

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 5 (1952-1953)
Heft: 15

Artikel: Die Engländer sind anders
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-964370>

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: 04.05.2025

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

Die Engländer sind anders

ZS. Die humorgeladenen Angriffe, welche der Film-Autor Niven Busch seinerzeit gegen die Regisseure richtete, und die wir auszugswise veröffentlicht haben, sind in England nicht ohne Echo geblieben. Ein Filmschriftsteller englischer Herkunft, Cyril Ray, hat unter Bezugnahme darauf einen interessanten Bericht über die intimeren Verhältnisse beim englischen Film veröffentlicht. Er behauptet, daß Buschs Angaben vielleicht für Amerika stimmten, bestimmt aber nicht für England. Die Regisseure haben dort eine viel größere Möglichkeit, ihre Ideen auszuführen, besitzen mehr Macht anstelle des Produzenten, so daß die Filme viel mehr als die amerikanischen wirklich ihr Werk sind.

Das geht auf längere Zeit zurück. Im Krieg erlebte der englische Film erstmals wieder einen bedeutenden Aufschwung. Die sehr beschränkten Mittel, die damals unter dem deutschen Bombenregen den Studios zur Verfügung standen, erwiesen sich als ein wahrer Segen. Es ist eben nicht wahr, daß die bloße Möglichkeit, unbeschränkt durch Geldsorgen Filme zu erzeugen, gute Filme schafft. Ein anderer bedeutender Kritiker hat dies treffend zusammengefaßt: «Sobald beim Film materielle Schwierigkeiten auftauchen, schlüpft die Kunst herein. Noch nie ist ein Film durch mangelnde Geldmittel verdorben worden, aber zuviel Geld ruiniert 90 % von ihnen.» (Eine Wahrheit, die man in unserer schweizerischen Produktion auch beherzigen sollte.) Schon aus Personalmangel verschwanden zahlreiche Studios, die pompöse Unterhaltungsfilm ohne Wert gedreht hatten. Uebrig blieben jene, die es verstanden, durch geschickte Gestaltung mit einfachen Mitteln Filme zu drehen, d.h. die Könner.

Die vom Kriegsministerium verlangten Dokumentarfilme zwangen außerdem die Studios, sich vermehrt mit dem Dokumentarstil zu befassen. Das förderte die Qualität auch des Spielfilms, der seinen häufig romanhaften Hintergrund zugunsten einer knappen, wirklichkeitsgetreuen Gestaltung verlor. Erstaunlicherweise reagierte das Publikum auf diese neuen Filme sehr günstig, wie es sich unter dem ersten Druck des Kriegs weit mehr als früher für echte und ernste Kunst interessierte. So entstand der bekannte Dokumentarstil der englischen Spielfilme, der sich in der ganzen Welt Anerkennung errang. Das Resultat waren auch höhere Kasseneingänge.



Der englische Filmregisseur Crichton legt sich auf die Schienen, um durch die Linsen die Wirkung eines heranfahrenden Zuges höchstpersönlich zu kontrollieren — die Engländer sind eben anders.

Der Aufschwung trug vor allem die Filmunternehmungen von Arthur Rank an die Oberfläche. Er kontrollierte bald fast $\frac{2}{3}$ der in London vorhandenen Kinositze. Der Rest stand unter Leitung großer amerikanischer Firmen, ausgenommen einige Spezialtheater für französische Filme. Ein solches Monopol birgt große Gefahren und könnte leicht mißbraucht werden. Daß dies nicht der Fall ist, daß es im Gegenteil zu einem künstlerischen Aufstieg geführt hat, liegt allein in der Persönlichkeit von Arthur Rank begründet. Er hat seinen Konzern in Produktionseinheiten aufgeteilt, von denen jede ihre Individualität besitzt. Die bekannten Regisseure Powell-Preßburger, David Lean, Ronald Neane, Cavalcanti konnten herstellen und gestalten wie sie wollten. Sie sind wirklich unabhängig, weitgehend selbst von den Finanzgewaltigen, die ihnen nichts dreinzureden haben. Allerdings haben sie keine dauernden Verträge mit Rank; sie werden für jeden Film fix honoriert und erhalten noch einige Prozente aus den Kasseneingängen. Aber niemand macht ihnen die geringsten Vorschriften in der Auswahl der Filmgeschichten, der Rollenbesetzung, der Gestaltung. Rank hat ihnen eine einzige Instruktion gegeben: «Macht die Filme so billig als ihr könnt, aber ihr dürft keinesfalls die Qualität der Billigkeit opfern.» Er verlangt von den vier Gruppen seiner Firma «Unabhängige Produzenten» keinerlei Gewinne, nur das ausgegebene Geld will er jeweils zurück.

So erfreuen sich die englischen Regisseure der denkbar größten Freiheit. Sie legen über den Fortgang ihrer Filmarbeit niemandem Rechenschaft ab. Ihr Fahrplan braucht nicht in dieser mörderischen Art festgelegt und ausgeführt zu werden, wie dies aus Angst vor Geldverlusten in Amerika nötig ist. Die Künstler werden für den fertigen Film bezahlt und nicht für ihre Anwesenheit. Rank selber sieht die Filme meist erst bei der Premiere; er betritt sozusagen nie die Aufnahmestudios während der Arbeit.

Unter diesen Umständen kann es nicht wundernehmen, daß David Lean eine Uebersiedlung nach Hollywood ablehnte, als er nach Vollendung des wertvollen Films «Kurze Begegnung» einen Ruf dorthin erhielt. Er findet, daß «der Sonnenschein Californiens und die Hollywooder Schwimmteiche» keinen genügenden Ersatz für den freien Raum zur Entfaltung seines Könnens bedeuten würden, den ihm nur England schenke. Hier gebe es keine Geschäftsleute, die einem in die Arbeit hineinredeten. Er ist überzeugt, daß er seine wertvollen Filme in Hollywood nie hätte schaffen können, besonders nicht «Kurze Begegnung». Ein Geschäftsmann würde z.B., so meint er, niemals erlaubt haben, daß Celia Johnson in diesem Film dauernd derartig unauffällig-bescheidene Kleider trägt, wie es der Fall ist. Dabei sind es gerade diese, welche Charakter, soziale Schicht und Atmosphäre bezeugen und dem Film seinen Wirklichkeitscharakter verleihen.

Rank selbst ist kein Künstler, aber er weiß solche zu finden und weiß, wann er sie allein lassen muß. Deshalb liegt das ganze Schwergewicht der Verantwortung bei den englischen Filmen auf den Regisseuren. Ihre Frische und Individualität ist die Frucht der freien Gestaltungsmöglichkeit. Allerdings verhindert dies auch gleichzeitig die Entwicklung des amerikanischen Star-Systems. Die britischen Regisseure sind daran nicht so interessiert wie ihre amerikanischen Kollegen. Wenn sich ein Schauspieler in England einen Namen schafft, ist dies meist das Vorspiel für seine Uebersiedlung nach Hollywood. Rex Harrington, Deborah Kerr, James Mason u.a. sind Beispiele dafür. Amerika schreibt häufig Filme für seine Stars. England aber sucht Schauspieler für seine Filme. Amerika schafft große Namen, England im ganzen bessere Filme.

Der Teufelszauber des Zelluloids

ZS. Es ist ein gutes Symptom für die Lebendigkeit des Films, daß er immer wieder Gegenstand mehr oder weniger heftiger Angriffe ist. Man diskutiert ihn, man haßt und verdammt oder schwärmt von ihm. Die Leute, welche die Lauen spielen und sich abseits zu halten wünschen, kommen in eine immer schwierigere Lage und schmilzen mehr und mehr zusammen. Er ist da, wird durch das Fernsehen noch eine Ausdehnung erfahren, und wer ihn weiter ignorieren möchte, schneidet sich selber von einem bedeutenden und einflußreichen Faktor des modernen Lebens ab.

Erfreulich ist auch, daß sich die Auseinandersetzung um ihn zu sehends auf steigendem Niveau bewegt. Führende Leute des geistigen Lebens gehören zu seinen Freunden oder Feinden und zeigen dies sehr offen. Entsprechend sind auch die geistigen Waffen, mit denen gekämpft wird. Der englische Schriftsteller Roger Morgan hat kürzlich einen Angriff auf den «Teufelszauber des Zelluloids» veröffentlicht, der jedenfalls beweist, wie genau er den Film studiert hat.

Er bestreitet dem Film rundheraus seine Aufrichtigkeit und sieht gerade in der Photokamera, mit der dieser arbeitet, die Gefahr für die Menschen. Es sei verführerisch, zu denken, daß die Kamera nicht lügen könne, aber das Gegenteil treffe zu. Schon ziemlich früh seien sich die Filmleute klar geworden, daß das Kino kein Theater sei. Man brauchte also die Vorgänge nicht mehr aus dem Blickfeld des Zuschauers zu photographieren. Man konnte sich im Gegenteil mit der Kamera direkt auf den Schauplatz der Handlung begeben, bald nah, bald fern.

Das Allerschlimmste sei aber am Film, daß man die Kamera lieblich an die Stelle der einen oder andern handelnden Person setzen kann. Um z.B. einen Mord zu filmen braucht es stets zwei sichtbare Personen: den Täter und sein Opfer. Aber zu *sehen* braucht man nicht mehr beide. Die Kamera kann sich z.B. an die Stelle des Opfers setzen. Dann sieht man, wie der Mörder mit der Waffe auf einen selbst, d.h. auf die Kamera, eindringt. Oder man kann umgekehrt die Kamera an die Stelle des Täters setzen, worauf man von dessen Blickfeld aus miterlebt, wie das Opfer niedergestreckt wird. Die Freiheit in der Gestaltung ist hier sehr groß, man kann sogar abwechseln. Es wäre nicht schlimm, meint Morgan, wenn dadurch nur die Wirkung der Szene auf die Zuschauer vergrößert würde. Aber es würde damit etwas viel Gefährlicheres erreicht: Die Kamera schreibt dem Zuschauer vor, aus welchem Blickfeld er den Vorfall zu betrachten hat. Es wird ihm eine *Parteinahme* aufgezwungen. Mit diesen und ähnlichen Mitteln kann der Regisseur die Zuschauer zu Haß, Bedauern, Schadenfreude, Empörung usw. veranlassen. Ist der Zuschauer beim Theater neutraler Beobachter, so wird der Film je nach Wunsch des Regisseurs mit einer der handelnden Personen identifiziert.

So wird der Ahnungslose im Kino um die freie Wahl gebracht, für wen er Partei ergreifen will. Es wird ihm sein Standort vorgeschrieben, nicht nur geistig, sondern auch moralisch. Seine eigenen Ueberzeugungen und Ansichten werden ausgeschaltet. «Die große Verdummungsanstalt Kino tut ihre Wirkung», meint Morgan. Doch er ist der Ueberzeugung, daß auf diese Weise der Film noch weit schlimmer zu einem sehr gefährlichen, um nicht zu sagen teuflischen Instrument werde. Durch ihn könnten verantwortungslose Menschen eine ganze Bevölkerung unheilvoll beeinflussen und in Erregung bringen.

Wir bestreiten unsererseits diese Möglichkeit des Mißbrauchs gewiß nicht. Die Erinnerung an die Verwendung von Film und Radio in Hitler-Deutschland ist noch sehr frisch. Aber auch aus Morgans Angriff selbst ergibt sich, daß alle diese künstlerischen Möglichkeiten, die er dem Film ankreidet, an sich weder gut noch böse sind. Sie können auch zur Erzeugung höchststehender Filme verwendet werden, welche den Zuschauern viel schenken, ihnen Hilfe, Erbauung oder Trost spenden. Es kommt ganz drauf an, in welcher Absicht sie verwendet werden, d.h. was für eine Persönlichkeit der Regisseur ist. Aber auch darauf, daß der Zuschauer diese und andere Eigenschaften des Films kennt. Sind sie ihm bewußt, so wird er sich durch solche Künste nicht mehr ohne weiteres hinreißen lassen.