaus Gemeinsamkeiten für eine Zusammenarbeit. Diese beginnt im Theater und setzt sich im Film fort. Das eigentliche Free Cinema, sein dokumentarischer Teil, endet ... und findet seine Fortsetzung im Spielfilmschaffen.

Die Gründung der Woodfall Productions

Ein wichtiges Merkmal, das für die dokumentarischen Anfänge des Free Cinema zutrifft, muss hier noch nachgetragen werden – der Umstand nämlich, dass diese Filme ausserhalb der britischen Filmindustrie entstanden. Verschiedene von ihnen wurden vom British Film Institute gesponsert, einige wenige auch von Firmen, die ansonsten lediglich Werbefilme in Auftrag gaben. «Mamma Don't Allow» von Reisz und Richardson, «Every Day Except Christmas»



Das College als Abbild einer repressiven Gesellschaft: «If» von Lindsay Anderson.

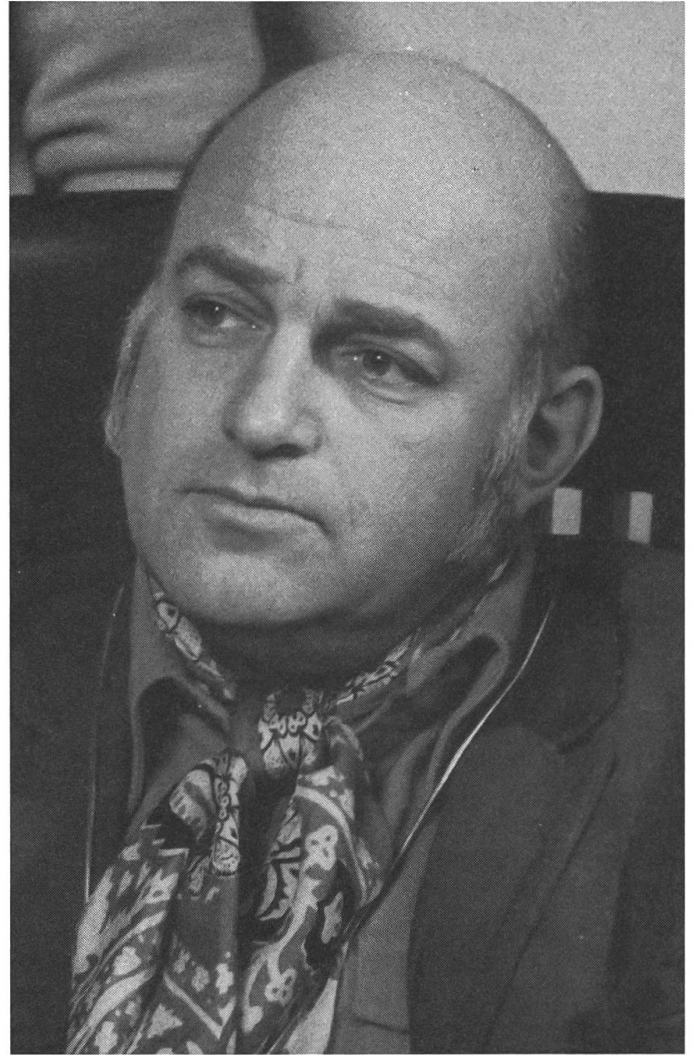
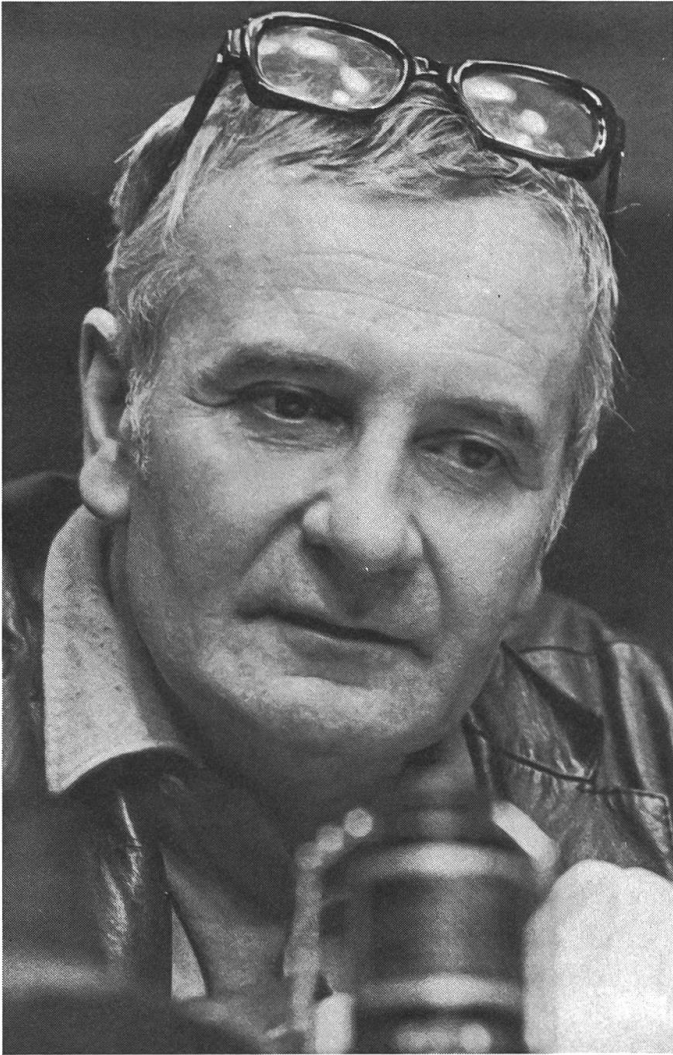
von Anderson und «*We Are the Lambeth Boys*» von Reisz entstanden mit Geld der Ford Motor Company, zu einer Zeit, als Karel Reisz deren Filmabteilung leitete. Gegen die eigentlichen Produktionsfirmen und ihre Methode der Arbeitsteilung opponierten die Free Cinema-Regisseure aufs heftigste. Nach ihren Vorstellungen sollte der Regisseur selbst die vollständige Kontrolle über die Herstellung eines Films innehaben. In diesem Sinn ist wahrscheinlich auf die Bezeichnung «free» in der Namensgebung dieser Bewegung zu verstehen.

Als es nun darum ging, auch

teurere Produktionen für ein breiteres Publikum zu realisieren, wurde eine eigene Produktionsfirma gegründet: Woodfall, der Richardson und der Dramatiker John Osborne vorstanden. Als Produzent wirkte in den Anfängen auch ein Mann mit, der später der erfolgreichste Filmunternehmer Grossbritanniens werden sollte: Harry Saltzman, der die Filme der James Bond-Serie produzierte. Der erste Film, den die neugegründete Woodfall Productions herausbrachte, war die Adaption des Bühnenstückes «*Look Back in Anger*» (1959) in der Regie von Tony Richardson und mit dem Hollywood-Star Richard Burton in der Rolle des rebellischen, wütenden und aggressiven Jimmy Porter.

Bereits ein Jahr zuvor hatte Jack Clayton mit «*Room at the*

Top», der Verfilmung des Romans von Jack Braine, gleichsam einen Vorläufer des Free Cinema geschaffen. Auch hier geht es, wie in «*Look Back in Anger*», um die Analyse der Mechanismen einer starren Klassengesellschaft, um das Blosslegen der Entfremdung, die die Helden bei ihrem Versuch, den «Weg nach oben» zu gehen, dem schäbigen und armseligen Milieu der «*Working Class*» zu entfliehen, zu zahlen haben. In den nächsten Jahren entstehen dann jene Werke, die gleichsam den Kern dieser zweiten Free Cinema-Periode ausmachen: «*Saturday Night and Sunday Morning*» (1960) von Karel Reisz nach dem Roman von Alan Sillitoe, «*A Taste of Honey*» (1961) von Tony Richardson nach dem Theaterstück von Shelagh Delaney, «*A Kind of Loving*» (1961)



Zwei Exponenten des britischen Free Cinema: Lindsay Anderson (links) und John Schlesinger.

von John Schlesinger nach dem Roman von Stan Barstow, *«The Loneliness of the Long Distance Runner»* (1962) von Richardson nach der Erzählung von Silitoe, *«Billy Liar»* (1963) von John Schlesinger und *«This Sporting Life»* (1963) von Lindsay Anderson nach dem Roman von David Storey.

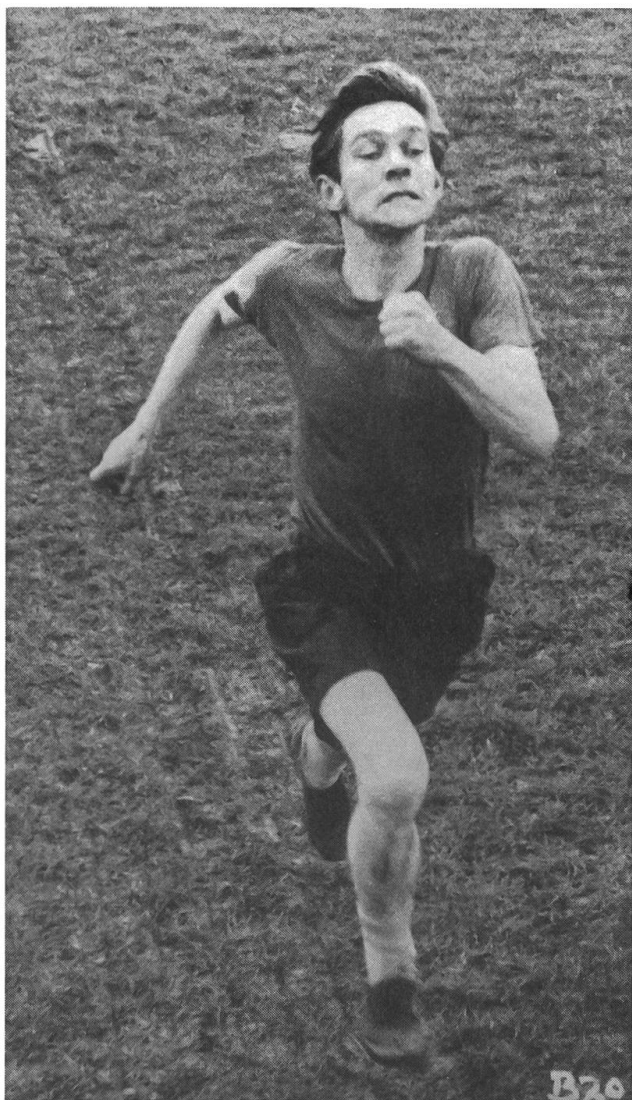
Alle genannten Filme gehen auf literarische Vorlagen zurück, aber bei den meisten handelt es sich nicht um bloße Adaptationen, Literatur diente nicht nur einfach als Vorlage, sondern ihre Autoren arbeiteten auch eng mit den Regisseuren an der Erstellung der Drehbücher mit.

Diesem Umstand ist es vielleicht zu verdanken, dass die Stoffe den Umsetzungsprozess von einem Medium ins andere recht problemlos überstehen. Gerade die beiden Filme, zu denen Alan Silitoe das Drehbuch verfasste (*«Saturday Night and Sunday Morning»*, *«The Loneliness of the Long Distance Runner»*) zeichnen sich durch eine ausgesprochen originelle Bildsprache und das sichere Ausschöpfen des filmischen Potentials aus. Mit diesen Filmen rückten aber auch eine ganze Reihe junger Schauspieler mit neuen, unverbrauchten Gesichtern ins Blickfeld, die mit ihrer unverstellten Verkörperung der rebellischen Jugend, von Arbeitern, Kleinkriminellen, Outsidern einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Glaubwürdigkeit und Authentizität der Filme leisteten.

Zu erwähnen sind etwa Albert Finney, Tom Courtenay oder Rita Tushingham.

Akt des Protests

Das Motiv der Verweigerung spielt – neben dem bereits erwähnten Thema des Versuchs, die enggesteckten, starren Klassengrenzen zu überwinden – in den erwähnten Beispielen des Free Cinema eine wichtige Rolle. Am ausgeprägtesten trifft dies auf Richardsons *«The Loneliness of the Long Distance Runner»* zu. Der Zögling Colin Smith wird in eine Erziehungsanstalt gesteckt, weil er nach einem Einbruch in eine Bäckerei nicht genügend schnell laufen konnte, um der Polizei zu entweichen. Die Anstalt versteht sich



Radikales Beispiel einer Verweigerungshandlung: Kurz vor dem Ziel und in Führung liegend gibt der Schüler Colin Smith in «The Loneliness of the Long Distance Runner» von Tony Richardson das Rennen aus Protest auf.

mal seine Wünsche an Colin und malt ihm auch aus, wie seine Perspektiven in der Gesellschaft nach seiner Entlassung sein könnten. Seinen schärfsten Konkurrenten im Rennen lässt der Erziehungszögling bald einmal hinter sich. Doch in einer rasanten, ungemein filmischen und an Assoziationen reichen Montage drängen sich nun wieder Erinnerungsbilder vor. Colins kraftvoller Laufstil kommt immer mehr ins Stocken, schliesslich bleibt er, in einem bewussten Akt des Protests und der Verweigerung, wenige Meter vor dem Ziel einfach stehen.

«The Loneliness of the Long Distance Runner» ist das radikalste Beispiel einer Verweigerungshandlung, bei der es keine Umkehr mehr gibt. Colin bricht mit den Spielregeln einer Gesellschaft, die ihn lediglich als

als Vollstrecker einer repressiven bürgerlichen Gesellschaft. Colin durchschaut bald ihre Mechanismen. Er erwirbt sich gewisse Privilegien, weil der Direktor der Anstalt sein Talent als Langstreckenläufer entdeckt hat und mit seiner Hilfe den Wettkampf mit einem College in dieser Disziplin zu gewinnen hofft. Colins ausgedehnte Trainingsläufe werden begleitet von Rückblenden, die zeigen, wie er an diesen Ort gekommen ist.

Gegenwart und Vergangenheit verschmelzen ineinander, kommentieren sich gegenseitig. Colins Familie wird gezeigt, der Vater, der sein Leben lang schuftete für einen geringen Lohn, schliesslich erkrankt und stirbt. Die Mutter, wie sie mit dem Geld der Versicherung in

eine blinde Konsumwut verfällt. Immer wieder sehen wir düstere, schmutzige, armselige Wohnungen in den Vorstädten, dann Colins Ausbruchversuch bis hin zum folgenschweren Einbruch. Richardson und Silitoe wählen gleichsam einen Blickwinkel von unten, nie jedoch kommt es zur Verklärung ihres Antihelden.

Colin ist eine weitaus gebrochener Figur als sein älterer Kollege Arthur Seaton in «Saturday Night and Sunday Morning», der erkannt hat, wie weit er mit seinen frechen Sprüchen und seiner unkonventionellen Handlungsweise gehen darf, ohne selbst allzu grossen Schaden zu nehmen. Als der grosse Tag des Wettkampfes kommt, formuliert der Direktor noch ein-

Free Cinema in der Schweiz

Die Retrospektive «Made in Great Britain: Free Cinema», organisiert von Cinélibre, wird in folgenden Schweizer Städten zwischen Ende September und November 1988 zu sehen sein:

- Aarau (Freier Film Aarau)
- Aubonne (Ciné-Club D'Aubonne)
- Baden (Filmkreis Baden)
- Basel (Stadtkino)
- Bellinzona (Circolo del Cinema di Bellinzona)
- Bern (Kellerkino/Kino im Kunstmuseum)
- Biel (Filmpodium)
- Fribourg (Cinéclub la Spirale)
- Genf (C.A.L. Voltaire)
- Lugano (Lugano Cinema)
- Luzern (Filmclub Luzern)
- Oberglatt (Pro Film)
- Poschiavo (Centro Culturale Poschiavo)
- Sachseln (Filmpodium Obwalden)
- Schaffhausen (Kellerkino)
- Schwyz (Kino Blancfix)
- St. Gallen (Kino 59)
- Vaduz (Filmforum)
- Winterthur (Filmfoyer)
- Zürich (Filmpodium)

nützlichen Idioten einzuvernehmen sucht, ihm jedoch keinen genügend grossen Spielraum für eine individuelle Entfaltung zugestehen will. In «Saturday Night and Sunday Morning» ist der Protest der Hauptfigur am Ende des Films um einiges zaghafter. Die Geste – der Steinwurf gegen das Reklameschild der Baufirma, deren Neubauwohnungen sich Arthur und seine Freundin Doreen angesehen haben – ist zwar vorhanden, offen bleibt jedoch, welche Folgen sie schliesslich haben wird – ob Arthur am Ende nicht doch jenes enge, armselige, sinnentleerte Leben seiner Eltern fortführen wird, das er – verbal – so verachtet.

Übrig bleibt einer

Mitte der sechziger Jahre ist auch diese zweite Phase des Free Cinema am Ende. Ihre Regisseure wenden sich anderen Themen zu, einige von ihnen gehen sogar nach Amerika, weil sie sich dort bessere Möglichkeiten erhoffen. Anders als beispielsweise die Regisseure der französischen «Nouvelle vague», die sich zur selben Zeit im Nachbarland anschickte, einen Generationswechsel im Filmschaffen zu vollziehen, gelang es den Free Cinema-Regisseuren nicht recht, in ihrer Heimat Fuss zu fassen. Und das Paradoxe daran ist, dass es nun ihrerseits «Emigranten» sind, die das Gesicht des britischen Films in den nächsten Jahren – jedenfalls was die künstlerischen Leistungen anbelangt – prägen werden: die Amerikaner Joseph Losey und Stanley Kubrick oder der Pole Roman Polanski.

Geblichen ist Lindsay Anderson und sein scharfer Blick für gesellschaftliche Unterdrückungsmechanismen. Er arbeitet allerdings vor allem für das Theater, von einer kontinuierli-

chen Filmarbeit kann keine Rede sein. Anderson sieht das Ende der Free Cinema-Bewegung aber nicht nur in der fehlenden ökonomischen Basis begründet, sondern macht auch den Egoismus der Regisseure dafür verantwortlich, die sich

Rachel Roberts und Albert Finney in «Saturday Night and Sunday Morning» von Karel Reisz.

lieber als individuelle Künstler denn als Gruppenmitglieder verstünden. Hinzu komme ihr damaliges Unvermögen, neue junge Talente an diese Idee zu binden. Geblieben sind aber auch – im Rückblick – die Filme, die auch heute noch – gerade vor dem Hintergrund postmoderner Unverbindlichkeit – aufregend erscheinen, von denen immer noch ein frischer Wind ausgeht. ■

