

David Gaertner

Die Revolution im Gedanken: Lindsay Andersons IF... 2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12722>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gaertner, David: Die Revolution im Gedanken: Lindsay Andersons IF..... In: Hermann Kappelhoff, Christine Lötscher, Daniel Illger (Hg.): *Filmische Seitenblicke: Cinepoetische Exkursionen ins Kino von 1968*. Berlin: De Gruyter 2018 (Cinepoetics 7), S. 113–136. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12722>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.1515/9783110618945-006>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

David Gaertner

Die Revolution im Gedanken

Lindsay Andersons IF....

Cannes 1969

Der Preis der goldenen Palme für den britischen Film IF.... stellt einen Wendepunkt des Filmfestivals von Cannes dar. So zumindest formuliert es der Film- und Theaterkritiker Vincent Canby 1969 in einem Artikel für die New York Times.¹ Als Insider vor Ort weiß Canby von dem Entscheidungsprozess der neunköpfigen Jury zu berichten. In den Jahren zuvor setzte sich die Jury noch vorwiegend aus französischen und italienischen Filmschaffenden und Kritikern zusammen. 1969 war dies anders. Nur die Schauspielerin Marie Bell und der Filmkritiker Robert Kanters waren gebürtige Franzosen. Der Regisseur Luchino Visconti der einzige Italiener. Die Jury wurde internationaler: Der SINGING IN THE RAIN-Co-Regisseur Stanley Donen gehörte der Jury ebenso an wie der LAWRENCE OF ARABIA-Produzent Sam Spiegel.² Zudem gab es jeweils einen Repräsentanten der Sowjetunion, der Tschechoslowakei und Jugoslawiens. Anfangs schien der französische Film Z von Costa-Gavras (Z – ANATOMIE EINES POLITISCHEN MORDES, F/DZ 1969) das Rennen zu machen. Nur Donen und Spiegel stimmten im ersten Wahlgang für IF.... In späteren Wahlgängen konnte sich der Film jedoch mit der notwendigen Fünf-Stimmen-Mehrheit durchsetzen. Schließlich gaben beide französische Jurymitglieder und der Schwede Jerzy Glucksman IF.... ihre Stimmen.

Canby stellt ein Merkmal heraus, das alle Wettbewerbsbeiträge gemein hätten: Sie seien allesamt „extrem politische“ Filme („extremely political films“). So führt Canby aus, dass Z von der Ermordung des linken Politikers und Friedensaktivisten Dr. Grigoris Lambrakis 1963 in Griechenland handelt, und von der Aufklärung des Mordes, die als spannender Kriminalfilm inszeniert wäre. Der ebenfalls hochgehandelte Beitrag Schwedens, ÅDALEN 31 (S 1969) handelt von Streikenden Arbeitern des gleichnamigen Dorfes, auf die im Jahr 1931 schließlich das Militär das Feuer eröffnet.

¹ Vgl. Vincent Canby: British Film Breaks Continental Hold on Cannes Fete. In: New York Times, 26.05.1969, S. 56.

² Vgl. Canby: British Film Breaks Continental Hold on Cannes Fete, S. 56.

Warum der Film *IF....*, der fast ausschließlich in einem Jungeninternat spielt und an dessen Ende ein gewaltsamer Akt der Rebellion gepeinigter Schüler steht, zu den „extremely political films“ zählt, lässt Canby in seinem Beitrag jedoch offen. Vielleicht lag es allzu sehr auf der Hand, den Widerstand der Schüler mit den Protestbewegungen jener Zeit in Verbindung zu bringen.³

Was Canby in seinem Artikel ebenfalls nicht erwähnt, aber dennoch nahelegt, ist, dass die Auszeichnung von *IF....* mit dem kontroversen Verlauf des Festivals im Vorjahr zusammenhängt. Vor dem Hintergrund der Mai-Unruhen in Paris und der Absetzung des Direktors der *Cinémathèque française* Henri Langlois wurde nach dem Austritt des Jurymitglieds Louis Malle und dem offenen Protest von Filmemachern wie François Truffaut, Jean-Luc Godard und Roman Polanski das Festival abgebrochen.⁴ Das jähe Ende von Cannes 1968 lässt die Verleihung der Goldenen Palme 1969 in einem besonderen Licht erscheinen. Ausgezeichnet wurde ein, wie es ja hieß, „extrem politischer Film“, in dessen Mittelpunkt das Aufbegehren einer jungen Generation steht, die sich gegen institutionalisierte Strukturen der Machtausübung eines Establishments stellt, welches Konformität und Gehorsam einfordert.

IF.... kam im Dezember 1968 in die britischen Kinos. Im März '69 hatte der Film seine US-Premiere, lief im Mai in Cannes und hatte schließlich im September '69 seinen bundesdeutschen Kinostart. Wenn man im Fall von *IF....* nun von einem politischen Film sprechen möchte, so wie es Vincent Canby ganz selbstverständlich getan hat, dann wäre zuerst zu klären, inwiefern dieser Spielfilm mit der politisch-gesellschaftlichen Situation in Europa, die zu dieser Zeit unter dem Eindruck der Proteste von 1968 stand, in Beziehung gesetzt werden kann. Was macht *IF....* zu einem politischen Film und in welchem Verhältnis steht er zu den Protestbewegungen der 1960er Jahre? Auf diese Fragen möchte ich in meinem Beitrag eingehen.

³ Zu Protestbewegungen um 1968 vgl. Ingrid Gilcher-Holtey: „1968“ in Frankreich und Deutschland. In: *Leviathan*, Vol. 26, Nr. 4 (1998), S. 533–539.

⁴ Vgl. o. V.: Cannes Officials Close Festival: Filmmakers Act in Gesture of Solidarity With Strike. In: *The New York Times*, 19. Mai 1968, S. 26 und Harvey Swados: How Revolution Came to Cannes. In: *The New York Times*, 9. Juni 1968, S. 128.

IF....: Der Filmtitel

Zur Bearbeitung meiner Fragen möchte ich mich zuerst auf den Titel des Films beziehen.

Das ursprüngliche Drehbuch von David Sherwin und John Howlett trug den Titel „Crusaders“.⁵ Noch im Abspann taucht diese Bezeichnung auf. Benannt werden damit jene Jugendliche, die sich gegen die Unterdrückung innerhalb des Schulsystems stellen und gewaltsam aufbegehren. Anhand dieser Gruppenbildung entwirft IF.... eine Figurenkonstellation, in der andere Gruppen den Crusaders gegenübergestellt werden. Nach den Crusaders werden die „Whips“ im Abspann genannt. Eine Gruppe der ältesten Schüler, die legitimiert sind, mit der Peitsche das Recht der 500 Jahre alten Institution (wieder)herzustellen und die Tradition zu wahren. Dieses Privileg gibt dieser Gruppe auch im Rahmen der Diegese die Bezeichnung „Whips“. Die Crusaders werden als solche nicht benannt. Warum rückt der Titel nun nach der Überarbeitung des Drehbuchs, die der Regisseur Lindsay Anderson zusammen mit David Sherwin vornahm,⁶ von der Nennung einer spezifischen Figurengruppe der Erzählung ab? Statt der Crusaders, den Kreuzrittern, bildet der Konjunktiv *if* den Titel: kleingeschrieben und von vier Punkten gefolgt.

Die zweite Einblendung des Titels erfolgt unmittelbar nach der letzten Einstellung des Films, in der Malcolm McDowell als Mick Travis Maschinengewehrsalven in einem Loop abgibt. Dem ging ein grotesk anmutender Kugelhagel voraus, in dem sich die Crusaders, verschanzt auf einem Dach, mit Vertretern der Schule sowie des Establishments ein Gefecht lieferten. Längst wird den Zuschauern aufgefallen sein, dass sich der Film, wenn auch schleichend, von den Registern repräsentativer Räume gelöst hat und zwischen einer tagtraumhaften Fantasie und gegenständlicher Milieuzeichnung changiert. Man denke etwa an den Bruch mit den repräsentativen Räumen des Films wenn die Frau des Schulleiters Mrs. Kemp nackt und in Schwarz-Weiß durch die verlassen Hallen der Schule wandelt, oder wenn der vermeintlich bajeonettierte Schulkaplan die Entschuldigung der Missetäter aus einer Ausziehkommode im Büro des Rektors entgegennimmt. Nicht zuletzt greift auch jene Szene auf nicht-repräsentative Register zurück, in der Mick und „The Girl“ (Christine Noonan) – die Bezeichnung erhalten wir aus dem Abspann – in einem Diner ihren Trieben freien Lauf lassen und im Anschluss zusammen mit

⁵ Vgl. David Robinson: Anderson shooting IF.... In: Sight and Sound. Sommer 1968. H. 37/3, S. 130–131, hier S. 130.

⁶ Vgl. Robinson: Anderson shooting IF...., S. 130.



Abb. 1–4: Bruch mit repräsentativen Räumen (IF....).

Johnny (David Wood) auf dem Motorrad mit artistischer Raffinesse eine Geste der Freiheit vollziehen (Abb. 1–4).

IF... lässt also keinen Zweifel daran, dass verschiedene Modalitäten der Repräsentation angewendet werden. So finden wir einen dokumentarisch anmutenden Realismus vor, der die Tristesse des Schulalltags sichtbar werden lässt, aber auch jene Momente innerhalb der episodenhaften Erzählung, in denen der Film zu fabulieren beginnt. Letzterer Modus lässt sich dem gewaltsamen Widerstand am Ende des Films zuordnen. In der letzten Einstellungsfolge dieser Szene wird im wahrsten Sinne des Wortes eine Schuss-Gegenschuss-Konstellation etabliert, in der auf der einen Seite die Repräsentanten des Establishments und auf der anderen Seite die Rebellen stehen. Doch wird diese schließlich aufgelöst. Zum Ende entladen sich die Gewehrsalven in Richtung der Kamera. (Abb. 5) Lindsay Anderson bedient sich hier einer filmischen Figur, die wir bereits aus dem frühen Kino kennen; ihr prominentestes Beispiel ist die letzte Einstellung von Edwin S. Porters *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (*DER GROSSE EISENBAHNRAUB*, USA) von 1903.

Doch lässt sich Andersons Einsatz dieses Motivs nicht als ein bloßes Zitat verstehen. Die Schüsse in den Zuschauerraum stellen eine aggressive Geste dar, die sich an das Publikum richtet. Es handelt sich um eine spezifische Adressierung der Zuschauer. In der letzten Einstellung wird so die vierte Wand durchbrochen und die Schuss-Gegenschuss-Konstruktion aufgehoben. An die



Abb. 5: Gewehrsalven in Richtung Kamera (IF....).

Stelle der Schulseite ist der Zuschauerraum gerückt. Das Kinopublikum, das den Film sieht. Diese spezifische Adressierung der Zuschauer am Ende eines Films kennen wir aus Hollywood-Filmen, die während des Zweiten Weltkriegs entstanden sind. In diesen soll das Publikum aufgerufen werden, die passive Zuschauerposition aufzugeben und sich im Sinne der Kriegsanstrengungen verantwortlich zu fühlen und entsprechend zu handeln.⁷

Wie die Schüsse, die die vierte Wand durchbrechen, richtet sich das „if...“, das im Anschluss der letzten Einstellung eingeblendet wird, ebenfalls unmittelbar an die Zuschauer (Abb. 6). Möchte IF.... nun zum bewaffneten Widerstand aufrufen? Diese Annahme wäre sicherlich zu kurzschlüssig. Es lässt sich aber durchaus feststellen, dass eine besondere Aktivität der Zuschauer eingefordert wird. Stände „if“ nicht für ein „wenn“ oder „falls“, sondern für ein „Was wäre wenn ...“, dann läge der Ball bei dem Zuschauer, diese Frage zu beantworten.

Was hat es nun aber mit dem vierten Punkt auf sich? Handelt es sich um eine weniger geläufige Konvention für Auslassungszeichen? Folgt der Auslas-

⁷ Vgl. David Gaertner: Tickets to War. Demokratie, Propaganda und Kino in den USA bis 1945. Dissertation: Freie Universität, Berlin 2016 (unveröffentlicht), S. 2–8. Sam Woods FOR WHOM THE BELL TOLLS (WEM DIE STUNDE SCHLÄGT, USA 1943) und Tay Garnetts BATAAN (USA 1943) enden mit einem Mündungsfeuer, das direkt in das Aufnahmeobjektiv der Kamera gerichtet ist.



Abb. 6: Titeleinblendung unmittelbar nach der letzten Einstellung (IF....).

sung ein Punkt, der aus dem „Was wäre wenn“ einen ganzen Satz und somit eine Aussage werden lässt? Handelt es sich um einen Gedanken, der zu Ende gedacht werden muss?

Der Filmtitel verweist nicht mehr auf Figuren innerhalb der Diegese, sondern adressiert die Zuschauer. Es sind die Zuschauer, die aufgefordert sind, die Auslassung zu vervollständigen. Die Lehrstelle mit den eigenen Gedanken zu füllen. So könnte das IF.... auch einen Appell darstellen. Die gewaltsame Revolution, die als fantastisches Gedankenspiel angelegt ist, auf die eigene Situation zu beziehen.

Dass es in IF.... bei einer Revolution im Gedanken bleibt, hat, wie ich im Folgenden zeigen möchte, auch etwas damit zu tun, dass ein konkreter Bezug zur Situation der Zuschauer hergestellt werden soll, dem Publikum, das in den Jahren 1968 und 1969 den Film im Rahmen seiner Erstauswertung im Kino sehen sollte. Zu diesem Zweck werde ich zunächst das Umfeld skizzieren, in dem der Regisseur Lindsay Anderson seine Filme hergestellt hat. Anderson der deutlich mehr Dokumentarfilme als Spielfilme inszeniert hat, war auch publizistisch tätig und hat sowohl in seinen Schriften, als auch in seinen dokumentarischen und fiktionalen Filmen versucht, die Schnittstelle von Gesellschaft und Kino auszuleuchten. Dieses Betätigungsfeld möchte ich im Folgenden umreißen. Das soll mir erlauben, Rückschlüsse darauf zu ziehen, inwiefern IF.... tatsächlich als ein politischer Film verstanden werden kann.

British New Wave und Free Cinema – Überhöhung des Alltäglichen

Bevor Anderson *IF...* drehte leistete er mit *THIS SPORTING LIFE* (LOCKENDER LORBEER) 1963 seinen Beitrag zur sogenannten *British New Wave*. Mit *British New Wave* meine ich eine filmästhetisch wie auch verleihökonomisch bedingte ‚Strömung‘ des britischen Kinos von ca. 1959 bis 1963.⁸ In *THIS SPORTING LIFE* geht es um einen Rugbyspieler, der nach dem Aufstieg in die Profiligen an dem daran geknüpften sozialen Aufstieg scheitert. Anderson, der sich von dem Begriff des „Kitchen Sink Realism“ distanziert hat,⁹ schuf mit *THIS SPORTING LIFE* einen Film, der zwischen rauer Milieustudie und abstrakter Überhöhung changiert.

Karel Reisz' *SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING* (SAMSTAGNACHT BIS SONNTAGMORGEN, GB 1960), Tony Richardsons Bühnenverfilmung *LOOK BACK IN ANGER* (BLICK ZURÜCK IM ZORN, GB 1959) und seine Literaturverfilmung *THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER* (DIE EINSAMKEIT DES LANGSTRECKENLÄUFERS, GB 1962) gehören zu dem Kern dessen, was zur *British New Wave* gezählt wird. Anderson schließlich lieferte mit *THIS SPORTING LIFE* einen der letzten Filme der *British New Wave* ab.

Bevor diese Filmemacher der *British New Wave* im Feld des kommerziellen Spielfilms tätig waren, waren sie am sogenannten *Free Cinema* beteiligt. *Free Cinema* nannte sich der Zusammenschluss einer kleinen Gruppe von FilmemacherInnen, die sich selbst als eine ‚Bewegung‘ definierten. Diese Gruppe initiierte eine Filmreihe, die ebenfalls unter dem Titel „*Free Cinema*“ im Londoner National Film Theatre zwischen 1956 und 1959 gezeigt wurde. Darin wurden sowohl eigene Arbeiten der Gruppe, als auch Filme anderer Filmemacher aufgenommen. In dem ersten Programm, das im September 1956 gezeigt wurde, waren unter anderem die Filme *O DREAMLAND* (GB 1956) von Lindsay Anderson, *MOMMA DON'T ALLOW* (GB 1956) von Karel Reisz und Tony Richardson, sowie *TOGETHER* (GB 1956) von Lorenza Mazzetti und Denis Horne zu sehen. *O DREAMLAND* und *MOMMA DON'T ALLOW* sind dokumentarische Kurzfilme, die Zerstreungsaktivitäten der Nachkriegsgesellschaft in einer Vergnügensmeile und einem Jazz-Club einfangen. *TOGETHER* wiederum ist ein gut fünfzig Minuten langer fiktionaler Film, der das Eintauchen zweier taubstum-

⁸ Vgl. B. F. Taylor: *The British New Wave. A Certain Tendency?* Manchester/New York 2006, S. 1–36.

⁹ Vgl. Peter Cowie, Lindsay Anderson: *An Interview with Lindsay Anderson*. In: *Film Quarterly*. Vol. 17, Nr. 4. Sommer 1964, S. 12–14, hier S. 14.

mer Tagelöhner in das Dockarbeitsmilieu des Londoner East End zeigt. Das Begleitheft des ersten Programms der Reihe gibt Anhaltspunkte, worin die gemeinsame Schnittmenge der genannten Filme besteht:

These films are free in the sense that their statements are entirely personal. Though their moods and subjects differ, the concern of each of them is with some aspect of life as it is lived in this country, today.¹⁰

Die Abkehr vom kommerziellen Kino sollte einen – durchaus persönlichen – Blick auf das tatsächlich ‚gelebte‘ Leben freigeben und einen aktuellen Bezug herstellen. Ähnlich äußern sich Lorenza Mazzetti, Lindsay Anderson, Karel Reisz und Tony Richardson in einem Manifest über ihren gemeinsamen Ansatz, in dem wieder der Bezug zum Alltäglichen betont wird. Dieses ist im Rahmen des ersten Programms erschienen:

[...] when [these films] 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. [...] An attitude means a style. A style means an attitude.¹¹

Die Konzentration auf eine „Haltung“ des Filmemachers, die wiederum einen „Stil“ bedingt, erinnert an den von Alexandre Astruc 1949 geprägten Begriff des *Caméra-Stylo*. Dies war eines der Konzepte, das den Filmen der *Nouvelle Vague* vorausgegangen war. Demnach soll die ‚Handschrift‘ des Filmemachers in dem Werk zum Ausdruck kommen.¹² In den Filmen des *Free Cinema* stehen bestimmte Milieus im Vordergrund, die mit dem Blick auf die Bedeutsamkeit des Alltäglichen („significance of the everyday“) offen anschaulich gemacht werden sollen. Diese Milieus entstammen in der Regel einer Arbeiterklasse, die der *Free-Cinema*-Bewegung zufolge bis dahin in Filmen sowohl verfälschend dargestellt wurde, als auch unterrepräsentiert war. Diese Ansicht ist einem Artikel Lindsay Andersons zu entnehmen, der in der Zeitschrift *Universities & Left Review* erschienen ist:

This programme [Free Cinema] is presented not as an achievement, but as an aim. We ask you to view it [...] in direct relation to a British cinema still obstinately class-bound;

10 Vgl. „Free Cinema“-Programmheft. Faksimile-Auszug. In: BFI-Booklet der Blu-ray *SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING*, BFI Video 2009. S. 17.

11 Vgl. *Free Cinema Manifesto*. In: Claude Lichtenstein, Thomas Schregenberger (Hg.): *As Found. The Discovery of the Ordinary*. Zürich 2001, S. 257 (O. 1956).

12 So ist es nicht verwunderlich, dass das dritte Programm der *Free-Cinema*-Reihe den Titel „French Renewal“ trug. Darin wurden *LES MISTONS (DIE UNVERSCHÄMTEN, F 1957)* von François Truffaut und *LE BEAU SERGE (DIE ENTÄUSCHTEN, F 1958)* von Claude Chabrol gezeigt.

still rejecting the stimulus of contemporary life, as well as the responsibility to criticise; still reflecting a metropolitan, Southern English culture which excludes the rich diversity of tradition and personality which is the whole of Britain.¹³

Interessant ist nun, dass Filmemacher wie Anderson und Reisz sich nicht allein mit dem Veranstalten einer Filmreihe und dem Verfassen eines Manifests zufriedengegeben haben. Sie waren, wie bereits erwähnt, auch Verfasser unterschiedlicher Texte. Als publizistisch aktivstes Mitglied lässt sich Lindsay Anderson ausmachen, der in der Filmzeitschrift *Sequence* – deren Herausgeber er auch war – regelmäßig das Vorhaben des Free Cinema erläuterte. Darüber hinaus wurde unter anderem in der Filmzeitschrift *Sight and Sound* ein Beitrag von ihm zur Rolle der Filmkritik veröffentlicht. Dieser Artikel erschien ebenfalls in *Universities & Left Review*.¹⁴ *Universities & Left Review* ist keine Filmzeitschrift. In dem Journal wurde ab 1957 ein Diskurs über eine „Neue Linke“ geführt. Anderson und Reisz beteiligten sich selbst an diesem Diskurs und gingen auch auf die Rolle ein, die der Film für eine Neue Linke spielen könnte. Vor diesem Hintergrund veröffentlichte Anderson den genannten Artikel über das Free Cinema. Reisz publizierte ebenfalls in *Universities & Left Review*. Unter dem Titel „A use for documentaries“ schreibt er über die besondere Funktion des Dokumentarfilms für eine, wie er sagt, sozialistische Gesellschaft.¹⁵

Im Folgenden werde ich jenen Diskurs knapp skizzieren. Dazu werde ich zunächst einen kurzen Überblick über *Universities & Left Review* geben, kann die Zeitschrift doch als Bezugspunkt des Diskurses bezüglich der Möglichkeiten und Aufgaben einer neuen politischen Linken in Großbritannien gelten. In diesem Kontext werde ich auf die von Anderson veröffentlichten Texte in dem Journal eingehen. Dabei werde ich zeigen, inwiefern der Autor diesen Diskurs um eine Perspektive ergänzte, in der dem Kino eine politische Bedeutung beigemessen wurde.

***Universities & Left Review* und der Diskurs über eine Neue Linke**

Die erste Ausgabe von *Universities & Left Review* erschien im Frühjahr 1957. Bevor das Journal nach einem Zusammenschluss der Redaktion mit *The New*

¹³ Vgl. Lindsay Anderson: Free Cinema. In: *Universities & Left Review*, H. 1/2 (1957), S. 48–52, hier S. 51

¹⁴ Vgl. Lindsay Anderson: Commitment in cinema criticism. In: *Universities & Left Review* Spring, H. 1/1 (1957), S. 44–48.

¹⁵ Vgl. Karel Reisz: A use for documentaries. In: *Universities & Left Review*, H. 3 (1958), S. 23–26.

Reasoner in *Left Review* umbenannt wurde, erschien im Herbst 1959 die letzte der insgesamt sieben Ausgaben. Die Herausgeber der ersten Ausgabe waren der später einflussreiche Kulturtheoretiker und Soziologe Stuart Hall, der Historiker Raphael Samuel, der Literaturwissenschaftler Gabriel Pearson und der später viel rezipierte Politikwissenschaftler und Philosoph Charles Taylor. Alle Herausgeber waren, wie im Impressum vermerkt, zwischen 22 und 27 Jahre alt und beschäftigten sich zum Zeitpunkt der Publikation der ersten Ausgabe mit ihren Abschlussarbeiten.

Das Editorial der ersten Ausgabe gibt Aufschluss über Ausrichtung und Ziel der Zeitschrift. Die Herausgeber bemängeln, dass der Sozialismus in Großbritannien im Angesicht der Folgen des Kalten Krieges, des politischen Spannungsfelds von Wohlfahrtsstaat und Kapitalismus sowie der Auswüchse des Stalinismus in der Sowjetunion und im Ostblock moralisch und intellektuell verschwunden sei. Sie kommen zu dem Schluss, dass es der Wiederbelebung einer intellektuell geführten, offenen und kritischen Debatte bedürfe.¹⁶

Im Januar 2010 äußert sich Stuart Hall rückblickend in einem Artikel über die Entstehung der neuen Linken in der Zeitschrift *New Left Review*.¹⁷ Was einst im Editorial mit allgemeineren Formulierungen umrissen wurde, konkretisiert Hall nun, zumindest nach seinen Erinnerungen. So waren es zwei dicht beieinander liegende Ereignisse, die zur Entstehung einer neuen Linken in Großbritannien geführt hätten: die Niederschlagung des Volksaufstands in Ungarn durch sowjetische Panzer und die militärische Intervention in der Suezkrise 1956. Beide Ereignisse hätten jeweils die Extreme des westlichen Imperialismus und des Stalinismus offengelegt. Vor diesem Hintergrund bildete sich jene Neue Linke in England. Zentral war dafür die Herausgabe zweier Zeitschriften: Neben *Universities & Left Review*, deren Redaktion sich vor allem aus Oxford-Studenten zusammensetzen, handelt es sich um *The New Reasoner*, dessen Redakteure zumeist mit der Kommunistischen Partei verbunden waren. Zu ihnen zählten die Historiker John Saville sowie Edward und Dorothy Thompson. Beide Redaktionen teilten die ausdrückliche Abkehr vom Stalinismus. Wenn wir von einer neuen Linken in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre sprechen, haben wir es mit einem Netzwerk von überwiegend Akademikern zu tun. Wenn wir nun aber im Zusammenhang von 1968 von einer Neuen Linken sprechen, gehen wir doch von einer anderen Linken aus. Hall spricht 2010 auch diesen Unterschied an:

¹⁶ Editorial. In: *Universities & Left Review*, H. 1/1 (1957), ohne Seitenangabe.

¹⁷ Stuart Hall: *Life and Times of the First New Left*. In: *New Left Review*. H. 61. Jan/Feb 2010. S. 177–196

The term ‚New Left‘ is commonly associated with ‚1968‘, but to the ‚1956‘ New Left generation, ‚1968‘ was already a second, even perhaps a third, mutation. We had borrowed the phrase in the 1950s from the movement known as the *nouvelle gauche*, an independent tendency in French politics associated with the weekly newspaper *France Observateur* and its editor, Claude Bourdet.¹⁸

Und Hall fährt fort:

A leading figure in the French Resistance, Bourdet personified the attempt, after the war, to open a „third way“ in European politics, independent of the two dominant left positions of Stalinism and social democracy, beyond the military power blocs of nato and the Warsaw Pact, and opposed to both the American and the Soviet presences in Europe.¹⁹

Es ging der Neuen Linken also darum, eine Idee von Sozialismus zu entwickeln und umzusetzen, die sich von den dominierenden politischen Systemen unterscheidet, jedoch in einem demokratischen Staat verwurzelt sein soll.²⁰ Hall spricht in Anlehnung an Bourdet davon, dass zwischen den Extremen des westlichen Imperialismus und des Stalinismus ein dritter Raum („third space“) besetzt werden müsse.²¹

Vor diesem Hintergrund möchte ich nun weiter auf das Editorial der ersten Ausgabe von *Universities & Left Review* eingehen. Die Herausgeber kommen zu dem Schluss, dass sich ihr politisches Engagement auf Bereiche des gegenwärtigen Lebens erstrecken müsse. Zu diesen Bereichen zählen sie Literatur und Kunst, welche entscheidend seien für „our feeling for the quality of life and the community in an industrial society“.²² So ist es auch nicht verwunderlich, dass die Herausgeber um Beiträge von Filmschaffenden und bildenden Künstlern bemüht waren. Diese sollten helfen, das Erstarken einer Gemeinschaft (nach sozialistischen Vorstellungen) mit Publikationen und gemeinsam geführten Debatten mitzugestalten. In diesem Sinne veranstaltete der dem Journal angegliederte *Left Review Club* Diskussionsabende in London.²³

Wenn man sich den Impressumsteil des Journals anschaut, dann wird der Gedanke solch eines Austauschs deutlich. Für die erste Reihe der 24 für ein Jahr festgelegten „Open Club Meetings“ ist in der ersten Ausgabe auch Lindsay Anderson angekündigt. So soll er am 11. April 1957 zusammen mit dem bekannten Maler Peter de Francia in die Diskussion des Abends einleiten. Es zeigt sich

18 Vgl. Hall: *Life and Times of the First New Left*, S. 178.

19 Vgl. Hall: *Life and Times of the First New Left*, S. 178.

20 Vgl. Hall: *Life and Times of the First New Left*, S. 194, 196.

21 Vgl. Hall: *Life and Times of the First New Left*, S. 196.

22 Editorial. In: *Universities & Left Review*, H. 1/1 (1957), ohne Seitenangabe.

23 Vgl. Ankündigung. In: *Universities & Left Review*, H. 1/1 (1957), S. 46.

an dieser Stelle, dass, wenn wir uns den Diskurs über die Rolle einer Neuen Linken ansehen, auch weitere Spezialdiskurse parallel verliefen, die sich in den genannten Clubaktivitäten ausdrücken.

Im Folgenden werde ich einige Beiträge, die Lindsay Anderson in *Universities & Left Review* veröffentlicht hat, besprechen.

Lindsay Anderson in *Universities & Left Review*

In der ersten Ausgabe des Journals befindet sich der bereits erwähnte Artikel Andersons, „Commitment in cinema criticism“. Darin moniert Anderson, dass Filmkritiker sich nicht über die weitreichende Bedeutung des Kinos bewusst wären. Diese Bedeutung erkennt er in der Rolle des Kinos als „cultural and propagandist force“:

The importance of the cinema as a cultural and propagandist force is a matter of fact [...]. Everyone who has seen more than half a dozen films with his eyes open knows that if the cinema does not create the significant social movements of our time, it intimately reflects them. And that it provides a reflection just as intimate – and just as significant – of social stagnation.²⁴

Anderson schließt sein Argument mit den Worten:

A further point worth emphasising is that the cinema makes its appeal above all to the youthful: that is to say, above all to those whose minds are unformed, and open to impression.²⁵

Andersons Formulierung, dass das Kino als Propagandainstrument zu verstehen sei, das vor allem ein junges und (noch) formbares Publikum anspricht, zeugt auf den ersten Blick von der Vorstellung, Film als Mittel politischer Meinungsbeeinflussung einsetzen zu können. Doch kommt noch ein anderer Aspekt in Andersons Äußerung zur Geltung: Das Kino sei in der Lage auf besondere Weise ‚soziale Bewegungen‘ und ‚gesellschaftliche Stagnation‘ zu ‚reflektieren‘. In einem Beitrag, den er in der zweiten Ausgabe von *Universities & Left Review* veröffentlicht hat, vertieft Anderson diesen Aspekt, wenn er auf die Herangehensweise des Filmemachers zu sprechen kommt. Dabei sieht er sich als Dokumentarfilmemacher in einer Tradition mit John Grierson und Humphrey Jennings. Der dokumentarischen Filmschule der 1930er Jahre – aus der

²⁴ Anderson: Commitment in cinema criticism, S. 45.

²⁵ Anderson: Commitment in cinema criticism, S. 45.

Jennings hervorgegangen ist – attestiert Anderson eine Einstellung zum Gegenstand, die er auch für sich und seine Zeitgenossen in Anspruch nehmen möchte. Dokumentarfilm sollte nicht als Synonym für Langeweile stehen, sondern vielmehr kenntlich machen, „how rich, fantastic, unexpected and significant ‚actual‘ life can be“. Um das ‚tatsächliche Leben‘ in entsprechender Weise zu ‚reflektieren‘, spricht Anderson davon, dass der Dokumentarist mit den Mitteln des Films ‚Poesie‘ schaffen müsse. So spricht sich Anderson gegen sachliche „information films“ aus und kommt auf den Aspekt der in dem Free-Cinema-Manifest postulierten ‚Haltung‘ des Filmemachers zu sprechen:

When John Grierson first defined the word „documentary“, he called it „the creative interpretation of actuality“. In other words the only vital difference between making a documentary and making a fiction film is that in documentary you are using „actual“ material, not invented situations and actors playing parts. But this actual material still has to be interpreted, worked on creatively, or we are left with nothing but publicity. And if we are to interpret, we must have an attitude, we must have beliefs and values.²⁶

Anderson betont am Beispiel Griersons die Grenzüberschreitung von Dokumentarischem und Fiktionalem. In Hinblick auf die Tätigkeit einiger Free-Cinema-Regisseure, die schließlich auch Filme der British New Wave inszenierten, lässt sich diese Grenzüberschreitung von beiden Seiten aus betrachten: als ein fließender Übergang vom Dokumentarischen zum Fiktionalen sowie vom Fiktionalen zum Dokumentarischen. Von diesem Gedanken ausgehend, ist es das Ziel für Anderson, Filme *über* und *für* „ordinary people“ zu machen:

I want to make people – ordinary people, not just Top People – feel their dignity and their importance, so that they can act from these principles. Only on such principles can confident and healthy action be based.²⁷

Mit anderen Worten könnte man sagen, dass Anderson davon spricht, das Kino als Möglichkeit einer neuen Öffentlichkeit zu verstehen, die sich an die vernachlässigten Teile der Gesellschaft richtet.²⁸ Um diese Öffentlichkeit zu ermöglichen, stellt er eine kritische Frage an die Leser des Journals:

²⁶ Anderson: Free Cinema, S. 52.

²⁷ Vgl. Anderson: Free Cinema, S. 52.

²⁸ Vgl. Oskar Negt/Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Frankfurt am Main 1972. Negt und Kluge entwickeln den Begriff der proletarischen Öffentlichkeit als historischen Gegenbegriff zur bürgerlichen Öffentlichkeit.

Why do we not use the cinema [...]? Is it not strange that at a time when so much emphasis is being put on ideals of community, this medium (above all potent in the service of such ideals) should be abandoned to irresponsible commerce?²⁹

Anderson macht deutlich, dass es nicht allein Filmreihen braucht, um eine neue Öffentlichkeit zu schaffen. Die Reichweite des kommerziellen Kinos erscheint ihm essentiell für die Umsetzung der Ziele der Neuen Linken, in denen der Gemeinschaft – der *community* – eine zentrale Bedeutung beigemessen wird. Dieser Gedanke wird in einem Artikel des Historikers Edward Thompson aufgegriffen, der, wie erwähnt, zu den Herausgebern des *New Reasoner* zählte. Dort hält er fest:

[...] by constructing new channels of communication between industrial workers and experts in the sciences and arts, [the New Left] will cease to postpone the satisfactions of Socialism to an hypothetic period ‚after the Revolution‘, but will seek to promote in the present, and in particular in the great centres of working-class life, a richer sense of community.³⁰

Thompson verfasste diese Zeilen 1959; Anderson die Seinen 1957. Doch wie sah es nun zehn Jahre später aus, als die Neue Linke auf die *neue* Neue Linke stößt? Dieser Frage möchte ich nachgehen, indem ich auf zwei Filme eingehe, die die Regisseure Lindsay Anderson und Karel Reisz nach dem Ende der British New Wave gedreht haben. Damit meine ich zum einen Andersons *IF....*, zum anderen Karel Reisz' *MORGAN: A SUITABLE CASE FOR TREATMENT* aus dem Jahr 1966. Dieser Film lief im Oktober 1967 unter dem Titel *PROTEST* in den Bundesdeutschen Kinos an.

Eine *neue* Neue Linke

Waren es in den Filmen des Free Cinema und der British New Wave vor allem Angehörige der britischen Arbeiterklasse, die als Protagonisten in Erscheinung traten, wandelte sich der Focus für Anderson und Reisz. Im Mittelpunkt stehen nun Figuren, die aus der Perspektive von Reisz und Anderson eben zu jenen neuen Neuen Linken gehören könnten, die aus der ihnen nachfolgenden Generation hervorgegangen sind. Gemeint sind Schüler, Studenten und Aktivisten in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre in Großbritannien.

²⁹ Vgl. Anderson: *Free Cinema*, S. 52.

³⁰ Edward Thompson: *The New Left*. In: *New Reasoner*. Heft 9. Sommer 1959. S. 1–17. Zit. nach Hall S. 197.



Abb. 7–10: MORGAN: A SUITABLE CASE FOR TREATMENT (GB 1966, Reg. Karel Reisz) mit David Warner und Vanessa Redgrave.

Sind es in IF... privilegierte Schüler eines Eliteinternats, die als Hauptfiguren des Films fungieren, haben wir es in Reisz' Film mit einem kurios anmutenden Protagonisten zu tun. Der titelgebende Morgan, gespielt von David Warner, ließe sich als Aussteiger bezeichnen, der in einem Auto haust, das vor dem Haus seiner Exfrau abgestellt ist. Diese hat ihn aufgrund seines instabilen Geisteszustands verlassen. Im Verlauf des Films wird deutlich, dass Morgan, ein versponnener Marxist, unfähig ist, in der Gesellschaft selbstständig zurecht zu kommen. Er flüchtet sich in Traumvorstellungen eines ursprünglichen, animalischen Lebens, das sich im Film durch *inserts* alter Hollywoodfilme und durch *found footage* von Naturdokumentationen ausdrückt. Mit kindischen, teils gefährlichen Streichen macht Morgan das Leben seiner Ex-Frau (gespielt von Vanessa Redgrave) sowie ihrer privilegierten Mutter und ihres neuen Verlobten zur Hölle. Schließlich lässt er die Hochzeit seiner Ex-Frau platzen, indem er in einem Gorillakostüm versucht, wie einstmal King Kong die ‚weiße Frau‘ zu stehlen. Selbstverständlich geht das schief und Morgan endet im Wahn vor einem revolutionären Erschießungskommando. Diesem gehört auch seine Frau an, die tödliche Schüsse auf ihn abfeuert. In der Realität angekommen, muss Morgan sein Dasein in einer psychiatrischen Einrichtung fristen. Dort verbringt er seine Zeit damit, Blumenbeete zu pflegen, die er nach der Form von Hammer und Sichel angelegt hat (Abb. 7–10).

Nach den Protagonisten der British New Wave und den porträtierten Angehörigen einer Arbeiterklasse in den Filmen des Free Cinema zeigt Reisz' *MORGAN. A SUITABLE CASE FOR TREATMENT* eine Einzelgänger-Figur in einer grotesken Überzeichnung. Es ist auffallend, dass Morgan als durchaus belehener Marxist gezeichnet wird, was ihm aber nicht hilft, einen sinnvollen Bezug zur Realität herzustellen. Haben wir es hier mit einem kritischen Blick eines Neuen Linken – dem Filmemacher Reisz – auf die neuen Neuen Linken zu tun? Ich möchte den Vorschlag machen, dass die Morgan-Figur nicht allzu weit entfernt ist von den Crusaders, die in Lindsay Andersons *IF...* porträtiert werden. Widmet Reisz der Figur des verträumten Linken einen ganzen Film und fokussiert sich dabei fast ausschließlich auf deren absurde Eskapaden, sind die Crusaders jedoch in einer komplexen Figurenkonstellation eingebunden, die das Establishment repräsentiert.

Wie lässt sich die Figur des linken Spinners Morgan mit Mick aus *IF...* zusammenbringen? Auffallend ist auf den ersten Blick die Überschneidung in Form der Fixierung auf die Tierwelt und animalische Instinkte. Doch woher rührt diese Sehnsucht nach exotischer Natur? Darauf werde ich gleich eingehen. Zuerst sei noch der zweite Überschneidungspunkt genannt. Beide Figuren, Morgan und Mick, werden als Träumer dargestellt.

In einer Szene von *IF...* fragt Johnny seinen Mitschüler Mick, was dieser von einer Fotografie halte, die er einer Illustrierten entnommen hat. Sie zeigt einen schwarzen Kämpfer. „Fantastic!“, gibt Mick mehrmals als Antwort. Um was für einen Kämpfer handelt es sich? Johnny zeigt eine Fotografie aus dem französischen Magazin *Paris-Match*, das seit seiner Entstehung 1949 mit den Worten „Le poids des mots, le choc des photos“ („Das Gewicht der Wörter, der Schock der Bilder“) wirbt und mit dem *Life*-Magazine oder dem deutschen *Stern* verglichen werden kann. *Paris-Match* hat in den Jahren 1966/67 teils exklusive Fotoreportagen veröffentlicht, die die kriegerischen Auseinandersetzungen im Kongo dokumentierten, etwa in der Ausgabe No 959 vom August 1967.³¹ Ein wichtiger Protagonist dieses Konflikts war Mobutu, der mit einem Militärputsch die Kontrolle über das Land erlangte, aus dem er später Zaire

31 William Hutchings hält fest, dass es sich um einen amerikanischen Soldaten handelt und bezieht sich dabei auf eine Veröffentlichung des Drehbuchs von *IF...* Vgl. William Hutchings: *IF... Then-and Now. Lindsay Anderson's IF... and the Schoolboy Rebels of Fact, Fiction, and Film*. In: *Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature*. Frühjahr 1987. H. 23/2, S. 192–217, hier S. 195. Diese Beobachtung lässt sich anhand des Kampfhubschraubers im Bildhintergrund der Fotografie nachvollziehen. Jedoch wird der kämpfende Soldat nicht als einer bestimmten Armee zugehörig dargestellt. So bringt die Fotografie einen Interpretationsspielraum mit sich, der für ihren Einsatz in *IF...* sinnvoll zu sein scheint.

machen sollte. Wie Fidel Castro und Che Guevara wurde Mobutu von einigen Korrespondenten und Politikwissenschaftlern als Befreiungskämpfer gegen westlichen Imperialismus gewertet und auch als solcher stilisiert. Diese Sichtweise geht etwa aus einer Studie hervor, die Richard Gott im Januar 1968 unter dem Titel „Mobutu’s Congo“ – herausgegeben von der Fabian Society – vorgelegt hat. Die altetablierte Fabian Society engagiert nach ihrer Selbstdarstellung in dieser Publikation „thoughtful socialists ... to discuss the essential questions of democratic socialism and relate them to practical plans for building socialism in a changing world.“³² Die Beziehung der Neuen Linken der 68er zu Befreiungskämpfen in sogenannten Dritte-Welt-Ländern zeichnete sich durch Sympathie und Unterstützung für einen bewaffneten Widerstand aus. Diese Sympathisierung wurde etwa in der Bundesrepublik von Jürgen Habermas bereits im Juni 1968 in einer – unter anderem – im *Spiegel* erschienen Rede scharf kritisiert, die er vor allem an Mitglieder des SDS (Sozialistischer Deutscher Studentenbund) gerichtet hat:³³

[...] die auf emotionaler Ebene hergestellte Identifizierung – mit der Rolle des Vietcong, die Identifizierung mit den Negern der großstädtischen Slums, mit den brasilianischen Guerillakämpfern, mit den chinesischen Kulturrevolutionären oder den Helden der kubanischen Revolution – hat keinen politischen Stellenwert. Die Situationen hier und dort sind so unvergleichlich wie die Probleme, die sich stellen, und die Methoden, mit denen wir sie angehen müssen. Die Fehleinschätzung der Situation macht die aktivsten Teile der Studentenbewegung anscheinend unfähig, die Grenzen ihres Aktionsspielraums und den Charakter der verfügbaren Mittel zu erkennen.³⁴

In Peter Whiteheads dokumentarischen Essayfilm TONITE! LET’S ALL MAKE LOVE IN LONDON (LONDON, FRÜHJAHR 67) von 1967 wird die Hingabe und Faszination für Befreiungskämpfer auch im Kontext der Neuen Linken in Großbritannien betrachtet. In dem ca. 60 Minuten langen Film zeichnet der Regisseur einen Querschnitt von dem, was als Swinging London beschrieben wurde. Am Beispiel der Schauspielerin Vanessa Redgrave, die in Kampfuniform, mit Inbrunst Fidel Castro würdigend, revolutionäre Lieder bei einer Kundgebung anstimmt, wird die von der Neuen Linken betriebene Idealisierung von und Solidarisierung mit Freiheitskämpfern in England äußerst anschaulich (Abb. 11).

In IF... wird nun die Idealisierung von Kämpfern im Kongo mit einer Form von Tagträumerei in Verbindung gebracht. Eine wichtige Rolle spielt dabei der

³² Vgl. Impressum. In: Richard Gott: Mobutu’s Congo. London 1968, ohne Seitenzahl.

³³ Vgl. Jürgen Habermas: Scheinrevolution unter Handlungszwang. Über Fehldenken und Fehlverhalten der linken Studentenbewegung. In: Der Spiegel. 10. Juni 1968, S. 57–59.

³⁴ Jürgen Habermas: Scheinrevolution unter Handlungszwang, S. 57.



Abb. 11: Solidaritätsbekundung mit Castro: Vanessa Redgrave singt bei einer Veranstaltung. TONITE LET'S ALL MAKE LOVE IN LONDON (GB 1967, Reg. Peter Whitehead).

Einsatz eines Musikstücks. Mick hört wiederholt die Aufzeichnung einer kongolesischen Messe, die ab 1963 unter den Titel „Missa Luba“ von Philips auf Schallplatte vertrieben wurde. Mick vertieft sich in die Musik, verliert sich in ihr. Das gleiche Musikstück wählt Mick in der Jukebox in der traumhaften Diner-Szene an. Es wird kurz darauf auch bei der bereits beschriebenen Motorradfahrt von Mick, Johnny und „the Girl“ eingesetzt.

Die Zeitungs- und Illustrierten-Ausschnitte an der Wand der kleinen Kammer, die für die älteren Schüler, die Crusaders, bestimmt ist, lassen zusammen mit dem Plattenspieler den Eindruck entstehen, es handele sich um das Zimmer eines Teenagers (Abb. 12). Das Phänomen von Postern an den Wänden der Zimmer von Pubertierenden ist allgemein bekannt. Poster von Autos, Pferden, Walen und Delfinen sowie von einem ‚Schwarm‘ – etwa ein Popmusiker – können als Projektionsfläche von Wünschen, Träumen und erwachender Sexualität verstanden werden. Es sind Sehnsüchte nach einem Ideal, das nicht erreicht werden kann bzw. gar nicht erreicht werden möchte. Auf diesen Aspekt der Jugendkultur spielt IF... an, wenn Mick verträumt in der Kammer inmitten der Collage aus Ausschnitten von Illustrierten der Musik lauscht.



Abb. 12: Das ‚Teenager-Zimmer‘ der Crusaders (IF....).

Auch im sogenannten „Sweat Room“, in dem die jungen Schüler zu büffeln haben, finden sich Poster und Zeitungsausschnitte, die auf die Idealisierungen vonseiten der Neuen Linken hindeuten. In diesem Fall Abbildungen Che Guevaras (Abb. 13–14).

Der hermetisch abgeschlossene Raum des Internats scheint von der Außenwelt gänzlich isoliert zu sein. Die Einrichtung sieht aus wie vor 500 Jahren. Die Latrinen entstammen der viktorianischen Zeit, und die Schuluniformen sind zeitlos. Die Bilder an den Arbeitsplätzen machen nun jedoch Bruchstellen sichtbar, die die Außenwelt in die Räume des Internats hineinlassen. In IF... wird die Beschäftigung mit Freiheitskämpfern der sogenannten Dritten Welt als Träumerei zugespitzt. Eine wichtige Rolle spielt dabei auch die Idealisierung der Natur der Savanne, die in Bildform in der Collage aus Ausschnitten von Illustrierten aufgenommen wird und sowohl mit dem Stück „Missa Luba“ als auch mit Bildern von Kämpfern verwoben werden.

Auch durch den Umstand, dass in IF... Internatsschüler im Mittelpunkt der Handlung stehen, wird ein Bezug zur konkreten Situation der Neuen Linken in England hergestellt. Um diesen Gedanken zu veranschaulichen, stütze ich mich auf eine Untersuchung der Protestbewegungen im England der 1960er Jahre, die der britische Historiker Mark Donnelly 2005 vorgelegt hat.³⁵ Darin

³⁵ Vgl. Mark Donnelly: *Sixties Britain. Culture, Society, and Politics*. New York 2005.



Abb. 13: Bildikonen der Gegenkultur an den Wänden des „Sweat Room“ (IF...).



Abb. 14: Privilegierte Schüler des Eliteinternats und ihre Vorbilder (IF...).

vergleicht er die 68er-Studentenbewegung in Großbritannien mit denen anderer Länder und kommt zu einem ernüchternden Schluss:

There was always a slightly diluted taste to the British version of 1968. Neither the number of people involved nor the aggressive purity of the confrontations with the (unarmed) British police matched the benchmarks set at the Sorbonne and Nanterre in France or Berkeley and Columbia in the United States. The fact that most of its activists were privileged middle-class students also meant that the upheavals of 1968 were essentially seen as a crisis within the dominant culture rather than a revolt against it.³⁶

Diese Beobachtung ergänzt Donnelly um eine Befragung, die im Rahmen der größten Anti-Vietnamkriegs-Demo (*Vietnam Solidarity Campaign*, VSC) am 27. Oktober 1968 in London durchgeführt wurde. Diese Demonstration verlief mit ihren 100.000 Teilnehmern überwiegend friedlich.³⁷ Bei der Befragung stellte sich heraus, dass 3/4 der Teilnehmer unter 24 Jahre alt waren und über 50 % auf teure Privatschulen oder gehobene staatliche gingen. Fast alle Demonstranten vor Ort hatten einen höheren Schulabschluss. 96 % waren gegen das Vorgehen der USA in Vietnam, 68 % sagten aus, dass sie allgemein gegen den Kapitalismus wären, 65 % seien gegen die „general structure of British society“ gewesen und weitere 23 % gegen jegliche Form von Autorität.³⁸ Während 70 % davon ausgingen, dass es im Rahmen der Demonstration zu gewaltsamen Ausschreitungen kommen würde, sind nur 10 Prozent davon ausgegangen, an Gewaltakten beteiligt zu sein.³⁹

Wenn man annehmen darf, dass sich *IF....* an ein Publikum richtete, welches sich in Teilen aus jungen Protestierenden speiste, dann ließe sich schlussfolgern, dass nicht nur Überschneidungen von Filmfiguren und adressiertem Publikum in Hinblick auf eine schulische Ausbildung zu konstatieren sind, sondern auch, dass es in dieser ‚Zielgruppe‘ eine relativ geringe Gewaltbereitschaft gab. Vor diesem Hintergrund scheint es mir wenig plausibel, dass das Ende von *IF....* in Form der Stilisierung eines gewaltsamen Aktes als Aufruf zum bewaffneten Widerstand zu verstehen sei. Stattdessen bietet der Film eine spezifische Perspektive an auf Protestbewegungen und der neuen Neuen Linken in England. So gesehen bringt *IF....* diese Neue Linke mit Träumereien in Verbindung und zeichnet sie – so wie auch in *MORGAN* geschehen – bisweilen in einer grotesken Zuspitzung.

³⁶ Vgl. Donnelly: *Sixties Britain*, S. 144; Lindsay Anderson war übrigens selbst Schüler des Internats, das für einen Großteil der Dreharbeiten von *if....* verwendet wurde. Vgl. Robinson: *Anderson shooting IF....*, S. 130.

³⁷ Vgl. Donnelly: *Sixties Britain*, S. 149–150.

³⁸ Vgl. Donnelly: *Sixties Britain*, S. 149–150.

³⁹ Vgl. Donnelly: *Sixties Britain*, S. 150.

If— IF....

Zum Abschluss meines Beitrags beziehe ich mich ein weiteres Mal auf den Filmtitel *IF*.... Vielleicht ist dem adressierten Publikum, das sich vermutlich zu einem nicht geringen Teil aus jungen Protestierenden zusammensetzte, nicht entgangen, dass der Titel des Films als eine Anspielung auf ein Gedicht von Rudyard Kipling zu verstehen ist. Kipling, der Verfasser des *Dschungelbuchs*, der oft als Repräsentant der viktorianischen Gesellschaft beschrieben wird, veröffentlichte 1910 ein Gedicht, das er 1895 – an seinen Sohn adressiert – geschrieben hat. Dieses Gedicht trägt ebenfalls den Titel „*If*“, jedoch großgeschrieben und von einem langen Gedankenstrich gefolgt. Auch wenn es nicht naheliegt, dass Lindsay Anderson in dem Gedicht hervorgehobene viktorianische Tugenden wie Geduld und Bescheidenheit als Schlüssel für eine Lesart seines Films anbieten wollte,⁴⁰ möchte ich dennoch einige Zeilen des Gedichts zitieren, die vielleicht Aufschluss darüber geben können, in welchem Verhältnis das „*if*“ des Filmtitels zu den Filmfiguren und dem adressierten Publikum steht, das den Film in den Jahren 1968/1969 in den britischen Kinos gesehen hat. In Kiplings Gedicht *If*– heißt es:

[...]
 If you can dream—and not make dreams your master;
 If you can think—and not make thoughts your aim;
 If you can meet with Triumph and Disaster,
 And treat those two impostors just the same;
 [...]
 If you can force your heart and nerve and sinew
 To serve your turn long after they are gone,
 And so hold on when there is nothing in you
 Except the Will which says to them: “Hold on!”
 [...]
 If you can fill the unforgiving minute
 With sixty seconds’ worth of distance run,
 Yours is the Earth and everything that’s in it,
 And—which is more—you’ll be a Man, my son!⁴¹

Der Film und das Gedicht teilen ein Thema: das Erwachsenwerden. Den Worten des Gedichts zu urteilen, ließe sich demnach das „*if*“ in Bezug auf den

⁴⁰ Ich beziehe mich hier auf die Zeilen: „If you can wait and not be tired by waiting, Or being lied about, don’t deal in lies, Or being hated, don’t give way to hating, And yet don’t look too good, nor talk too wise“. Rudyard Kipling: *If*–. In: *If*–, and other poems. London 2016, S. 88–89.

⁴¹ Rudyard Kipling: *If*–. London 2016, S. 88–89.

Film nicht unbedingt als ein „was wäre, wenn wir zu den Waffen greifen?“ vervollständigen. Man könnte es vielmehr mit der Frage versehen: „Was wäre, wenn wir erwachsen werden würden?“. Dem Kern des Gedichts ließe sich schließlich ein Motto entnehmen: ‚Die Welt ist deine, wenn Du im Jetzt lebst und mit Ausdauer und Nachdruck handelst‘. So gesehen, lässt sich der Filmtitel auf die Aufgabe des Kinos beziehen, die Anderson am Beispiel des adressierten „Arbeiter-Publikums“ im Rahmen seiner Publikationen zum Free Cinema bereits formuliert hat. Demnach sollten Filme die Grundlage eines ‚selbstbewussten‘ und ‚gesunden‘ Handels („confident and healthy action“⁴²) der Zuschauer schaffen.

Literaturverzeichnis

- Anderson, Lindsay: Stand Up! Stand Up! In: *Sight and Sound*, H. 26/2 (1956), S. 63–69.
- Anderson, Lindsay: Commitment in Cinema Criticism, in: *Universities & Left Review* Spring, H. 1/1 (1957), S. 44–48.
- Anderson, Lindsay: Free Cinema, in: *Universities & Left Review*, H. 1/2 (1957).
- Canby, Vincent: British Film Breaks Continental Hold on Cannes Fete. In: *New York Times*, 26. 05. 1969, S. 56.
- Cowie, Peter/Anderson, Lindsey: An Interview with Lindsay Anderson. In: *Film Quarterly*. Vol. 17, Nr. 4. Sommer 1964, S. 12–14.
- Donnelly, Mark: *Sixties Britain. Culture, Society, and Politics*. New York 2005.
- Gaertner, David: *Tickets to War. Demokratie, Propaganda und Kino in den USA bis 1945*. Dissertation: Freie Universität Berlin 2016 (unveröffentlicht).
- Gilcher-Holtey, Ingrid: „1968“ in Frankreich und Deutschland. In: *Leviathan*, Vol. 26, Nr. 4 (1998), S. 533–539.
- Gott, Richard: *Mobutu's Congo*. London 1968.
- Habermas, Jürgen: Scheinrevolution unter Handlungszwang. Über Fehldenken und Fehlverhalten der linken Studentenbewegung. In: *Der Spiegel*. 10. Juni 1968, S. 57–59.
- Hall, Stuart et al.: Editorial. In: *Universities & Left Review*, H. 1/1 (1957), ohne Seitenangabe.
- Hall, Stuart: *Life and Times of the First New Left*. In: *New Left Review*. H. 61. Jan/Feb 2010, S. 177–196.
- Hutchings, William: If... Then-and Now. Lindsay Anderson's If... and the Schoolboy Rebels of Fact, Fiction, and Film. In: *Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature*. Frühjahr 1987. Vol.23,2, S. 192–217.
- Kipling, Rudyard: If—. In: *If—, and other poems*. London 2016, S. 88–89.
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main 1972.
- Reisz, Karel: A Use for Documentaries. In: *Universities & Left Review*, H. 3 (1958), S. 23–26.
- Robinson, David: Anderson Shooting IF... In: *Sight and Sound*. Sommer 1968. H. 37/3, S. 130–131.

42 Vgl. Anderson: *Free Cinema*, S. 52.

- Thompson, Edward: The New Left. In: New Reasoner. Heft 9. Sommer 1959, S. 1–17.
- Swados, Harvey: How Revolution Came to Cannes. In: The New York Times. 9. Juni 1968, S. 128.
- Taylor, B.F.: The British New Wave. A Certain Tendency? Manchester, New York 2006, S. 1–36.
- „Free Cinema“-Programmheft. Faksimile-Auszug. In: BFI-Booklet der Blu-ray *Saturday Night and Sunday Morning*, BFI Video 2009. S. 17.
- Free Cinema Manifesto. In: Claude Lichtenstein/Thomas Schregenerberger (Hg.): *As Found. The Discovery of the Ordinary*. Zürich 2001, S. 257 (O. 1956).
- o. V.: A Brief History of New Left Review 1960–2010. In: *New Left Review* (<https://newleftreview.org/history>, 9. 2. 2018).
- o. V.: Cannes Officials Close Festival: Filmmakers Act in Gesture of Solidarity With Strike. In: The New York Times. 19. Mai 1968, S. 26.

Filmografie

- ÅDALEN 31. Reg. Bo Widerberg. S 1969.
- BATAAN. Reg. Tay Garnett. USA 1943.
- FOR WHOM THE BELL TOLLS. Reg. Sam Wood. USA 1943.
- IF.... Reg. Lindsay Anderson. GB 1968.
- LE BEAU SERGE. Reg. Claude Chabrol. F 1958.
- LES MISTONS. Reg. François Truffaut. F 1957.
- LOOK BACK IN ANGER. Reg. Tony Richardson. GB 1959.
- MOMMA DON'T ALLOW. Reg. Karel Reisz. GB 1956.
- MORGAN: A SUITABLE CASE FOR TREATMENT. Reg. Karel Reisz. GB 1966.
- O DREAMLAND. Reg. Lindsay Anderson. GB 1956.
- SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING. Reg. Karel Reisz. GB 1960.
- THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER. Reg. Tony Richardson. GB 1962.
- THE GREAT TRAIN ROBBERY. Reg. Edwin S. Porter. USA 1903.
- THIS SPORTING LIFE. Reg. Lindsay Anderson. GB 1963.
- TOGETHER. Reg. Lorenza Mazzetti/Denis Horne. GB 1956.
- TONITE! LET'S ALL MAKE LOVE IN LONDON. Reg. Peter Whitehead. GB 1967.
- Z. Reg. Costa-Gavras. F/DZ 1969.