

They Shall Not Grow Old : Peter Jackson

Autor(en): **Eschkötter, Daniel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **61 (2019)**

Heft 379

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863126>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



They Shall Not Grow Old Regie: Peter Jackson



They Shall Not Grow Old



Die digitale Verlebendigung der Toten des Ersten Weltkriegs zielt auf Immersion, verweist aber stets auf nicht überbrückbare Abgründe.

Peter Jackson

Er ist als Schock kalkuliert, jener Moment in Peter Jacksons Found-Footage-Film *They Shall Not Grow Old* in der 25. Minute: Das Bildformat weitet sich von einem «Archiv» brüllenden 1:1,33-Format mit abgerundeten Ecken zum CinemaScope-Seitenverhältnis 1:2,39, die Bilder werden farbig, die Menschen in ihnen beginnen sich «natürlich» zu bewegen, und auf der Tonspur fügt sich zu Erzählstimmen aus dem Off ein Synchronon, der die Geschützfeuer, den Lärm der Front, die Stimmen der Soldaten mit den Bildern in Deckung bringt. Es ist der Moment der Ankunft der Soldaten des Britischen Empire an der Westfront, in Frankreich und Belgien, im Krieg gegen das Deutsche Kaiserreich, dem Great War, wie der Erste Weltkrieg in den Geschichten Grossbritanniens firmiert.

Peter Jacksons Film zum hundertjährigen Jubiläum des Kriegsendes nimmt den Weg von den Dokumenten zum lebendigen Monument, vom Archivmaterial der BBC und des Imperial War Museum (IWM), in dessen Auftrag der Film entstanden ist, zu einer Breitwandanimation des Frontgeschehens im Dienst einer eben monumentalen Vergegenwärtigungsanstrengung. Was dies technisch und historiografisch bedeutet, lässt sich in Anekdoten filmarbeiterischen Heldentums nachlesen: *state of the art*-Technologie, um das heterogene historische Newsreel-Material zu vereinheitlichen und in 3D und 4k zu animieren; Einsatz von forensischen Lippenleser_innen, um die Frontsoldaten hörbar zu machen; Ortsbegehungen in Belgien, um die Farbpalette Flanderns zu emulieren. Aber die

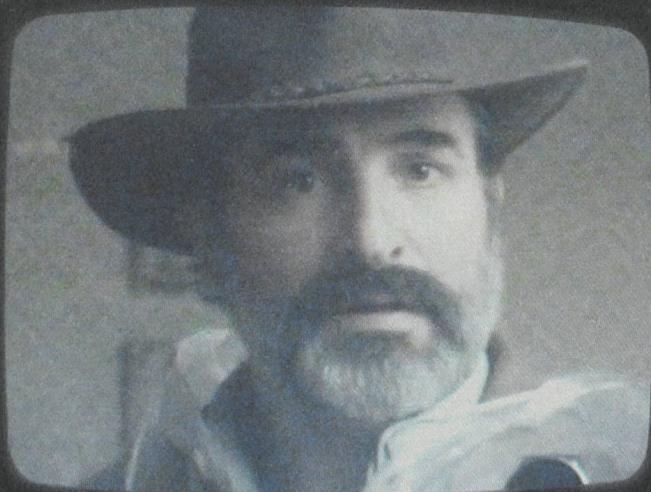
spektakuläre Blickweitung geht natürlich mit einer nicht minder gewaltigen Blickverengung einher. Nicht nur jener üblichen, die den Ersten Weltkrieg auf die britischen Kampfhandlungen an der französisch-belgischen Frontlinie reduziert. Oder der nicht minder notorischen, die zwar unter den Stimmen der Veteranen auch solche von anderen British-Empire-Kampfverbänden hörbar macht, die sogenannten Kolonialsoldaten aber konstitutiv fehlen lässt. Dass «World War I», in der britischen (vor allem englischen) Erinnerungskultur als der grosse Krieg weiterleben kann, geht mit solchen Kollateralschäden einher.

Anlässlich der Ausstrahlung der französischen Dokumentarserie *Apocalypse – La Deuxième Guerre Mondiale* (2009), für die historisches Filmmaterial digital nachkoloriert worden war, hatte der französische Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman über die Lüge, den «Bluff» geschrieben, der in der Behauptung bestehe, der Erfahrung des Kriegs so näherzukommen (und zwar weil, so geht diese Behauptung und so liest man auch im Zusammenhang mit Jacksons Film, der Krieg schliesslich auch in Farbe gewesen sei). Eine solche geschichtstheoretisch und geschichtsethisch motivierte Kritik trifft genauso Jacksons Film, perlt aber auch an ihm ab. Zu spektakulär sind die Ergebnisse, zu anders sind vielleicht auch die Erinnerungskontrakte für das Material heroischer britischer Kriegseinsätze. Zumal *They Shall Not Grow Old* sich Legitimität aus der *oral history* der Kriegsveteranen verleihen lässt: Mit ihr vollzieht er einen Bogen von den Rekrutierungen und Freiwilligmeldungen über die Grundausbildung bis zur Westfront und wieder zurück. Aus dem Off sprechen die Überlebenden, in Zeitzeugengesprächen der BBC und des IWM, von jedem Tonstaub der Geschichte bereinigt. Sie berichten, erst im Abspann identifiziert und zur Kollektiverzählung montiert, vom Alltag des Kriegs, eine Geschichte von anfänglicher Begeisterung und Kameraderie, von Dreck, Parasiten und Entbehrung an der Front, vom Terror der Schützengräben und dem massenhaften Metzeln und Gemetzeltwerden.

Es mag naheliegend scheinen, dieses Chronistische mit dem Synchronen zusammendenken zu wollen. Und doch ist die Austreibung der Achronie aus den Bildern und Tönen – die Anpassung der Bildrate an unsere quasi-physiologischen Standards, die Bereinigung der Tondokumente – ja gerade ein einziger virtuoser Anachronismus, im Dienste der Rekonstruktion, Reanimation und Vergegenwärtigung. Jackson ist da ganz Fiktions- und Immersionsarbeiter, wo ihn die Stimmen auf Distanz und Reflexivität verpflichten könnten. Denn die Heimkehr dieser Stimmen, mit den Bildern nie ganz identisch, ist eine unvollständige: Sie sind, so bekunden sie, immer auch im Krieg geblieben, von dem sie nicht angemessen berichten konnten, zu dem sie nie richtig gehört werden sollten. Nicht vermittelbar seien ihre Erfahrungen gewesen, die Grauen der Schlachten und Schützengräben genauso wie jene des soldatischen Alltags, so heisst es am Ende des Films. Dass die historische Erfahrung vielleicht einfach ihren medialen Aggregatzustand ändern müsse, um sich zu vermitteln, diese Hoffnung Jacksons darf hinter

JEAN DUJARDIN

ADÈLE HAENEL



AU

QUINZAINE
DES RÉALISATEURS
Société des réalisateurs de films
CANNES

LE DAIM

EIN FILM VON QUENTIN DUPIEUX



AB 8. AUGUST IM KINO RIFFRAFF UND **BOURBAKI**

expand the experience

FILMEXPLORER

EXPLORE BY #INTERVIEW



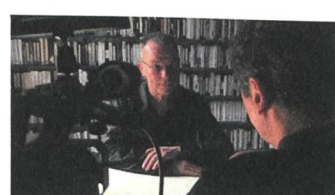
Clément Cogitore
Reviews Interviews FR



Johannes Binotto | Touching Sound
Interviews EN



Richard Billingham | Ray & Liz
Reviews Interviews EN



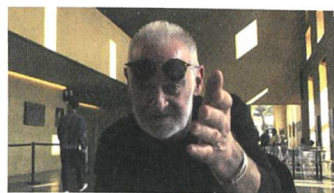
Thomas Heise | Heimat ist ein Raum aus Zeit
Reviews Interviews EN DE



Alexe Poukine | Sans frapper
Reviews Interviews FR



Nuestro tiempo | Carlos Reygadas
Interviews EN



Béla Tarr
Reviews Interviews EN



Closing Time | Nicole Vögele
Reviews Interviews DE FR

#review #interview #tip #agenda #socialmedia #art

www.filmexplorer.ch

diesem Schluss vermutet werden. Aber es bleibt eine Diskrepanz, ein Abgrund, der sich auch andernorts im Film öffnet.

They shall not grow old: Dieses Memento oder Lamento erinnert an Roland Barthes Analyse des fotografischen Porträts, das Alexander Gardner 1865 vom amerikanischen Attentäter Lewis Payne vor dessen Hinrichtung angefertigt hat: «Das *punctum* aber ist dies: er wird sterben», schreibt Barthes in «Die helle Kammer». Auch in Jacksons Reanimation der Todgeweihten insistieren diese lebendigen – oder vielmehr reanimierten, ständig an die Kamera gerichteten – Blicke von Marschierenden, in den Schützengräben, selbst auf den «Donnerbalken» der improvisierten Latrinen. Barthes ging es mit seinem Punkt, seinem Stich gerade um den Schock einer Zeitlichkeit, die sich zwischen dem lebendigen Blick und der Erkenntnis von seiner Vergangenheit und physischen Vergänglichkeit als Abgrund auftut. Ich habe Jacksons Film nicht in der 3D-Aufbereitung sehen können. So konnte sich das von Barthes beschriebene *punctum* bei mir anders einstellen: in und aus der Künstlichkeit des Dimensionsabstands, der Verfremdungs- und Verlebendigungsoperationen für mich in eins fallen liess, zum Beispiel im Granatenfeuer, das so eher ein artifizielles Farben- als ein Immersionsfeuerwerk ist.

Daniel Eschkötter

→ Regie: Peter Jackson; Produktion: House Productions, Trustees of the Imperial War Museum, WingNut Films. GB, Neuseeland 2018. Dauer: 99 Min. Verleih: Warner Bros.

Cronofobia



Eine Frau, die sich nach Ersatz für ihren verstorbenen Ehepartner sehnt, trifft auf einen Mann, der sich etwas zu widerstandslos in diese Rolle pressen lässt.

Francesco Rizzi

Anna versucht, den Tod ihres Ehemanns zu verdrängen, ist erschüttert, instabil und verhält sich unberechenbar. Eines Abends steigt sie in den Van eines Fremden, von dem sie jedoch weiss, dass er ihr aufgelauert hat: Michael ist ein einsamer Aussenseiter und wird heimgesucht von einem traumatischen Erlebnis; er wirkt auffällig unauffällig. Seine Absichten gegenüber Anna bleiben lange im Dunkeln ...

Nach dem Schema «zwei Schritte vor, einen zurück» vollzieht sich in *Cronofobia* die langsame Annäherung der zwei Hauptfiguren, zwischen denen eine seltsame Anziehung herrscht. Die beiden geraten in ein bedenkliches Rollenspiel: Anna tut so, als ob ihr Mann nicht gestorben wäre, und Michael schlüpft allmählich in die Rolle des Verstorbenen – von Anna tatkräftig unterstützt. Es ist unangenehm zuzusehen, wenn sich Michael in die Gestalt des toten Ehemanns pressen lässt. So lernt er zum Beispiel, seine Zigaretten so zu rauchen wie Annas Mann: Sie biegt ihn dabei geradezu zurecht. Beklemmend sind die Szenen, in denen Anna realisiert, dass der Verstorbene durch Michael nicht zurückzuholen ist.

Anna kann die Selbsttäuschung nur mit Mühe aufrechterhalten, und das Unterdrückte droht jeden Moment aus ihr herauszuplatzen. Michael hingegen beherrscht das Spiel perfekt und stört sich nicht daran, für Anna den Verstorbenen zu geben. Auch bei der Arbeit ist er nicht er selbst: Als Testkäufer spielt Michael diverse Rollen, um in verschiedenen Firmen die Integrität von Mitarbeitenden zu prüfen, die des Betrugs verdächtigt werden. Verkleidet, auch mal mit falschem Schnurrbart unter der Nase, fliegt er dabei niemals auf.

Michael kann nur andere spielen. Das fein nuancierte, berührende Drama wäre auch ohne die psychologische Begründung dafür ausgekommen: Sein älterer Bruder habe Michael geheissen, so erzählt er Anna einmal, doch dieser sei früh gestorben. Die Eltern hätten den Namen dann ihm, ihrem zweiten Kind, (weiter)gegeben. So führt Michael schon seit seinem ersten Lebenstag ein Dasein als Stellvertreter, ist dazu geboren, die Identitäten anderer anzunehmen. Weder seine Mutter, die er einmal im Altersheim besucht, noch Anna wollen etwas Persönliches von ihm wissen. Gleichsam als Aufbegehren des Unterdrückten durchbrechen Michaels verstörende Visionen und Tinnitusgeräusche die sonst in ruhigen Bildern erzählte, geradlinige Geschichte.

Passend zu seiner «fehlenden Identität» wird Michael nicht nur immer wieder als passiver Beobachter, sondern auch als Zuhörer inszeniert. Seinen Angstzuständen versucht er mit auf dem Handy abgespielten Wassergeräuschen zu entkommen, oder er taucht beim Autofahren in ein Hörbuch ab. Anna, von Beruf Coiffeuse, bemerkt beim Haarschneiden einmal zärtlich, dass Michael «interessante Ohren» habe – an dem, was er zu sagen hätte, ist sie weniger interessiert.

Feines Gespür legt Rizzi besonders auch bei der Wahl der Schauplätze an den Tag. Für seine Aufträge reist Michael durch die ganze Schweiz, wobei aber keineswegs pittoreske Postkartenbilder entstehen. Die meisten Settings sind kalte, anonyme