

## "Stand up! Stand up, for College!" Lindsay Andersons *If...*

*If...* ist der wohl bedeutendste Spielfilm des britischen Filmemachers Lindsay Anderson. Anderson ist zunächst als Kritiker hervorgetreten - er war Mitbegründer der einflußreichen Zeitschrift *Sequence* (1946-1952), die als eigentliche Geburtsstätte der seriösen Filmpublizistik Großbritanniens gilt, - und hat später selbst angefangen, Filme (zuerst Dokumentär-, dann Spielfilme) zu drehen. Obwohl die Zahl seiner Filme nur klein ist, wurde Anderson zu Beginn der siebziger Jahre, als seine wichtigsten Arbeiten für die Leinwand entstanden, zu Recht als der einzige *auteur*<sup>1</sup> des damaligen britischen Kinos bezeichnet. Der Hauptgrund für den geringen Umfang seines Oeuvre liegt darin, daß Anderson nie bereit gewesen ist, sich auf künstlerische Kompromisse einzulassen, und immer darauf beharrt hat, Filme nach seinen Vorstellungen und nicht nach den Erfolgskriterien der Unterhaltungsindustrie zu drehen. Diese entschiedene Haltung führte schließlich dazu, daß Anderson nach 1974 kaum noch Filme machen konnte; statt dessen begann er eine dritte Karriere als Theaterregisseur.

*If...* schildert den erbitterten Widerstand einer kleinen Gruppe von Schülern einer englischen *public school* gegen die dort herrschenden hierarchischen, autoritären Machtstrukturen; der Film endet mit einer regelrechten Schlacht, in der die jugendlichen Rebellen einen Teil des College in Brand setzen und die Vertreter der Schulorthodoxie mit Waffen angreifen. *If...* entstand im Umbruchjahr 1968 und wurde vor allem in den USA rasch sehr populär beim jüngeren, insbesondere studentischen Publikum.<sup>2</sup> Die Rezensionen fielen sowohl in Großbritannien als auch in den USA überwiegend recht positiv aus, aber es gab auch manche geradezu wütende Kommentare, die deutlich machten, daß der Film bei vielen Repräsentanten des im zeitgenössischen Sprachgebrauch so bezeichneten Establishments einen empfindlichen Nerv getroffen hatte. So warf etwa der Kritiker der BBC dem Film Einseitigkeit und Nähe zum Faschismus vor<sup>3</sup>; und während der Filmfestspiele in Cannes 1969 (wo *If...* ironischerweise den ersten Preis gewann) beschwerte sich der offizielle Vertreter der britischen Regierung beim Verband der englischen Filmproduzenten darüber, daß ein solcher Film überhaupt für sein Land in den Wettbewerb geschickt worden war.<sup>4</sup> Noch krasser äußerte sich der Rezensent der Zeitschrift *Films in Review*: *If...* verhöhne "the spirit, as well as the ideas [...] of the Free World", und die Schülerrebellen des Films seien "sick imaginings" Andersons und des Drehbuchautors David Sherwin.<sup>5</sup>

Auch wenn dies die zitierten Stimmen zunächst vermuten lassen, hat *If...* jedoch keineswegs den Charakter eines Pamphlets. Vielmehr ist der Film oft ambivalent und mehrdeutig, was sich insbesondere in drei Punkten zeigt: in der Bewertung der Institution *public school*, in der Art und Weise, wie die Rebellen gezeichnet werden, sowie als Folge bestimmter Eigentümlichkeiten des Darstellungsmodus und Stils. Auf diese Punkte konzentriert sich die anschließende Analyse vor allem; eine Videoaufnahme<sup>6</sup> und das Drehbuch<sup>7</sup> des Films dienen dabei als Textgrundlage.

*If...* war nicht der erste britische Film, in dessen Mittelpunkt das Leben an einer *public school* steht. Im Unterschied zu früheren Filmen, bei denen es sich fast ausnahmslos um Literaturverfilmungen, insbesondere um Adaptionen bekannter Schulromane, handelte<sup>8</sup>, basiert *If...* jedoch unmittelbar auf persönlichen Erfahrungen, die der Drehbuchautor und der Regisseur selbst als Schüler berühmter *public schools* (Tonbridge bzw. Cheltenham) gemacht hatten. Ein weiterer, entscheidender Unterschied zu älteren Filmen ist, daß mit *If...* erstmals im Kino die Institution der *public school* einer radikalen Kritik unterzogen wird und damit für die Leinwand eine Entwicklung nachgeholt wird, die im englischen Schulroman<sup>9</sup> bekanntlich schon viel früher eingesetzt hat.

Die in *If...* dargestellte Schule hat keinen Namen; es ist immer nur allgemein vom 'College' die Rede. Dies kann als Hinweis darauf interpretiert werden, daß die Filmemacher sie nicht als Einzelfall, sondern als Beispiel für die "archetypal English public school" (Anderson)<sup>10</sup> verstanden wissen wollen. Kernpunkt der Kritik ist die Erziehungsmethode der *public school*, die nach Ansicht Andersons und Sherwins von den Schülern die vollständige Verleugnung ihrer Individualität, absoluten Konformismus und unbedingten Gehorsam verlangt. Eigenständiges Denken ist unerwünscht: "It's not up to you to think", weist der *whip* Rowntree, der als Hauptsprachrohr der Schulorthodoxie fungiert, seinen *scum*<sup>11</sup> zurecht (221).<sup>12</sup> Und wenn Rowntree in der morgendlichen *assembly* eine Passage aus der Bibel vorträgt, in der Moses sein Volk ermahnt, die göttlichen Gebote zu befolgen, dann ist allen Zuhörern auf und vor der Leinwand klar, daß der *whip* damit auch gleichzeitig Gehorsam gegenüber dem tradierten Verhaltenskodex der Schule einfordert (296ff.). Von den Schülern wird erwartet, daß sie sich bedingungslos in die Collegegemeinschaft einordnen; wie dieser Prozeß abläuft und zu einem gewaltigen Persönlichkeitsverlust führt, veranschaulicht der Film an der Entwicklung der Figur Jute. Jute ist ein neuer Schüler, der zu Beginn der Handlung - es ist der erste Tag nach den Ferien - zunächst verwirrt und desorientiert dem hektischen Treiben ausgesetzt ist und dem dann von älteren Schülern schnell ein Platz auf der untersten Stufe der Schulhierarchie zugewiesen wird ("You don't speak to us. You're scum, aren't you?", 14). Wenig später sehen wir ihn in einer Szene wieder, in der er das Schulvokabular<sup>13</sup> und die im College üblichen Verhaltensregeln auswendig lernt (171ff.). Danach taucht Jute nur noch selten für längere Zeit als herausgehobene, leicht identifizierbare Person auf; meistens wird er lediglich sehr kurz oder als Teil einer größeren Schülergruppe von der Kamera erfaßt: als Mitglied des Rugby-Teams (210ff.), mit den übrigen Schülern während der *assembly* (553), im *college cadet corps* (571ff.)<sup>14</sup>, während der Prozession am *speech day* (636ff.). "Jute becomes absorbed into the mass of undifferentiated boys and fades away as a center of interest [...]; by the end he is simply another standard bearer".<sup>15</sup> Diese Entindividualisierung der Figur wird außerdem noch durch den Umstand kundgetan, daß wir Jute in den letzten beiden Dritteln des Films nicht mehr sprechen hören.

Erziehungsmethode und -ziel des College werden am sinnfälligsten durch die wiederholt ins Bild kommenden Aufmärsche des *cadet corps* demonstriert: Die Schüler müssen zuerst lernen, diszipliniert in Reih und Glied zu marschieren, bevor sie später selbst Anweisungen erteilen dürfen (zunächst als *whips* in der Collegehierarchie, aber dann natürlich vor allem *nach* ihrer Schulzeit als Führungskräfte, die alle vom selben 'Korpsgeist'<sup>16</sup> durchdrungen sind und Schlüsselpositionen in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen einnehmen. Auf diese Weise - so lautet der implizite Vorwurf der Filmemacher - produzieren die *public schools* ständig eine autoritär und undemokratisch denkende Elite,<sup>17</sup> die das Land regiert und ihre Machtstellung ebenso mißbraucht, wie dies die *whips* gegenüber den Mitschülern tun).

Auch sonst spielt Militärisches eine wesentliche Rolle im Leben der Schule. So sieht man etwa, wie im Griechischunterricht ausgerechnet eine Stelle aus Platons *Staat* behandelt wird, in der es darum geht, Knaben frühzeitig an den Krieg zu gewöhnen (504ff.). Und der *old boy*, der am *speech day* die Festrede hält, in der Disziplin und Gehorsam als wichtigste Tugenden gepriesen werden, ist ein hochdekoriertes General (651ff.). Selbst die Religion wird entsprechend instrumentalisiert: Wenn der Schulgeistliche predigt, dann klingt dies wie eine Ansprache bei einer Truppenvereidigung (z.B.: "Jesus Christ is our commanding officer", 553), und bezeichnenderweise steht das *cadet corps* während des Manövers (556ff.) unter seinem Oberbefehl. (Hier wird im übrigen deutlich, daß Anderson und Sherwin die Funktion, die die Staatskirche in der englischen Gesellschaft hat, ähnlich kritisch einschätzen wie die der *public schools*.)

Selbst hochintelligente Jungen können sich dem Anpassungsdruck, den die Schule ausübt, kaum entziehen. Dies zeigt der Film beiläufig anhand der Figur des Schülers Peanuts, der sich durch seine große naturwissenschaftliche Begabung von seinen Kameraden abhebt. In drei kurzen Szenen wird dem Zuschauer klargemacht, wie stark auch Peanuts von der Erziehung der Schule geprägt ist. Als die Rebellen von den *whips* brutal gezüchtigt<sup>18</sup> werden, nimmt Peanuts dies völlig unbewegt zur Kenntnis (496). Wenn ihm Mick, der Anführer der Rebellen, später eine Patrone in die Hand drückt - was einer Einladung, sich ihnen anzuschließen, entspricht -, gibt Peanuts sie kommentarlos zurück: Widerstand kommt für ihn nicht in Frage (545). Beim Manöver des *cadet corps* schließlich werden wir Zeugen, wie Peanuts, der von seinem Naturell her eigentlich äußerst ruhig und zurückhaltend ist, bei Nahkampfübungen voller Inbrunst haßerfüllte Schlachtrufe ("the yell of hate", 571) ausstößt und wie sich dabei sein Gesicht zur Grimasse verzerrt (572). Es liegt nahe, diese Entstellung seiner Physiognomie auch als Zeichen für die Deformierung seiner Persönlichkeit durch das College zu interpretieren.

Was den Jungen durch die Erziehung der Schule angetan wird, drückt der Film komprimiert durch eine visuelle Metapher aus. In einer Szene (619) - deren Bedeutsamkeit dadurch unterstrichen wird, daß in ihr nicht geredet wird, sondern lediglich ungewöhnliche Musik ertönt - ist ein menschlicher Fötus zu sehen, der in einem Glas Spiritus aufbewahrt wird und offenbar einmal im Biologieunterricht benutzt wurde: So wie das Leben dieses Fötus vorzeitig endete, wird die Vitalität der heranwachsenden Schüler im College erstickt.<sup>19</sup>

Dementsprechend kann sich auch die Geschlechtlichkeit der Jungen in der Schule nicht entfalten, und es ist nicht überraschend, daß die dortige lustfeindliche Atmosphäre bei den Schülern, aber auch beim Collegepersonal perverse Formen sexuellen Verhaltens hervorbringt: Der *chaplain* greift einem Schüler ins Hemd und zwickt in sadistischer Manier dessen Brustwarze (159); der *whip* Denson kompensiert seine unterdrückte Homosexualität durch besondere Grausamkeit bei der Verhängung von Strafen an Kameraden (274ff.)<sup>20</sup>; Mrs. Kemp, die Gattin des *housemaster*, schreitet nackt durch den leeren Schlafsaal der Oberstufenschüler (563), offenbar weil sie - wie eine im Schlafzimmer der Kemps spielende Szene vermuten läßt (539) - in ihrer Ehe unbefriedigt bleibt.<sup>21</sup>

Sexualität wird nur zweimal in einer Weise abgebildet, die dem Zuschauer eine positive Bewertung nahelegt. Es dürfte kein Zufall sein, daß es dabei immer um Figuren aus der Gruppe der Rebellen und in einem Fall überdies um einen Vorgang geht, der *außerhalb* des Schulbereichs stattfindet. Das erste Beispiel ist die Beziehung zwischen Wallace und Phillips, die einen deutlichen Kontrast zu Densons Umgang mit seiner Homosexualität bildet. Während der *whip* als Repräsentant der Schulorthodoxie, die gleichgeschlechtliche Liebe ablehnt, nicht in der Lage ist, sich offen und ohne Schuldgefühle einzugestehen, daß Phillips für ihn sexuell attraktiv ist, ist das Verhältnis zwischen Wallace und Phillips von großer Zärtlichkeit gekennzeichnet, deren Darstellung in einer Einstellung gipfelt, die die beiden friedlich im selben Bett schlafend zeigt (541). Das zweite Beispiel ist die Sequenz mit Mick und dem Mädchen aus dem Cafe, in der ein Koitus angedeutet wird (406ff.). Die Sequenz ist angelegt als "- in the good sense - a pure, violent expression of sex" (Anderson)<sup>22</sup> und ihre 'animalische' Ausgelassenheit (408: Mick "sniffs round the Girl's face like an animal") steht in diametralem Gegensatz zu der von der Schule verordneten Triebunterdrückung.

Eine Ausbildung, die dazu führt, daß die Lebendigkeit der Schüler verkümmert, ist wenig dazu geeignet, Heranwachsende angemessen auf die Auseinandersetzung mit einer sich stetig entwickelnden Welt vorzubereiten. Vielmehr vermittelt *If...* den Eindruck, daß die *public schools* eine Führungsklasse heranzüchten, die sich - wie Anderson schon zehn Jahre vor der Fertigstellung des Films in einem gesellschaftskritischen Essay geschrieben hatte - charakterisieren läßt als "wilfully blind to the conditions and problems of the present, dedicated to an out-of-date, exhausted national ideal".<sup>23</sup> Zwar beschwört der *headmaster* immer wieder wortreich die vermeintliche Modernität der an seinem College stattfindenden Erziehung. Dies wird jedoch durch die übertriebene Blumigkeit seiner Diktion (z.B.: "the muscles of creativeness are flexing, the pinions of imagination twitching", 168) und vor allem durch konterkarierende Bilder sofort als leeres Geschwafel entlarvt. So werden etwa am Anfang und Ende einer seiner Tiraden Einstellungen einer antiken Statue bzw. eines alten Gemäldes eingefügt. Während er über die Kreativität der Schüler spricht, die es angeblich zu fördern gilt, sieht man gleichzeitig die *whips* als devote Zuhörer und hat noch die Aufnahmen des marschierenden *cadet corps* in Erinnerung, die wenige Sekunden vorher gezeigt wurden. Und gerade als er erfreut darauf hinweist, daß sich Teile der britischen Unterschicht zunehmend in die *middle class* integrieren, läuft er am eingeschüchtert abseits stehenden Platzwart der

Schule vorbei - einem Vertreter eben jener Unterschicht -, ohne ihn auch nur eines Blickes zu würdigen (160ff.).<sup>24</sup> In gleicher Weise wirkt eine andere Szene (642ff.), in der der Direktor - unmittelbar nachdem er an einer albernem Zeremonie teilgenommen hat, während der eine als Ritter verkleidete Person<sup>25</sup> auftrat, - lautstark verkündet, das College nähme eine sehr kritische Haltung gegenüber den tradierten Schulritualen ein.

Ohne Zweifel geht *If...* also außerordentlich scharf mit der Institution *public school* und der ihr zugrunde liegenden Ideologie ins Gericht. Es fällt jedoch andererseits auf, daß diese Kritik - und hier wird die Ambivalenz des Films erkennbar - immer wieder durch Bilder abgemildert wird, die Schönheit, Ruhe und Harmonie ausdrücken und die deshalb geeignet sind, die Zuschauer versöhnlicher zu stimmen. Es handelt sich dabei um erstmals während des Vorspanns<sup>26</sup> auftauchende, später dann mehrfach kurz den Handlungsverlauf unterbrechende Panoramaaufnahmen der Schule und des Collegegeländes, die von klangvollem Chorgesang der Schüler begleitet werden, durch den der wohlthuende Effekt der Bilder noch intensiviert wird. Mitunter schließen sich weitere "images of ordered beauty"<sup>27</sup> an, die die prächtigen Fenster der *chapel* oder die gemeinsam singenden Schüler zeigen (3, 122ff., 292ff., 501ff.). Äußerungen Andersons belegen, daß diese Sequenzen gedreht wurden, um den Film vor platter Schwarz-Weiß-Malerei zu bewahren und um daran zu erinnern, daß durch die Aktion der Rebellen auch Dinge von hohem Wert ("choses qui ont une qualité et une beauté à elles"<sup>28</sup>) zerstört werden. Allerdings dürften diese Bilder vermutlich nicht von sämtlichen Zuschauern so aufgefaßt werden, denn die schönen Außenaufnahmen können auch eine skeptische Haltung des Publikums zur *public school education* bestärken, weil die makellosen Fassaden der Gebäude das Innenleben des College um so häßlicher erscheinen lassen.<sup>29</sup>

## II.

Die Ambivalenz des Films ist besser ersichtlich, wenn man die Rebellen unter die Lupe nimmt. Bemerkenswert ist zunächst, daß die Filmemacher - auch wenn dies anscheinend bei der Erstaufführung von großen Teilen des Publikums einschließlich etlicher Kritiker anders wahrgenommen wurde - es sorgfältig vermieden haben, konkrete Bezüge zwischen *If...* und den Studentenrevolten des Jahres 1968 herzustellen.<sup>30</sup> Mick, Johnny und Wallace sind, wie der Regisseur zu Recht betont, "keine Marxisten, ja nicht einmal Intellektuelle"<sup>31</sup>. Zwar gelangen gelegentlich Fotografien von Che Guevara (34), Mao Tse-tung (54) und Lenin (537), also Ikonen der damaligen Studentenbewegung, ins Blickfeld der Zuschauer. Doch im ersten Fall handelt es sich um ein Poster, das im Arbeitsraum der Unterstufenschüler hängt<sup>32</sup> und sich daher nicht direkt mit den Rebellen, die zur *sixth form* gehören, in Verbindung bringen läßt. Die beiden anderen Fotografien schmücken Micks Zimmer; es sind aber lediglich einzelne Bilder aus einer umfangreichen Sammlung von Aufnahmen mit den unterschiedlichsten Motiven, die in ihrer Gesamtheit keine präzise politische Einordnung gestatten.<sup>33</sup> Auch der seinerzeit in Rezensionen vielzitierte Ausspruch Micks: "Violence and revolution are the only pure acts" (258) darf nicht überbewertet werden, erfolgt er doch während eines oberflächlichen Gesprächs,

in dem außerdem über Horoskope, vorzeitige Glatzenbildung, Mundgeruch und ähnlich triviale Themen geredet wird. Der Gesprächskontext klärt den Zuschauer darüber auf, daß Mick nur einen revolutionären Slogan gedankenlos nachplappert, eine ernsthafte Diskussion anarchistischer Positionen (wie sie in der antiautoritären Studentenbewegung stattfand) von den Rebellen aber gar nicht geführt wird.

In der Tat wirken die Rebellen des Films, vergleicht man sie mit den Anführern der revoltierenden Studenten in Europa oder den USA, seltsam anachronistisch. Sie schließen Blutsbrüderschaft (536) und benutzen manchmal eine altmodische Sprache (z.B. 335: "Some love England and her honour yet"). Auffällig ist auch, daß ihr Aufbegehren auf verschiedene Weise mit dem Christentum statt mit der zeitgenössischen 'Neuen Linken' in Beziehung gesetzt wird. So wird etwa die bei der Hauptfigur naheliegende Assoziation mit dem Namenspatron, dem heiligen Michael, - nach der Überlieferung der Bekämpfer des Höllendrachens - visuell bekräftigt, indem in zwei aufeinanderfolgenden Einstellungen Mick und ein Fenster der *chapel* mit der Gestalt des Erzengels in kriegerischer Ausrüstung gezeigt werden (302f.). Der letzte Teil des Films, in dem es zur Schlacht mit den Vertretern der Schulorthodoxie kommt, wird mit der Schrifteinblendung "Crusaders" (633) eingeleitet, womit eindeutig die Rebellen gemeint sind.<sup>34</sup> Eine kurze Szene, in der Mick seinen Mitverschwörern Wodka in den Mund träufelt (528), erinnert ein wenig an ein christliches Abendmahl.<sup>35</sup> Und das Lieblingslied Micks ist nicht etwa - wie man ja vielleicht erwarten könnte - ein zeitgenössischer Protestsong, sondern das Sanctus aus der afrikanischen *Missa Luba*<sup>36</sup>, das fast zu einem musikalischen Leitmotiv der Hauptfigur wird (187ff., 402ff., Nachspann). Trotz seines "throbbing, exciting, primitive rhythm, speaking of the rebellion, vitality and youth of an emerging continent"<sup>37</sup>, kommt in diesem Gesang auch unüberhörbar die christliche Tradition zur Geltung.

Die anachronistische Tendenz von *If...* wird noch dadurch gefördert, daß im Titel eine Anspielung auf einen gewissermaßen unzeitgemäßen Schriftsteller versteckt ist, die zumindest manchem angelsächsischen Zuschauer nicht entgangen sein dürfte. Rudyard Kipling - dessen Ruhm zur Entstehungszeit des Films schon arg verblaßt war und der sicherlich nicht zu den Lieblingsautoren der aufmüpfigen Studenten jener Jahre gehörte - beschreibt in seinem Gedicht *If*, wie nach seiner Vorstellung der Charakter eines jungen Mannes beschaffen sein sollte. In einem Interview hat Anderson denn auch die Inhalte des Films und des Gedichts, insbesondere was dessen letzte Zeile ("And - which is more - you'll be a Man, my son"<sup>38</sup>) angeht, miteinander verknüpft: Mick und die übrigen Rebellen seien "traditional heroes. They become men. They stand up for their convictions and for themselves against odds that may be overwhelming"<sup>39</sup>. Wenn der Regisseur außerdem sagt, in Kiplings Versen käme "the good side of the public school ethos"<sup>40</sup> zum Ausdruck, dann läßt sich daraus schließen, daß die Rebellen in seinen Augen Exponenten einer anderen - unterschlagenen oder in Vergessenheit geratenen - Art von *public school*-Erziehung sind, die eben nicht auf Kadavergehorsam, übersteigerten Nationalismus, Klassendünkel etc. ausgerichtet ist. Nach Andersons Auffassung sind Mick und seine Freunde also eigentlich, ohne es zu wissen, die Bewahrer der besseren *public school*-Traditionen, "traditions that have [...] been forgotten or neglected, however

much lip service has been paid to them".<sup>41</sup> Nach dieser Lesart sind es paradoxerweise gerade die Rebellen, die mit ihrem Widerstand die Forderung der mehrfach im Film gesungenen College-Hymne, man solle sich für die Belange der Schule einsetzen ("Stand up! Stand up, for College!", 675)<sup>42</sup>, erfüllen. Ob die Zuschauer, die die zitierten Äußerungen des Regisseurs nicht kennen, zu der gleichen Einschätzung gelangen, ist indessen fraglich. Am ehesten gelingt es Anderson noch auf der metaphorischen Ebene des Films, seinen Standpunkt zu verdeutlichen: Als Strafe für ihre Aufsässigkeit müssen die Rebellen den Keller der *college hall* aufräumen (612ff.); es ist naheliegend, diese Entrümpelung als Befreiung der Schule von ideologischem Ballast und falschen Erziehungszielen zu interpretieren. Im Keller entdecken Mick und seine Freunde schließlich einen verborgenen, von der Schulleitung offenbar vergessenen Raum, der vermutlich die verschütteten positiven Traditionen der *public school education* versinnbildlichen soll; hier - und nicht in der regulären Waffenkammer des College! - finden die Rebellen die Munition und die Waffen, mit denen sie die Schulorthodoxie bekämpfen.

Da Mick, Johnny und Wallace die einzigen sind, die sich zur Wehr setzen, - später schließt sich ihnen noch Phillips an - und ihr Zorn über die Mißstände in der Schule gerechtfertigt erscheint, kann man davon ausgehen, daß ihnen die Mehrheit des Publikums (mindestens eine Zeitlang) durchaus gewogen ist, wobei der Kulminationspunkt der Sympathiekurve wahrscheinlich in der Sequenz erreicht wird, die die Züchtigung der Rebellen durch die *whips* (487ff.) zum Inhalt hat. Andererseits - und hier ist wieder die Ambivalenz von *If...* zu erkennen - sind die Rebellen von Anderson und Sherwin aber auch mit Eigenschaften versehen worden, die es dem Betrachter gestatten, trotz seiner grundsätzlichen Sympathie eine distanzierte, ja sogar kritische Haltung zu ihnen einzunehmen. So wird etwa ihre Unreife schon von Beginn an besonders betont. Die phrasenhafte Verwendung anarchistischer Parolen durch Mick (257ff.) und die Blutsbrüderschaftsszene (536) - über die ein Rezensent schrieb, die Rebellen machten dort den Eindruck von "silly kids agreeing not to tell where their secret tree-house is hidden"<sup>43</sup> - wurden bereits angeführt. Außerdem ist in dieser Hinsicht das Gespräch bezeichnend, in dem die Freunde in alberner Manier ungewöhnliche Todesarten aufzählen (440ff.): Als Johnny den Kriebstod seiner Mutter erwähnt, verstummen sie kurz, weil sie noch gar nicht gelernt haben, mit der Realität des Sterbens umzugehen<sup>44</sup>; anschließend jedoch setzen sie ihre Blödelei ungehemmt fort. Pubertär ist auch Micks Drang, überall Aufsehen zu erregen; er genießt es, sich in Szene zu setzen und Posen einzunehmen. Diese Eigenschaft kommt schon bei seinem ersten Auftritt (37) in extravaganter Kleidung (besonders weiter Mantel, Hut mit großer Krempe, sehr langer Schal - alles in Schwarz, der Farbe der Anarchie!) zum Vorschein. Später sieht man, wie er mit betont lässiger Eleganz in sein Bett springt (110), eine Halskette aus Menschenzähnen trägt (263ff.) und die Aufmerksamkeit der Stadtbevölkerung auf sich lenkt, indem er zusammen mit Johnny in Handschellen durch die Straßen läuft und so tut, als ermorde er seinen Begleiter (353ff.). Wenn Mick außerdem wie Tarzan<sup>45</sup> an einem Seil durch die Turnhalle schwingt (328f.), dann ist dies nur eine von mehreren Episoden, die offenlegen, daß die Rebellen sich gern an filmischen Vorbildern aus der *popular culture* orientieren; für den Betrachter, der dies bemerkt, wird dadurch womöglich die Ernsthaftigkeit und

Glaubwürdigkeit der Figuren und ihres Verhaltens weiter geschmälert. Andere Beispiele sind die Fechtzene (332ff.), die aus einem Mantel- und Degenfilm stammen könnte; die Fahrt, die Mick und Johnny mit dem gestohlenen Motorrad unternehmen und die entfernt an Bilder aus zeitgenössischen Motorrad-Gang-Streifen<sup>46</sup> erinnert; sowie vor allem die erste Begegnung zwischen Mick und dem Mädchen aus dem Café (390ff.), bei der die beiden ein für viele Western typisches Handlungselement, " 'the stranger in town meeting hardened saloon girl' scenario"<sup>47</sup> parodieren.

Bedenklich stimmen dürfte viele Zuschauer der Umstand, daß die Rebellen von Gewaltdarstellungen stark angezogen werden. Dies wird bereits in den ersten Minuten des Films klar, als Mick und Johnny das Foto eines mit einer Maschinenpistole bewaffneten amerikanischen Soldaten<sup>48</sup>, der gerade zum Angriff ansetzt, ausgiebig bewundern (60ff.). Eine ähnlich große Faszination übt Blut auf sie aus. Als Mick in der Fechtzene verletzt wird, ruft er mit leuchtenden Augen aus: "Blood! Real blood!" (339). Darüber hinaus ist Mick offenbar bereit, selbst schnell und wahllos Gewalt anzuwenden. So sieht man ihn in einer Sequenz - die als Vorwegnahme des Kampfes am Ende des Films aufgefaßt werden kann und deren Signifikanz dadurch unterstrichen wird, daß sie länger dauert, als dies dramaturgisch eigentlich notwendig ist<sup>49</sup>, indem monoton gleichartige Einstellungen wiederholt werden -, wie er genüßlich Pfeile auf die Bilder und Poster in seinem Zimmer abschießt und dabei Personen unterschiedlichster Herkunft und Stellung trifft (510ff.). Die Bezeichnung "Crusaders" (633) für die Rebellen weist in die gleiche Richtung, denn dieser Begriff läßt ja an Fanatiker denken, die für ihre Ziele notfalls auch Menschenleben opfern.

Vom Ideal des stoischen Charakters, den das im Filmtitel zitierte Gedicht evoziert ("being hated, don't give way to hating"<sup>50</sup>), ist Mick auf jeden Fall weit entfernt. Und wenn die Rebellen dann am Schluß das Feuer auch auf die eigenen Kameraden eröffnen, ist er zu einer Figur geworden, die kaum minder fragwürdig ist als seine Gegner: Mick "becomes as evil and as terrible at the end as the headmaster or the general" (Sherwin)<sup>51</sup>. Freilich ist die Aggressivität Micks und seiner Freunde vor allem eine Folge der Erziehung, die sie an der Schule erleiden; sie reagieren lediglich auf die Repression, der sie tagtäglich ausgesetzt sind. Außerdem haben sie ja Angreifen und Töten während ihrer paramilitärischen Ausbildung trainiert und setzen das Gelernte nur in die Tat um. *If...* macht diesen Zusammenhang überdeutlich durch die Parallelisierung von zwei Szenen, die während des Manövers des *cadet corps* spielen. Im Mittelpunkt der ersten - oben bereits erwähnten - Szene steht Peanuts, der mit einer Gruppe von Unterstufenschülern den Kampf mit dem Bajonett und den "yell of hate" (571) sorgfältig einübt. Nur wenige Einstellungen später (598) wird dann Mick gezeigt, der mit dem Bajonett auf den *chaplain* losgeht und ebenfalls den Schrei ausstößt.

Obwohl der Film also der Schule die Schuld für die Gewalttätigkeit der Rebellen gibt, dürfte die Sympathie für sie am Ende, als sie gnadenlos von ihren Waffen Gebrauch machen, trotzdem bei etlichen Zuschauern drastisch nachlassen. Doch selbst für jene Betrachter, die das Vorgehen der Verschwörer auch zu diesem Zeitpunkt noch billigen, ist der Schluß keineswegs unproblematisch. Von einem Sieg Micks und seiner Freunde kann nämlich nicht die



Rede sein. Nach einem kurzen Moment der Konfusion organisieren die Repräsentanten der Schulorthodoxie unter der Leitung des kriegserfahrenen Generals die Gegenwehr (701ff.); angesichts ihrer erdrückenden zahlenmäßigen Überlegenheit kann sich das Publikum leicht ausmalen, daß der Kampf, dessen Ausgang der Film nicht mehr erzählt, mit einer Niederlage der Rebellen enden wird.<sup>52</sup> Der Pessimismus<sup>53</sup> der Filmemacher - der sich einerseits darauf bezieht, inwieweit Veränderungen in einem starren System überhaupt durchgesetzt werden können, der andererseits aber wohl auch noch einmal ihre Skepsis darüber erkennen läßt, ob die von den Rebellen gewählte Form des Widerstands angemessen ist - wird besonders deutlich, wenn man die Schlußsequenz von *If...* mit der von Jean Vigos *Zéro de Conduite*<sup>54</sup> vergleicht. (Bekanntlich war *If...* als eine Hommage für Vigo gedacht<sup>55</sup>; Anderson und Sherwin haben daher die Grundkonstellation der Handlung - mehrere Schüler lehnen sich gegen die Schulleitung auf - aus *Zéro de Conduite* übernommen und einige andere inhaltliche und stilistische Anleihen<sup>56</sup> bei Vigo gemacht.) Beide Filme enden damit, daß die Rebellen sich auf dem Dach der Schule befinden und eine festliche Veranstaltung zum Erliegen bringen. Doch während die Jungen in der letzten Einstellung von *Zéro de Conduite* unbehelligt und mit einem fröhlich-optimistischen Lied auf den Lippen immer höher auf das Dach steigen, so als seien sie auf dem Weg in eine bessere Realität, zeigt das Schlußbild von *If...* Mick, der ohne Unterbrechung schießt und dessen Gesicht Haß, aber auch Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit ausdrückt (718).

### III.

Obendrein haben die Ereignisse des Schlusses teilweise farcenhafte Züge. Als der General in seiner Rede die Frage stellt: "If we look round us at the world today, what do we see?" (664), wird - gleichsam als Antwort - überall Rauch sichtbar, den er aber ebensowenig bemerkt wie die Unruhe unter seinen Zuhörern. Komisch sind ferner u.a. der Bischof (696) und der Mann in der Ritterrüstung (690), die wegen ihrer unbequemen Kleidung Schwierigkeiten haben zu fliehen, sowie die Frau im Pelzmantel, die eine Maschinenpistole so geschickt bedient (710), als habe sie ihr Leben lang nichts anderes getan. Auf diese Weise wird das gesamte Ende des Films ironisiert<sup>57</sup> und wirkt deshalb unernst und unreal. Der Unwirklichkeitseindruck wird außerdem dadurch intensiviert, daß entgegen aller Wahrscheinlichkeit während des Kampfes - außer der Kopfwunde des Direktors - weder Verletzungen noch Blut zu sehen sind, obwohl zahlreiche Personen leblos am Boden liegen.

Der Schluß ist nur das letzte Beispiel aus einer ganzen Reihe von Szenen und Sequenzen, die solche Unwirklichkeitssignale enthalten. Zwar bemüht sich *If...* einerseits um eine sehr detailgetreue, ja fast dokumentaristisch genaue<sup>58</sup> Wiedergabe des typischen Alltags an einer *public school*, doch finden sich andererseits schon von Beginn an - und in der zweiten Hälfte des Films dann immer häufiger - phantastische Elemente, die den Betrachter, der sich nach der Eröffnungssequenz auf eine durchgängig realistische Darstellungsweise eingestellt hat, verunsichern können und so die Ambivalenz und Mehrdeutigkeit von *If...* verstärken. Das früheste Beispiel ist die Szene, in der die Schüler medizi-

nisch untersucht werden (100f.). Mechanisch werden sie nach verschiedenen Beschwerden befragt, deren Kombination (Ringflechte, Augen- oder Geschlechtskrankheit) schon für sich genommen recht aberwitzig klingt; die Absurdität wird weiter dadurch gesteigert, daß sie gleichzeitig angeben müssen, ob sie am Konfirmandenunterricht teilnehmen. Der Verdacht, daß man es mit einem irrealen Vorgang zu tun hat, wächst dann noch, sobald die *matron* die Genitalien der Jungen mit einer großen Taschenlampe anstrahlt und in Augenschein nimmt. Freilich ist es kaum möglich, exakt zu bestimmen, wo solche phantastischen Einschübe jeweils beginnen und wo sie enden, denn die Übergänge zu realistisch erzählten Handlungsteilen sind stets fließend und die gezeigten Ereignisse - abgesehen von einer einzigen Szene, die gerade deshalb als mißlungen gelten muß<sup>59</sup> - nie dermaßen phantastisch, daß sie *völlig* undenkbar wären. Infolgedessen dürften bei den Zuschauern divergierende Meinungen darüber vorhanden sein, wie bestimmte Sequenzen einzuordnen sind. (Und mancher Leser dieses Beitrags wird deshalb mit der im nächsten Absatz vorgenommenen Auflistung von in Frage kommenden Szenen auch nicht einverstanden sein.)

Zwei Arten phantastischer Begebenheiten lassen sich unterscheiden. Zum einen existieren Szenen wie die der medizinischen Untersuchung, in denen Aspekte des Schullebens mit einem solchen Grad von karikaturhafter Überspitzung oder so drastisch beschrieben werden, daß sie mehr oder weniger unreal erscheinen. Hier sind ferner etwa die Sequenz mit dem in das Klassenzimmer radelnden Lehrer, der frohgemut bekennt, er habe einen Schüleressay im Mont-Blanc-Tunnel verloren (142ff.), oder der Spaziergang der unbedeckten Mrs. Kemp durch einen Schlafsaal (563) zu nennen. Beim zweiten Typ, der mehr Raum einnimmt als der erste, handelt es sich um Wunschvorstellungen und Visionen der Rebellen. Hierzu zählen u.a.: Teile der im Packhorse Café spielenden Sequenz - daß die Imbißstube diese ungewöhnliche Bezeichnung trägt, läßt sich auch schon als Unwirklichkeitssignal auslegen! -, insbesondere der angedeutete Geschlechtsakt (383ff.); überhaupt die meisten Auftritte des - bezeichnenderweise ja namenlos bleibenden - Mädchens, in dem einerseits sexuelle Phantasien Micks Gestalt angenommen haben, das aber darüber hinaus wohl auch eine allegorische Funktion besitzt und eine Art Freiheitsideal verkörpert<sup>60</sup>; schließlich der gesamte bewaffnete Kampf der Rebellen gegen die Repräsentanten des College, beginnend mit dem Angriff auf den *chaplain* (596ff.).

Außer Unwirklichkeitssignalen werden - in direkter Anlehnung an Bertolt Brechts Theorie eines 'epischen Theaters'<sup>61</sup> - verschiedene Distanz schaffende Techniken benutzt, mit denen eine extreme Emotionalisierung des Publikums, wie sie im *mainstream*-Kino gang und gäbe ist, unterbunden und eine vorbehaltlose Identifizierung mit den Rebellen offenbar erschwert werden soll. Als erstes sind die regelmäßigen Schrifteinblendungen zu erwähnen. *If...* ist wie ein Buch in Kapitel unterteilt, deren Namen als *inserts* auf der Leinwand erscheinen. Während die meisten dieser Überschriften neutral formuliert sind, wird dem Zuschauer in einem Fall ("Crusaders", 633) - wie bereits dargelegt - eine kritische Einstellung gegenüber Mick und seinen Freunden angeraten. Dem Film ist überdies ein Motto aus der Bibel ("Wisdom is the principal thing; therefore get wisdom: and with all thy getting get understanding", 2) vorangestellt, das sich als Appell an das Publikum interpretieren läßt, auf die Handlung

nicht nur mit spontanen Gefühlen zu reagieren, sondern aus dem Gesehenen wohlüberlegte Einsichten abzuleiten. In die gleiche Richtung zielt der Titel des Films, der - was unüblich ist - am Schluß (719) nochmals eingeblendet wird und auf diese Weise eine Klammer bildet. Das Wort 'if und die vier Punkte signalisieren, daß der Film einen potentiellen, an bestimmte Voraussetzungen geknüpften, aber keineswegs<sup>62</sup> unaufhaltsamen Geschehensablauf erzählt, und der Betrachter wird indirekt aufgefordert, darüber zu reflektieren, welche Bedingungen in der Realität verändert werden müssen, um die dargestellte Entwicklung zu verhindern.

Weiter wird versucht, eine totale Einfühlung des Zuschauers in die Handlung durch ausgefallene Bild- und Toneffekte zu vereiteln. Eine Einstellung (203) wurde mit gerollter Kamera fotografiert, so daß das Bild um neunzig Grad gedreht ist; es gibt Szenen (320ff., 714), die in Zeitlupe aufgenommen wurden; in einer längeren Sequenz (353ff.) erfolgt auf der Tonspur ein arbiträrer Wechsel von Stille, Geräuschen und Musik. Ebenso willkürlich alternieren an mehreren Stellen (erstmalig 120ff.) Farb- und getönte Schwarz-Weiß-Bilder, was zur Folge hat, daß *If...* streckenweise an viragierte<sup>63</sup> Aufnahmen erinnert, wie sie in der Stummfilmära verbreitet waren. "By varying the surface in this way", sagt Anderson, "I prepared the audience for a film which was not a strictly naturalistic picture. It also deliberately served to jerk them back into the consciousness that they were watching a film. [...] I was anxious that they should be on the alert, using their heads, rather than sinking back into a warm bath of emotion"<sup>64</sup>. Die eingesetzten Verfahren sind um so mehr geeignet, den Zuschauer zu irritieren, als Kameraführung<sup>65</sup> und Schnitt insgesamt äußerst funktional und unauffällig sind. (Freilich kann das von Anderson beabsichtigte Ergebnis auch ausbleiben, denn sicherlich werden manche Zuschauer durch die verwendeten Techniken in einem solchen Maß verwirrt und abgelenkt, daß die erwünschte Reflexion über den Inhalt dann u. U. überhaupt nicht mehr stattfindet.<sup>66</sup>)

#### IV.

Im Vorwort zum Drehbuch<sup>67</sup> warnt der Regisseur - der überraschenderweise überwiegend positive Erinnerungen an seine eigene Schulzeit hat<sup>68</sup> - davor, es sich bei der kritischen Auseinandersetzung mit den *public schools* allzu leicht zu machen. Dementsprechend werden deren Erziehungsziele und -stil in *If...* zwar vehement attackiert; zugleich wird es dem genau hinsiehenden Betrachter jedoch äußerst schwer gemacht, sich bedingungslos auf die Seite der Hauptfigur, die der extreme Gegenpol zur Collegeorthodoxie ist, zu schlagen. Dies geschieht in erster Linie dadurch, daß einerseits die Rebellen und ihr Vorgehen auf verschiedene Weise in Frage gestellt werden und zum anderen versucht wird, den Abstand des Zuschauers zur Filmhandlung durch den Einsatz 'verfremdender' Gestaltungsmittel zu erhöhen, um so eine nachdenkliche, abwägende Haltung des Publikums zu fördern.

Im vorliegenden Artikel wurde *If...* ausschließlich im Kontext der englischen *public school education* analysiert. Aber natürlich lassen sich die dargestellten Ereignisse darüber hinaus - wie es im übrigen von den Filmemachern

intendiert ist<sup>9</sup> - als exemplarisch dafür interpretieren, wie in hierarchischen Systemen jeglicher Art mit nonkonformistischen Individuen umgegangen wird. Diese Übertragbarkeit auf andere Zusammenhänge erklärt, weshalb *If...* trotz seines eigentlich doch sehr speziellen, sehr britischen Hintergrundes, mit dem nur die wenigsten ausländischen Zuschauer vertraut sind, ein internationaler Erfolg wurde. Und aus demselben Grund hat der Film auch bis heute - obwohl das Bild, das er von den *public schools* zeichnet, jetzt in manchen Details nicht mehr der Realität entspricht - kaum etwas von seiner Wirkung eingebüßt.

Kempen

Günter Burger

## Anmerkungen

<sup>1</sup> J. R. Taylor, *Directors and Directions: Cinema for the Seventies* (London, 1975), 69.

<sup>2</sup> Ch. L. P. Silet, *Lindsay Anderson: A Guide to References and Resources* (Boston, 1979), 25.

<sup>3</sup> E. Betts, *The Film Business: A History of British Cinema 1896-1972* (London, 1973), 305.

<sup>4</sup> E. Sussex, *Lindsay Anderson* (London, 1969), 41.

<sup>5</sup> N. Cecil, "If...", *Films in Review*, 20 (1969), 255.

<sup>6</sup> CIC Video VHN 2156 (englische Originalfassung).

<sup>7</sup> L. Anderson/D. Sherwin, *If...* (London, 1976). Bis auf wenige Ungenauigkeiten handelt es sich um ein präzises *postproduction script* des Films.

<sup>8</sup> Z.B.: *Tom Brown's Schooldays* (R. Wilson, 1916; G. Minter, 1951); *Goodbye, Mr. Chips* (S. Wood, 1939); *Mr. Perrin and Mr. Traill* (L. Huntington, 1948).

<sup>9</sup> Siehe etwa K. J. Häußler, "Der englische Schulroman 1750-1980: Eine kommentierte Bibliographie der Primärwerke", in: *Recent Novels on Society*, hg. v. H.-J. Diller u.a., *Anglistik & Englischunterricht*, Bd. 19 (Heidelberg, 1983), 179ff.

<sup>10</sup> Zit. n. E. Sussex, "Lindsay Anderson's new film", *The Times*, 29 November 1968, 14.

<sup>11</sup> Im Idiom der Schule heißen die *prefects whips*; die *fags* werden als *scum* bezeichnet. Zu der Zeit, als *If...* gedreht wurde, gab es an der Mehrheit der *public schools* noch ein solches System des *fagging*. Siehe J. Gathorne-Hardy, *The Public School Phenomenon, 597-1977* (London, 1977), 121.

<sup>12</sup> Die Zahl gibt die Nummer der jeweiligen Einstellung im Drehbuch wieder.

<sup>13</sup> Die speziellen Schulsprachen der einzelnen *public schools* können sehr umfangreich sein. Siehe Gathorne-Hardy, 116.

<sup>14</sup> Ein solches *cadet corps* gab es an etlichen *public schools* auch noch nach dem Zweiten Weltkrieg. Siehe ebd., 393.

<sup>15</sup> A. Graham, *Lindsay Anderson* (Boston, 1981), 106.

<sup>16</sup> Vgl. M. Pouteau, "If...: pas seulement l'école, la société et le pouvoir", *Jeune Cinema*, 39 (mai 1969), 12.

<sup>17</sup> Vgl. J. Richards/A. Aldgate, *Best of British: Cinema and Society 1930-1970* (Oxford, 1983), 147.

<sup>18</sup> Mitte der sechziger Jahre war es an den meisten *public schools* noch erlaubt, daß *pre-fects* Mitschüler zur Strafe prügeln. Siehe Gathorne-Hardy, 398.

<sup>19</sup> Vgl. Sussex, *Anderson*, 86f.

<sup>20</sup> G. Gow, "If...", *Films and Filming*, 15 (1969), H. 6, 51.

<sup>21</sup> Mrs. Kemp versucht deshalb auch, mit dem neuen Lehrer anzubändeln ("Do come down and see us if you're at all lonely", 107). Die Schüler spüren ihre sexuelle Frustration; beim Essen hält Mick ihr die phallusartige Saucenflasche hin und fragt doppeldeutig: "Do you need this, Mrs. Kemp?" (346). Vgl. D. Spiers, "If...", *Screen*, 10 (1969), H. 2, 87.

<sup>22</sup> Zit. n. J. Gelmis, *The Film Director As Superstar* (Harmondsworth, 1970), 155.

<sup>23</sup> "Get out and push!", in: *Declaration*, hg. v. T. Maschler (London, 1957), 157.

- <sup>24</sup> Vgl. Graham, 109.
- <sup>25</sup> Dieses Ritual war übrigens keine Erfindung der Filmemacher, sondern gehörte offenbar zu den Traditionen der Schule, an der die *speech day*-Sequenz gedreht wurde. Siehe J. Gale, "Don't shoot Lindsay, he's doing his best", *The Observer*, 31 March 1968, 7.
- <sup>26</sup> Vielleicht ist dies eine Reminiszenz an den Vorspann von *Lord of the Flies* (P. Brook, 1963), in dem u.a. Aufnahmen eines Schulgebäudes und von Schülern vorkommen, während auf der Tonspur gleichzeitig ein Knabenchor singt.
- <sup>27</sup> M. Dempsey, "If...", *Film Heritage*, 5 (1969), H. 1, 16.
- <sup>28</sup> Zit. n. C. Delmas, "Lindsay Anderson; en 69 comme en 57: contestataire", *Jeune Cinéma*, 39 (mai 1969), 5.
- <sup>29</sup> Vgl. Silet, 26.
- <sup>30</sup> Darauf hat Anderson mehrfach hingewiesen; siehe z.B. Gelmis, 156.
- <sup>31</sup> Zit. n. Delmas, 3 (meine Übersetzung).
- <sup>32</sup> Dazu der Regisseur: "A poster of Che Guevara [...] had been pinned up on the wall by a boy at the school where we were shooting. I did not have the heart to take it down" (L. Anderson, "If...", *The Movie*, 1981, H. 64, 1276). Diese Angaben werden dadurch gestützt, daß das Poster - im Gegensatz zu den anderen Fotografien - nicht im Filmskript erwähnt wird.
- <sup>33</sup> Vgl. St. Farber, "Before the Revolution", *Hudson Review*, 22 (1969), 470.
- <sup>34</sup> Laut Anderson ("If..." 1276) trug auch der erste Drehbuchentwurf den Titel *Crusaders*.
- <sup>35</sup> Vgl. Delmas, 6.
- <sup>36</sup> Schallplatte: Les Troubadours du Roi Baudouin, *Missa Luba*, Philips 428138PE.
- <sup>37</sup> Richards/Aldgate, 158.
- <sup>38</sup> Rudyard Kipling's *Verse*, Definitive Edition, (Repr., London, 1969), 577.
- <sup>39</sup> Zit. n. Gelmis, 154.
- <sup>40</sup> Ebd.
- <sup>41</sup> Ebd., 159.
- <sup>42</sup> Die College-Hymne basiert auf dem Kirchenlied *Stand up, stand up, for Jesus*. Lange Zeit vor *If...* hatte Anderson dasselbe Lied bereits in der Überschrift eines vieldiskutierten Aufsatzes über das Wesen der Filmkritik verwendet: "Stand up! Stand up!", *Sight and Sound*, 26 (1956), 63ff.
- <sup>43</sup> Dempsey, 16.
- <sup>44</sup> Vgl. Farber, 471.
- <sup>45</sup> Ebd., 472.
- <sup>46</sup> Z.B. *The Wild Angels* (R. Corman, USA 1966).
- <sup>47</sup> Graham, 113.
- <sup>48</sup> Hierdurch wird übrigens auch schon sehr früh im Film der Abstand zu den politischen Auffassungen der zeitgenössischen Studentenbewegung herausgestellt.
- <sup>49</sup> Dempsey, 20.
- <sup>50</sup> Kipling, 576.
- <sup>51</sup> Zit. n. D. Robinson, "Anderson shooting *If*", *Sight and Sound*, 37 (1968), 131.
- <sup>52</sup> Vgl. Anderson: "It doesn't look to me as though Mick can win. The world rallies as it always will, and brings its overwhelming fire-power to bear on the man who says 'No' " (Vorwort zum Filmskript, 12f.). Ursprünglich war sogar vorgesehen, daß Mick sich umbringt (Sussex, *Anderson*, 68).
- <sup>53</sup> Vgl. allerdings Andersons folgende Bemerkung: "I'm accused of being pessimistic, which is true, but I think the optimistic thing about a work of art is not any hopeful formulation that it may end up with, but essentially the vitality of the work itself; zit. n. C. P. Ryan, "Still Out There Pushing", *Drama*, 166 (1987), 7.
- <sup>54</sup> Frankreich 1933.
- <sup>55</sup> Siehe etwa Andersons Äußerungen bei Delmas, 2f.
- <sup>56</sup> So beginnt *Zéro de Conduite* z.B. auch mit der Rückkehr der Jungen aus den Ferien; ein neuer Lehrer tritt seinen Dienst an - wie Mr. Thomas in *If...* -, der dann freilich, anders als in Andersons Film, zum heimlichen Verbündeten der Rebellen wird, etc. Außerdem gibt es etwa in beiden Filmen phantastische Elemente (siehe dazu Kap. III). Trotz dieser Ähnlichkeiten sind die Filme insgesamt so verschieden, daß *If...* als ein ganz eigenständiges Werk gelten muß.
- <sup>57</sup> Vgl. Farber, 473.

<sup>58</sup> So wurde etwa charakteristischer Lärm - schreiende, pfeifende, Flure entlang laufende Schüler, zuschlagende Türen u.ä. - in einer Schule aufgenommen und dann als Hintergrund auf der Tonspur verwendet; siehe D. Gladwell, "Editing Anderson's 'If...'", *Screen*, 10 (1969), H. 1, 32.

<sup>59</sup> In der Einstellung 603 wird gezeigt, daß der Direktor den *chaplain* in einer Schrank-schublade aufbewahrt. Einerseits hat Anderson diese Szene aufgrund ihres metaphorischen Gehalts verteidigt: "This is where the establishment keeps religion" (zit. n. Gelmis, 158). An anderer Stelle hat er allerdings eingeräumt, daß die Szene stilistisch kaum zum restlichen Film paßt (siehe Sussex, *Anderson*, 86).

<sup>60</sup> Möglicherweise wird mit dieser Figur auf das berühmte Gemälde *Die Freiheit führt das Volk an* (1830) von Eugène Delacroix angespielt. Für eine soziologisch-politische Interpretation ist im übrigen bemerkenswert, daß das Mädchen, das im Gegensatz zu Mick und seinen Freunden aus der Unterschicht stammt (Richards/Aldgate, 150), den Direktor erschießt. Den der oberen Mittelklasse angehörenden Rebellen wird offenbar die Fähigkeit abgesprochen, tiefgreifende Veränderungen allein aus eigener Kraft einzuleiten.

<sup>61</sup> Siehe z.B. Andersons Kommentare bei Delmas, 7.

<sup>62</sup> Dementsprechend hat Anderson seinen Film einmal als "Writing on the Wall" bezeichnet; zit. n. G. Millar, "If...", *Sight and Sound*, 38 (1968), 42.

<sup>63</sup> Pouteau, 13.

<sup>64</sup> Zit. n. I. Butler, *The Making of Feature Films: A Guide* (Harmondsworth, 1971), 65.

<sup>65</sup> Chefkameramann war Miroslav Ondricek.

<sup>66</sup> Vgl. J. Hacker/D. Price, *Take Ten: Contemporary British Film Directors* (Repr., Oxford, 1992), 34.

<sup>67</sup> A.a.O., 12.

<sup>68</sup> Siehe z.B. seine Äußerungen bei Sussex, "Anderson's new film", 14. An Andersons Schule in Cheltenham wurden auch große Teile des Films gedreht.

<sup>69</sup> Siehe etwa Andersons Bemerkungen bei Delmas, 4ff.