

MOMMA DON'T ALLOW

Großbritannien 1956

R/B: Karel Reisz & Tony Richardson

P: British Film Institute, Experimental Production Fund

K: Walter Lassally

S: John Fletcher

M: Chris Barber Jazz Band

T: John Fletcher

Schwarz-Weiß, 2.000ft / 610m, 22min.

V: British Film Institute (Deutsche Kinemathek)

DVD: Samstagabend bis Sonntagmorgen (Arthaus Film), Best.-Nr. 3506073; ersch.: 24.6.2008.

Die Erkundung der sozialen Realität, die programmatisch angekündigte Sondierung des Banalen, Alltäglichen und Durchschnittlichen auf den Straßen, in den Wohnungen der Arbeiter und in den Jugendclubs, mit Laiendarstellern und nah am Leben wurde mit dokumentarischen Mitteln in den Kurzfilmen der englischen Free-Cinema-Bewegung angegangen. „Unsere moralischen, gesellschaftlichen und poetischen Ideale“, schrieb Lindsay Anderson, der große Programmatiker des Free Cinema, „müssen verteidigt werden, mit dem Verstand wie mit dem Herzen.“ Vom 5. bis 8. Februar 1956 fand das erste Free-Cinema-Programm am Londoner National Film Theatre statt. Es wurden drei Filme der Veranstalter gezeigt - O DREAMLAND (1953, Lindsay Anderson) über einen Jahrmarkt, MOMMA DON'T ALLOW (1956, Karel Reisz, Tony Richardson) über einen Jazz-Club und TOGETHER (1953, Lorenza Mazzetti) über zwei Taubstumme aus dem Londoner Eastend-Milieu. Das Publikum wurde mit einem Manifest begrüßt, das nochmals die Forderung der Free-Cinema-Regisseure nach einem poetischen Realismus unterstrich:

These films were not made together; nor with the idea of showing them together. But when they came together, we felt they had an attitude in common. Implicit in this attitude is a belief in freedom, in the importance of people and in the significance of the everyday. As film-makers we believe that no film can be too personal. The image speaks.

Sound amplifies and comments. Size is irrelevant.

Perfection is not an aim. An attitude means a style. A style means an attitude (unterzeichnet von Mazzetti, Anderson, Reisz und Richardson).

In MOMMA DON'T ALLOW zeigen Reisz und Richardson den „Woodgreen Jazz Club“ in London und porträtieren fragmenthafte Ausschnitte aus dem Leben der ihn frequentierenden Jugendlichen. Der Film beginnt mit der Beschreibung des Arbeitsmilieus: eine junge Frau ist Putzfrau bei der Eisenbahn; ein Junge arbeitet als Schlachter, man sieht ihn ein Stück Fleisch zerteilen; ein anderer ist Zahnarzt, und eine andere junge Frau arbeitet bei ihm als Sprechstundenhilfe. Gegen Feierabend machen sich alle auf den Weg zum Club, wo sie ausgelassen tanzen, trinken und sich amüsieren. Als vier ältere und besser gekleidete Upper-

Class-Jugendliche in den Club eintreten, mischen sie sich zwar unter die anderen Besucher des Clubs, bleiben aber - aufgrund ihres Äußeren und der erkennbar anderen Klassenzugehörigkeit - eine gegen die anderen abgeschlossenen Gruppe: Zuerst neugierig beobachtet, sind sie schon bald wieder aus dem Zentrum des thematischen Interesses verloren. Aber sie bleiben auf der Bühne der Tanzenden - und sie sind für die „innere Botschaft“ des Films von großem Interesse.

Die Vorüberlegungen für die Free Cinema-Programme fanden als filmkritische Arbeiten in Englands beiden wichtigsten Filmzeitschriften statt. Richardson und Reisz, die beiden Regisseure des kleinen Films, waren Filmkritiker bei *Sequence* und nach deren Einstellung 1952 bei *Sight & Sound* tätig. Sie standen beide in der Tradition der 'neuen Filmkritik', die Film als Kunst begriff und sich gegen die traditionelle Filmkritik der willkürlichen und subjektiven Bewertung richtete, deren Kritiker zumeist aus den Literatur- und Theaterfeuilletons stammten. Doch erst in der Herbst-Ausgabe der *Sight & Sound* tauchte der das gesamte Free Cinema prägende Begriff des „*commitment*“ auf, dem Lindsay Anderson einen ganzen Artikel widmete, der bis heute als Manifest der Gruppe gilt und in dem zu einer ethischen und politischen Selbstverpflichtung der Filmemacher aufgerufen wurde - es erging die Forderung an die Kritiker und Filmemacher, Stellung zu beziehen. „The cinema [...] is a vital and significant medium, and all of us who concern ourselves with it automatically take on an equivalent responsibility. And in so far as film criticism is being written here and now, and deals with an art intimately related to the society in which we live, it cannot escape its wider commitments“ (Anderson 1956, 68f).

Gerade wegen der Unklarheit, was unter *commitment* im einzelnen zu verstehen sei, ist die simplifizierende Darstellung eines spezifischen Klassenkonflikts in ihrem Kurzfilm Anderson und Reisz vielfach angelastet worden. Es wurde kritisiert, dass sie zu einfach eine Gegenposition zum Presseurteil über die „Teddy-Boys“ genannten proletarischen Jugendlichen entwarfen, die diese als gewalttätig und undiszipliniert darstellte. Bei Anderson und Reisz sind sie als ganz normale Jugendliche apostrophiert; damit nivellieren sie aber gleichzeitig die Bedeutung unterschiedlich signifikanter Jugendkulturen. Stilistisch ist der Film zwar konventionell dokumentarisch: es werden Personen typisiert in ihrem Alltag portraitiert; aber er ist auch auffallend ästhetisiert. An einen Musik-Clip erinnernd, kommt er ohne jeden Kommentar aus, es ist nur der Sound der „Chris Barber Jazz Band“ (die Jahre später auch für die musikalische Begleitung in Richardsons Adaption des John-Osborne-Stücks LOOK BACK IN ANGER, 1958, sorgte) zu vernehmen, deren impulsiver und schneller Rock'n'Roll, Bebop und Blues offensichtlich den Schnitt motiviert.

Der Film versucht zwar, weniger ein Thema zu dokumentieren als vielmehr eine Stimmung einzufangen. Doch folgt er dabei einem klaren Muster und einer Dramaturgie, die am Ende ein ideologisches Zentrum zeigen will:

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 5.4, 2011 // 508

- zeitlich, indem er zunächst einmal zeigt, was die Besucher des Clubs tagsüber machen, in kleinen Szenen, die überaus gestellt wirken, was aber ihre Realitätsnähe nur unterstreicht; erst nach diesen Vorszenen beginnen die Aufnahmen im Club;
- räumlich, indem dem Inneren des Clubs ein klares Außen zugeordnet ist, eine Gegenüberstellung, die klar als Grenze von Alltagswirklichkeiten markiert ist; draußen: das ist die Welt der Arbeit, der Normalität, die Welt außerhalb der Musik; hier entsteigen die bourgeoisen Gäste ihrem Auto, hier besteigen sie es wieder; nach draußen flüchtet eine junge Frau, die sich missachtet fühlt;
- narrativ, indem minimale narrative Subgeschichten eingeflochten werden - etwa die des gerade erwähnten jungen Mädchens, das eifersüchtig dem Tanz ihres Freundes mit einer anderen zusieht, nach außen flieht, als er sie sehen kann, dort von ihm gefunden und getröstet wird und mit ihm zusammen in den Club zurückkehrt;
- von den Kameradistanzen her, die am Beginn recht weit sind und sich kontinuierlich näher an die Handelnden anschmiegen; in einem Furioso am Ende stehen fast nur noch Großaufnahmen nebeneinander, fangen die Selbstverlorenheit der Tanzenden ebenso ein wie den Blick der Zuschauer; beide sind in den Rhythmus der Montage, die wiederum den der Musik adaptiert, eingelassen;
- in der schleichenden thematischen Fokussierung einer Tänzerin, die am Ende ganz zum Zentrum der Bewegung wird, in welche die Tanzenden die Stücke der Band umsetzen; sie tritt eine Art „protagonale Zentralität“ ein, die nur in der rasenden Geschwindigkeit ihrer Drehungen begründet ist, in ihrer völligen Konzentration, zwischen Trance und Ekstase schwebend.

MOMMA DON'T ALLOW ist auch ein Film, der am Beginn des sozialrealistischen und sich der Klassen-Konflikte und -Gegensätze bewußten englischen sozialrealistischen Kinos steht. Festgemacht ist die Haltung hier natürlich an der Wahl des Sujets, in der es Reisz und Richardson angelegen war, die Freizeit von Arbeiterjugendlichen als „Symbol für Freiheit, Ausgelassenheit und Lebenslust“ (Anderson) zu zeigen. Aber es ist auch dem Kontrast der Körpermodi abzulesen, der im letzten Drittel des Films zu einem Seitenthema wird: Zwei Paare, die offensichtlich der Mittelschicht zugehören und deutlich älter sind als die meisten anderen Besucher, besuchen den Club. Der Tanzstil, den die jungen Leute hier pflegen, ist eine Mischung von Rock'n'Roll-Bewegungen (mit zahllosen, oft rasend schnell ausgeführten Drehungen der Tänzer) und einer ausgestellten Lässigkeit und Coolness vor allem der zuschauenden Nichttänzer. Viele schauen zu, bewundernd, halb-interessiert, selten in kleine Interaktionen mit den Nachbarn verstrickt. Ein narzisstischer Moment der Selbstdarstellung ist ebenso spürbar wie die Beobachtung der Selbstaufführungen der anderen. Der Club ist eine Alltags-Bühne, auf der alle Beteiligten ihre Rollen spielen - auch oder sogar gerade dann, wenn die Akteure nicht tanzen: Im Tanz bricht die Kontrolle des Theaterspiels zusammen. Paradoxerweise,

möchte man hinzufügen, weil die Tanzbewegung selbst hochgradig ritualisiert ist; das Individuelle und das Kollektive überlagern und durchdringen sich hier, die zum Rollenspiel gehörende reflexive Distanz bricht zusammen.

Als sich die *middle-class*-Besucher unter die Tanzenden mischen, wird ihnen selbst deutlich spürbar gemacht, dass sie den Bewegungsmodus der Tänzer nicht aufnehmen können - sie ahmen ihn nur nach, signalisieren gleichzeitig, dass es nicht „ihr“ Stil ist. Ihre eigenen Tanzbewegungen sind voller Signale der Rollendistanz, zeigend, dass sie tanzen, sich und anderen aber auch zeigend, dass sie den Tanz nicht beherrschen, dass sie sich paradoxerweise zugleich eben darüber amüsieren. Sie bilden eine klar von den anderen Besuchern des Clubs abgegrenzte *in-group*.

Wahl und Beherrschung von Tanzstilen signalisieren die Zugehörigkeit zu Gruppen, soll das besagen; es sagt aber auch etwas aus über den Modus der eigenen Körperwahrnehmung, in diesem besonderen Fall über die Bereitschaft zu Ekstase, die Fähigkeit, sich auf eine so fremde Musik wie den Blues einzulassen. Während die Jugendlichen in *MOMMA DON'T ALLOW* authentische Performer der Musik sind, bleiben die bürgerlichen Besucher dem Milieu und der Musik fremd. Der Modus des Tanzes erweist sich so als eine gemeinhin verborgene Strategie, Klassengegensätze auszudrücken, vielleicht sogar als Mittel, sich gegen die bürgerlichen Normen, gegen Tanzregeln und Körperkontrolle zu vereinen und zur Wehr zu setzen.

(Hans J. Wulff / Helmut Merschmann)

Produktionsinformationen:

Der Film wurde vom *BFI Experimental Film Fund* finanziert. Gedreht wurde in dem von Art and Viv Sanders betriebenen *Wood Green Jazz Club* an den Fishmonger's Arms im nördlichen London. Gedreht wurde an neun Sonnabenden. Die 16mm-Handkamera führte Walter Lassally, der später als Photograph der Filme des *kitchen sink cinema* - der Spielfilme, die aus der Free-Cinema-Bewegung hervorgingen - bekannt wurde. Der Film kostete am Ende die äußerst bescheidene Summe von 425 Pfund. Der Arbeitstitel des Films war *JAZZ*; erst im November 1955 wurde der Titel geändert.

Literatur:

Anderson, Lindsay: Stand up! Stand up! In: *Sight and Sound* 26,2, Autumn 1956, pp. 63-69. Repr. in: Ryan, Paul (ed.) *Never Apologise: The Collected Writings of Lindsay Anderson*. London: Plexus 2004, pp. 218-232. Gekürzt auch in: *Universities and Left Review* 1,1, Spring 1957, pp. 44-48. Dt. Als: Steht auf! Steht auf! In: *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*. 2. Hrsg. v. Theodor Kotulla. München: Piper 1964, pp. 209-227.

Literatur:

Rev. in: *Critics' Choice*, Dec. 1955, n.p.

Rev. in: *Amateur Cine World* 19,12, April 1956.

Lambert, Gavin: Free Cinema. In: *Sight and Sound* 25,4, April 1956, pp. 173-177. Über das erste Programm des „Free Cinema“.

Rev. in: *Monthly Film Bulletin* 26,309, Oct. 1959, p. 141.

Riker, Tavis: Sharp Relief. In: *Shock Cinema* (New York) 19, 2001, p. 38.

Armstrong, Richard: Secret People. URL: <http://home.comcast.net/~flickhead/MommaDontAllow.html>.

Empfohlene Zitierweise

Wulff, Hans Jürgen / Merschmann, Helmut: Momma Don't Allow. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 506-510, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p506-510>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.