



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

**Erinnerungen an das Soldatsein im Ersten Weltkrieg:
Männlichkeitsdarstellungen und Erinnerungskulturen in *They Shall Not Grow Old*
(GB/NZ 2018, R: Peter Jackson).**

verfasst von / submitted by

Kerstin Siedler, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 803

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Geschichte

Betreut von / Supervisor:

Mag.^a Dr.ⁱⁿ Karin Moser

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	3
2. FORSCHUNGSSTAND.....	6
2.1. BRITISCHE ERINNERUNGSKULTUR.....	6
2.2. MEDIALE ERINNERUNG.....	15
2.3. WEITERE ERINNERUNGSPUNKTE.....	18
2.4. MÄNNLICHKEITEN	22
3. ANALYSEMATERIAL	29
3.1. GENREZUORDNUNG	29
3.2. QUELLENMATERIAL	31
4. METHODE.....	35
5. ANALYSE.....	38
5.1. <i>GREAT ADVENTURE</i>	38
5.2. <i>DISILLUSIONMENT</i>	43
5.3. <i>TRENCH EXPERIENCE</i>	48
5.4. <i>TOMMY AND FRITZ</i>	52
5.5. <i>FILE FRIENDS</i>	58
5. 6. <i>LOST GENERATION</i>	61
6. ZUSAMMENFASSUNG DER ANALYSE.....	66
7. CONCLUSIO.....	74
8. LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS.....	76
8.1. <i>BIBLIOGRAFIE</i>	76
8.2. <i>FILMOGRAFIE</i>	82
8.3. <i>ONLINE-ZEITUNGSARTIKEL</i>	83
8.4. <i>WEITERE QUELLEN</i>	83

1. EINLEITUNG

Vor etwas mehr als zwei Jahren, im Jahre 2018, hatte das Ende des Ersten Weltkrieges seinen hundertjährigen Jahrestag. In der Folge nahm man den „Großen Krieg“ auch in der Erinnerungs- und Populärkultur verstärkt wahr. Nationale Unterschiede in der Erinnerung an den Krieg zeigen sich etwa in einer Gewinner-Verlierer-Dualität. Sigrid van der Auwera und Annick Schramme bringen dies 2014 in einem Artikel zu Gedenkfeiern (*commemorations*) des Ersten Weltkrieges zum Ausdruck. Sie verweisen auf unterschiedliche Handhabungen des Gedenkens, wobei vor allem die siegreichen Nationen eine entsprechende Erinnerungskultur pflegen.¹ Gleichesmaßen konstatieren Rachel Duffett und Michael Roper in ihren Forschungen zum Zusammentreffen britischer und deutscher Nachkommen von Kriegsveteranen, dass der Erste Weltkrieg in der deutschen (Populär-)Kultur gänzlich fehlt.²

In Großbritannien wurde zum hundertjährigen Jubiläum des Kriegsendes (*centenary*) der dokumentarische Spielfilm *They Shall Not Grow Old* (GB/NZ 2018)³ produziert. Regie führte dabei Peter Jackson, der den Film seinem Großvater widmete, welcher im Krieg gedient hatte und verwundet wurde. Bei der Produktion wurde Jackson vom *Imperial War Museum*⁴ freie Hand gelassen und er widmete sich schließlich den britischen Infanteristen an der Westfront. *They Shall Not Grow Old* beschreibt das Leben der jungen Männer, angefangen bei ihrer Rekrutierung, über den Alltag im Schützengraben, bis hin zur Rückkehr in die Heimat und die daraus resultierenden Probleme. Auszeichnend für die Darstellung ist, dass er aus vorhandenem Archivmaterial zusammengesetzt und mit Audioaufnahmen von Veteranen unterlegt wurde. Diese Materialien stammen vom *Imperial War Museum* und der *BBC*. Die Archivaufnahmen wurden zum Teil farbig unterlegt und synchronisiert. Letztlich ist ein dokumentarischer Spielfilm entstanden. Peter Bradshaw schreibt in seinem Review in der Onlineausgabe der britischen Tageszeitung *The Guardian*:

¹ Vgl. Sigrid van der Auwera und Annick Schramme, Commemoration of the Great War: A Global Phenomenon or a National Agenda?, in: *Journal of Conflict Archaeology*, Vol. 9 (2), 2014, S. 3 – 15, hier: S. 6.

² Rachel Duffett und Michael Roper, Making Histories: The Meeting of German and British Descendants of First World War Veterans in „No Man’s Land,“ Bavaria, 2016, in: *The Public Historian*, Vol. 40 (1), 2018, S. 13 – 33, hier: 2.

³ *They Shall Not Grow Old* (GB/NZ 2018, R: Peter Jackson).

⁴ Das imperiale oder königliche Kriegsmuseum in London gilt als eines der größten Kriegsmuseen der Welt und wurde noch während des Ersten Weltkrieges gegründet. Seine Ausstellungen betreffen sowohl den Ersten als auch den Zweiten Weltkrieg. Es hat in anderen Städten Großbritanniens Außenstellen, wodurch auch von *Imperial War Museums* (also in der Mehrzahl) gesprochen wird.

„[...] *They Shall Not Grow Old* may not be considered to have contributed much to what we already understand about the first world war. [...] But as an act of popular history, *They Shall Not Grow Old* is outstanding.“⁵

In diesem Sinne befinden sich keine neuen Erkenntnisse über den Ersten Weltkrieg in dieser Produktion. Sie bringt jedoch einen neuen Zugang, indem sie die Kriegserfahrungen der (britischen) Soldaten aufbereitet und verdichtet. Aus dem alten Archivmaterial wurde ein neuer Film zusammengestellt. Hierdurch werden Charaktere und Paradigmen sichtbar, beispielsweise in der Darstellung des soldatischen Helden. *They Shall Not Grow Old* wird hier aus zwei Perspektiven betrachtet. Einerseits wird auf die allgemeine Kriegsdarstellung geachtet, die bewusste und unbewusste bestimmte Narrative über den Krieg übermittelt. Andererseits widmet sich diese Arbeit der Darstellung von Männlichkeitskonstruktionen. Kriegerische Auseinandersetzungen werden oft als eine „männliche Domäne“ angesehen. Der kampfbereite, mutige und selbstlose Soldat steht als maskulines Ideal im Vordergrund. Die aus Archivmaterial zusammengestellten (Kampf-)Handlungen im Film manifestieren so (gemeinsam mit den eingefügten Audioaufnahmen) mitunter bereits existierende Männlichkeitsvorstellungen. Text- und Tonmontage werden daher fokussiert betrachtet.

In der Fachliteratur werden zentrale Typen von *masculinity* (Männlichkeit) unterschieden, die hier zum Tragen kommen: *domestic*, und *martial (soldierly)* – also die „häusliche“ und die kriegerische/soldatische Männlichkeit. Daneben gibt es noch andere Typen, wie die *mature masculinity* („reife“ Männlichkeit). Anhand des Filmbeispiels werden deren Sichtbarkeit und Aushandlung hinterfragt, wobei die filmssoziologische Analysemethode von Lothar Mikos⁶ zur Anwendung kommt. Sie baut auf fünf Ebenen auf, wobei in dieser Arbeit aufgrund der Fragestellung, die Ebenen Narration und Kontext im Fokus stehen. Da bei *They Shall Not Grow Old* Bild- und Tonebene speziell montiert werden, wird auch die Ebene der Ästhetik verstärkt miteinbezogen.

Die Methode wird in einem eigenen Kapitel konkret besprochen. Dabei wird unter anderem die Genreeinordnung thematisiert, aber auch auf das im Film verwendete Quellenmaterial wird genauer in den Blick genommen. Im Analyseteil werden Auffälligkeiten und Weglassungen in Hinblick auf die kanonisierten Narrative des Ersten Weltkrieges vorgenommen. Abschließend werden die Ergebnisse im Kontext der britischen Erinnerung interpretiert. Die Analyse wird durch eine thematische Aufbereitung von Literatur unterstützt,

⁵ Peter Bradshaw, *The Shall Not Grow Old review – Peter Jackson’s electrifying journey into the first world war trenches*, 16.10.2018, <https://www.theguardian.com/film/2018/oct/16/they-shall-not-grow-old-review-first-world-war-peter-jackson> (zuletzt abgerufen: 18.11.2020).

⁶ Lothar Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, 2. überarbeitete Auflage, Konstanz, 2008.

welche nachfolgend besprochen wird. Dabei erfolgt ein Einblick in die Männlichkeitsforschung.

Die Idee zu dieser Arbeit entstand als ich im Wintersemester 2019/2020 das Forschungsseminar „Sexuelle Gewalt im Ersten Weltkrieg“ besucht habe. Aus diesem Grund möchte ich den Lehrveranstaltungsleiterinnen und -leitern⁷ danken, da diese mich zum Thema inspiriert haben. Im Besonderen danke ich Mag. Dr. Karin Moser, die auch die Betreuung dieser Arbeit übernahm und mir eine Methode der Filmanalyse vermittelte, die es erlaubte aus filmsoziologischer Sicht „hinter“ den Film zu blicken und diesen entsprechend zu kontextualisieren. Zu danken ist auch der Leitung und den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Universitätsbibliothek. Sie ermöglichten es in einer Zeit des Social Distancing und Lockdowns, Zugriff auf den Bestand zu haben.

⁷ Aus Gründen der Lesbarkeit wurde im Text die männliche Form gewählt, nichtsdestoweniger beziehen sich die Angaben auf Angehörige beider Geschlechter.

2. FORSCHUNGSSTAND

Um einen im Jahre 2018 veröffentlichten dokumentarischen Kriegsfilmen über den Ersten Weltkrieg analysieren und beschreiben zu können, muss ein kurzer Überblick über verschiedener Narrationslinien gegeben werden. So ist zu beachten, dass eine Vielzahl britischer Soldaten des Ersten Weltkrieges an der Westfront ihren Dienst erfüllte. Dabei wird die Schlacht an der Somme als eines jener Gefechte angesehen, welche besonders viele Leben und Ausrüstung abverlangte. Sie dauerte vom 1. Juli bis 18. November 1916. Der „Große Krieg“ wird an sich auch als „modern“ in Hinblick auf den Einsatz der Waffen bezeichnet. Diese Modernisierungen zeigten sich beispielsweise in der Verwendung von Maschinengewehren, Gas, Minen und an dem systematischen Bau von Schützengräben.⁸

Die modernen Panzer, die zum ersten Mal eingesetzt wurden, sollten den Sieg sichern. Die öffentliche Einstellung gegenüber der neuen Ausstattung änderte sich. Als die britische Armee technologisch ins Hintertreffen geriet, zeigte man seitens des Militärs gewisse Bedenken gegenüber den modernen Kriegsgeräten. Als man technisch aufholte und über Panzer verfügte, machte sich ein nationaler Stolz ob dieser Gerätschaft bemerkbar.⁹ Der Propagandafilm *The Battle of the Somme* (GB 1916)¹⁰, der das zeitgenössische Publikum schockierte, gilt als prägend für die visuelle Darstellung des Kriegsgeschehens in Großbritannien. Die Produktion zeigte dem Publikum zum ersten Mal Kriegsopfer (Verletzte und Tote).

2.1. BRITISCHE ERINNERUNGSKULTUR

Die kollektive Erinnerung an den Ersten Weltkrieg ist vorgegeben und wird oftmals nicht hinterfragt. Emma Hanna bringt dies in ihrem Werk über die filmische Darstellung beider Weltkriege in Großbritannien auf den Punkt:

⁸ Vgl. Sandra M. Gilbert, *Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women, and the Great War*, in: Margaret R. Higonnet et al. (Hgs.), *Behind the Lines. Gender and the Two World Wars*, New Haven (u.a.), 1987, S. 197- 226, Hier: S. 197; vgl. Jerry Palmer, *Memories from the frontline, Memoirs and the Meanings of the Great War from Britain, France and Germany*, Cham, 2018, S.6.

⁹ Vgl. Adrian Gregory, *The last Great War, British Society and the First World War*, Cambridge/New York, 2010, S. 60.

¹⁰ *The Battle Of The Somme* (GB 1916, British Topical Committee for War Films).

„Today, the ways in which Britain remembers her dead remain largely unquestioned. It is accepted, even expected, that the majority of people in Britain understand why established remembrance rituals continue to be observed.“¹¹

Eine bestimmte Form der Erinnerung ist in die Gesellschaft eingeschrieben und wird ohne ein Überdenken übernommen und weitergegeben. Verschiedene Narrative spielen dabei eine Rolle. Sie haben Relevanz für die Betrachtung des Films. Im gleichen Sinne schreibt Bianca Herlo, dass Gedenktage und Veranstaltungen ihre Bedeutung erst durch andere Medien wie Dokumentarfilme, Fernsehdokumentationen oder Berichterstattung bekommen.¹² Es ist die Übernahme eines Verständniskanons über den Weltkrieg, welcher je nach Agenden anders ausformuliert wird. So schreibt nicht zuletzt Samuel Haynes 1990, dass jene Narrative aus den 1920er und 1930er Jahren noch immer in der Populärkultur wiedergegeben werden, da sie einen gemeinsamen Halt bringen und damit eine Geschichte.¹³ Wie jedes geschichtliche Ereignis hat auch die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg bestimmte Paradigmen durchlaufen. Eines zeigt sich deutlich: Im Vordergrund der britischen Kommemoration blieb der „patriotische“ Grundgedanke der Verteidigung der Unschuldigen.

Entsprechend formuliert Joe Lunn, in einem Artikel über die Tagebücher dreier Soldaten der Westfront, dass die Kriegserklärung Englands an Deutschland von den Verfassern als Folge des Angriffs auf die Neutralität Belgiens angesehen wurde. Daher empfanden sie den Krieg als richtig und ehrenhaft.¹⁴ Ähnlich argumentiert Catriona Pennell in ihrem Beitrag der *Online-Enzyklopädie des Ersten Weltkrieges*¹⁵. Die Verletzung des Vertrags von London (1839) war der Grund für den britischen Kriegseintritt.¹⁶ Die Konstruktion eines

¹¹ Emma Hanna, *The Great War on the small screen: representing the First World War in contemporary Britain*, Edinburgh, 2009, S. 74.

¹² Vgl. Bianca Herlo, *Zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis: Erinnern und Erzählen im biografischen Dokumentarfilm*, Bielefeld, 2018, S. 62; siehe auch: Claudia Sternberg, *Framed (by) Memory: The Popular Mnemonics of the First World War in the Unknown Soldier* (Carlton TV, UK 1998) and *Distant Bridges* (UK/USA 1999), in: Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008, S. 205 – 323: Sternberg nimmt eine Unterscheidung zwischen *metamnestic* und *metamemorial* vor. Dabei beinhaltet die zweite Kategorie das öffentliche und kulturelle Gedächtnis, die durch Schweigeminuten und Feiertagen reproduziert werden.; vgl. Pierre Sorlin, *Cinema and the Memory of the Great War*, in: Michael Paris (Hg.), *The First World War and popular cinema, 1914 to the present*, New Brunswick, 1999, S. 5 – 26, Hier: S. 6: Auch Sorlin erklärt, dass die kulturelle Erinnerung mit diversen Filmenproduktionen korreliert.

¹³ Vgl. Samuel Haynes, *A war imagined: the First World War and English culture*, London, 1990, S. XI, S. 425.

¹⁴ Vgl. Joe Lunn, *Male Identity and Martial Codes of Honor: A Comparison of the War Memoirs of Robert Graves, Ernst Jünger, and Kande Kamara*, in: *The Journal of Military History*, Vol. 69 (3), 2005, S. 731 – 735, hier: S. 171f.

¹⁵ Bei *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War* handelt es sich um ein globales Projekt, bei dem führende Historikerinnen vielfältige Thematiken des Krieges, sei es länderspezifisch als auch themenbezogen, behandeln. Es dient als Reverenzwerk zum Ersten Weltkrieg und ist als solches auch frei zugänglich. Vgl. <https://encyclopedia.1914-1918-online.net/home/>.

¹⁶ Vgl. Catriona Pennell, *Making Sense of the War (Great Britain and Ireland)*, in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2015-08-25. DOI: [10.15463/ie1418.10714](https://doi.org/10.15463/ie1418.10714).

Feindbildes entstand parallel zu jenem des eigenen Heldenbildes, welches die Rechtsverletzung des anderen wieder richtigstellen sollte. Dieser moralische Rechtsanspruch spielte auch bei der Rekrutierung der Soldaten eine Rolle.

Stephen Badsey widmet sich in der *Online-Enzyklopädie des Ersten Weltkrieges* der Rolle Großbritanniens im Ersten Weltkrieg. Dabei skizziert er eine schlecht ausgebildete Armee, die auf der Massenrekrutierung beruhte. Diese Tatsache ist darauf zurückzuführen, dass es vor dem Krieg keine Wehrpflicht in Großbritannien gegeben hat, was sich in der dieser Form der Rekrutierung niederschlägt.¹⁷ Die Kriegsteilnahme hatte aber auch viele andere Gründe – Patriotismus, der Wunsch der Männer das Land nach den ersten militärischen Niederlagen stützen zu wollen, aber auch ökonomische Gründe waren ausschlaggebend.¹⁸ Dies wirkte für die Rekrutierung unterstützend. Im Hinblick darauf spricht Vernon Bogdanor von einer „*town clerk's army*“¹⁹. Er kritisiert, dass ein Großteil der Männer einfache Durchschnittsbürger waren, die keine militärischen Erfahrungen hatten. Sie waren für einen Kriegseinsatz nicht ausreichend ausgebildet und teilweise auch nicht dafür geeignet. Zugleich verweist Bogdanor darauf, dass die britische Regierung nicht ausreichend auf den Krieg vorbereitet war.

Die ökonomische Situation in Großbritannien seit dem Kriegsbeginn war prekär.²⁰ Die große Arbeitslosigkeit führte dazu, dass viele Männer den Eintritt in den Militärdienst wählten. Es gab einzelne Bataillone (*pal battalions*), die sich aus Rekruten kleiner Gemeinden und Dörfer zusammensetzten.²¹ Hier macht sich ein Druck bemerkbar, der die Männer dazu zwingt, aus ihrer „patriotischen Pflicht“ mit in den Krieg zu ziehen. Zu Beginn war ein breiter Kriegsenthusiasmus zu spüren, so beschreibt Ina Bertrand australische und neuseeländische Truppen, welche bei ihrer Einberufung allen voran Stolz empfanden.²² Patriotische

¹⁷ Im Jahr 1915 wurde nach Fehlschlägen in Rekrutierungsstrategien eine verpflichtende Rekrutierung von unverheirateten Männern und ein Jahr später von verheirateten, eingeführt. Vgl. Stephen Badsey, Great Britain (Version 1.1), in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2017-03-09. DOI: [10.15463/ie1418.10974/1.1](https://doi.org/10.15463/ie1418.10974/1.1).

¹⁸ Vgl. Stephen Badsey, *Great Britain* (Version 1.1).

¹⁹ Vernon Bogdanor, The Shadow Lengthen, in: *History Today*, August 2014, S. 19 – 25, hier: S. 25.

²⁰ Jessica Meyer schreibt unter anderem von der steigenden Arbeitslosenzahl seit Kriegsbeginn, die die Rekrutierung beschleunigte. Vgl. Jessica Meyer, Between Acceptance and Refusal - Soldiers' Attitudes Towards War (Great Britain and Ireland), in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2019-05-28. DOI: [10.15463/ie1418.11368](https://doi.org/10.15463/ie1418.11368).

²¹ Vgl. Peter Simkins, Pals Battalions, in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2014-10-08. DOI: [10.15463/ie1418.11233](https://doi.org/10.15463/ie1418.11233).

²² Vgl. Ina Bertrand, The Anzac and the sentimental Bloke: Australian Culture and Screen Representations of World War One, in: Michael Paris (Hg.), *The First World War and popular cinema, 1914 to the present*, New

Empfindungen und der Wunsch nach Gerechtigkeit für Belgien waren demnach entscheidende Motive für die Rekruten. Dazu kam die Möglichkeit, neue Erfahrungen zu sammeln.

Diese emotionalen und moralischen Wertungen des Ersten Weltkriegs sind in Großbritannien 100 Jahre später noch immer zu spüren. Während der Gedenkjahre wurden die spezifisch britischen Werte²³ hervorgehoben und auf eine „einheitliche Erinnerungspolitik“ wertgelegt. Alternative Narrative werden hingegen ausgelassen. Ingrid Sharp macht etwa darauf aufmerksam, dass das „neue“ Gedenken unter anderem auf einer Zusammenarbeit von Wissenschaft und den Nachkommen von Kriegsveteranen basiert.²⁴ Dadurch wird der vorgegebene Blick auf das Kriegsgeschehen etwas aufgebrochen. Dieser vergaß oftmals auf die Deserteure und Verweigerer, da diese nicht in den Kanon der mutigen und nach Gerechtigkeit suchenden „Helden“ passen.²⁵ Sie stellen jedoch deren Gegenseite dar und spiegeln vielleicht auch in die Gegenwart übernommene moralische Werte wider. Öffentliche Institutionen wie das *Imperial War Museum* setzen sich dennoch auch kritisch mit gängigen Vorstellungen auseinander.²⁶

Der Krieg wird dennoch immer öfter aus der Sicht des „einfachen“ Soldaten präsentiert. Palmer erkennt darin mehr Authentizität, da so oftmals der Patriotismus zurücktreten und das Schrecken und Grauen mehr in den Fokus rücken würde.²⁷ Für Emma Hanna erklärt sich dies durch das vermehrte Einbeziehen von Zeitzeugenaussagen in Dokumentationen, wodurch die persönliche Vergangenheit der Veteranen verdeutlicht wird. Aber auch das Publikum wird miteinbezogen. So wurde anlässlich eines Projekts zum Ende des Zweiten Weltkrieges die britische Bevölkerung aufgerufen, persönliche Erlebnisse aufzuzeichnen, um damit ein Online-Archiv entstehen zu lassen.²⁸ Die öffentliche Partizipation regt zur Beschäftigung mit der Thematik an. Zugleich wird die Wissenschaft an die Öffentlichkeit herangeführt. Zu

Brunswick, 1999, S. 74 – 95, Hier: S. 77, S. 88f; siehe auch Michael Adams, *The Great Adventure: Male Desire and the Coming of World War I*, Bloomington, 1990, S. 48f.

²³ Um welche Werte es sich dabei genau handelt, weist Ingrid Sharp nicht weiter aus. Vgl. Ingrid Sharp, Gedenken an den Kriegswiderstand 1914/18 in Großbritannien: Eine geschlechtergeschichtliche Bilanz, in: *L'Homme*, Vol. 29 (2), S. 109 – 116, hier: S. 109. Womöglich sind es jedoch ähnliche wie die soldatischen Werte, beispielsweise das Durchhaltevermögen oder auch ehrenvolles Verhalten. „Britishness“ wird von dem ehemaligen britischen Premierminister mit „[...] Nachbarschaftlichkeit, Toleranz, Verantwortungsbewusstsein und Freiheit in Verbindung gebracht. Vgl. Jean and Jon Comaroff, *Ethnicity Inc.*, Chicago, 2009, S. 44.

²⁴ Vgl. Sharp, S. 109-112.

²⁵ Vgl. Alan Burton, *Death or glory? The Great War in British film*, in: Claire Monk und Amy Sargeant, *British Historical Cinema*, London, 2002, S. 31 – 46, hier: S. 44

²⁶ Vgl. Sharp, S. 112.

²⁷ Vgl. Palmer, S. 36f, S. 305f.

²⁸ Vgl. Hanna, S. 63; Ähnliches lässt sich auch über die in *They Shall Not Grow Old* verwendeten Oral History Quellen sagen, welche auch zu zwei unterschiedlichen Zeitpunkten aufgenommen wurden, um die Erinnerung zu erhalten (siehe dazu den nächsten Abschnitt 3.2. Quellenmaterial).

bedenken ist jedoch, wie Eugene Michail anführt, dass Kriegserinnerungen oftmals Mythen kreieren, sich wiederholen und erinnert werden.²⁹

Diese werden Teil eines Erinnerungskanons, während andere vergessen werden.³⁰ Ähnlich äußert sich Michael Roper im Hinblick auf die Heldenverehrung des Ersten Weltkriegs. Er bezieht sich auf Graham Dawsons Ansatz des *popular memory* (populäres Gedächtnis). In dem populären Gedächtnis verbindet sich die offizielle Kriegserzählung mit privaten Erinnerungen. Sie tauschen sich gegenseitig aus. Die Erzählungen werden so gebildet, dass in *comfort* (Wohlgefühl) auf sie zurückgeblickt werden kann.³¹ Es sei hier beim englischen Begriff des *comfort* verblieben, da eine deutsche Übersetzung mit „Trost“, „Beruhigung“ oder „Zuspruch“ nicht alle Konnotationen des Begriffs abdecken könnte. Dies erklärt auch, warum „siegreiche“ Nationen eher den Krieg thematisieren. Sie können vermehrt auf trostspendende, „positive“ Erinnerungen zurückgreifen.

Sowohl Eugene Michail als auch Michael Roper erkennen, dass in der britischen Erinnerungskultur der Erste Weltkrieg vor allem mit patriotischen Gefühlen und einer moralischen Rechtfertigung des Kriegs in Verbindung gebracht wird. Der Erste Weltkrieg sollte auch immer in Hinblick auf den Zweiten Weltkrieg betrachtet werden, da sich eine Dichotomie herausgebildet hat. Werden beide Weltkriege zueinander in Beziehung gesetzt, so fällt auch die Einschätzung des „Großen Krieges“ kritischer aus.³² Victoria Stewart erklärt weiter, dass die filmischen und literarischen Umsetzungen oftmals aus einer Mischung beider Weltkriege bestehen.³³ Damit kann die Erinnerung des Ersten Weltkrieges in Großbritannien nicht ohne einen Vergleich mit dem Zweiten Weltkrieg vollzogen werden.

Jennifer Wellington bezeichnet die Schlacht an der Somme als eine totale Katastrophe des Massensterbens, welche „[...] metaphorically encapsulates the British experience of war.“³⁴ Wellington betrachtet in ihrer Abhandlung vor allem die musealen Darstellungen des Krieges in Großbritannien, Kanada und Australien, welche einen Fokus auf den

²⁹ Vgl. Eugene Michail, „A String of Remembrance!“: Collective Memory and its forgotten armies, in: Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008, S. 237 – 257, hier: S. 243.

³⁰ Ein Beispiel dafür wäre Feldmarschall Douglas Haig, der in der retrospektiven Erzählung unterschiedlich dargestellt wird. Feldmarschall Haig wurde oftmals (auch durch öffentliche Stimmen) zu einem Sündenbock der Kriegsverluste gemacht.

³¹ Vgl. Michael Roper, Re-Remembering the Soldier Hero: The Psychic and Social Construction of Memory in personal narratives of the Great War, in: *History Workshop Journal*, Vol. 50, 2000, S. 181 – 204, hier: S. 183.

³² Vgl. Hanna, S. 116, S. 169, siehe auch: Michael Paris, Enduring Heroes: British Feature Films and the First World War, 1919 – 1997, in Michael Paris (Hg.), *The First World War and popular cinema, 1914 to the present*, New Brunswick, 1999, S. 51 - 73, hier: S. 66.

³³ Vgl. Victoria Stewart, The Last War: The Legacy of the First World War in 1940s British Fiction, in: Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008, S. 260 – 281, hier: S. 278

³⁴ Jennifer Wellington, In Search of the ‚Authentic‘ Experience of War, 1914 – 1917, in: Jennifer Wellington (Hg.), *Exhibiting War: The Great War, Museums, and Memory in Britain, Canada, and Australia*, Cambridge, 2017, S. 15 – 59, hier: S. 16.

Kriegsschauplatz an der Somme haben. Diese Fokussierung würde einen Kriegsmythos kreieren, umso mehr die Schlacht verlustreich war.

Jene Mythen des Krieges, die sich jahrelang verfestigt haben, sind entscheidend. Sie haben sich beispielsweise in der Populärkultur verankert, auch wenn sie mit dem heutigen Wissensstand nicht mehr übereinstimmen. In einem Kriegsmythos wird der Krieg oftmals vereinfacht und verschwommen dargestellt. Das lässt sich am Beispiel von Feldmarschall Douglas Haig zeigen, welcher erst sehr spät nicht mehr nur als Antagonist seiner Truppen gesehen wurde. Hier lässt sich der Mythos der *lions led by donkeys*³⁵ erkennen. So wurde Douglas Haig für den Tod von unzähligen Soldaten verantwortlich gemacht – auch in Fernsehformaten. Erst 1963 wurde Haigs Handeln in Anbetracht seines mangelnden Wissens über moderne Kriegsführung in den Mittelpunkt gestellt.³⁶ Die filmischen und seriellen Programme über den Ersten Weltkrieg reproduzierten klare Stereotypen von Helden (Gefallene, Kämpfer) und Bösewichten (Britisches Oberkommando).³⁷ Dabei spielen auch Zeitzeugenaussagen eine wichtige Rolle, da diese nicht kontextualisiert und hinterfragt werden.

Claudia Sternberg wirft in ihrem Artikel zum Ersten Weltkrieg die Übernahme (und Problematik) von Zeitzeugenaussagen in fiktionalen Werken auf. In den 1990er Jahren waren nur mehr wenige Zeitzeugen des Ersten Weltkrieges anzutreffen, welche über ihre Erfahrungen berichten konnten. Aufgezeichnete Zeitzeugenberichte wurden aus diesem Grund von anderen Medien – literarische, filmische und televisuale Arbeiten – ergänzt und verändert. Sternberg spricht daher von einem Wechsel der kommunikativen Erinnerung (Zeitzeugen) zu einer kulturellen Erinnerung (Erinnerungskanon).³⁸ Demnach können auch hier Kriegsmythen entstehen. Erfolgreiche schriftliche Narrative des Ersten Weltkriegs, schlussfolgert Virgine Renard, lehnen sich historisch an Kriegsmythen an. Den Grund dafür sieht sie in den Schriften von britischen Kriegsveteranen wie Siegfried Sassoon oder Robert

³⁵ Der Mythos der von Eseln geführten Löwen meint, dass tapfere Soldaten (Löwen) von nichts wissenden Generälen (Eseln) geführt wurden, die von dem Krieg und der Lage an der (West-)Front nichts wussten. Siehe unter anderem bei Palmer, S. 103; Paris, *Enduring Heroes*, S. 51f, S. 68f; Elisabeth Greenhalgh sieht in den 1960er Jahren eine Verfestigung des Narratives. Vgl. Elisabeth Greenhalgh, *Myth and Memory: Sir Douglas Haig and the Imposition of Allied Unified Command in March 1918*, in: *The Journal of Military History*, Vol. 68 (3), 2004, S. 771 – 820, hier: S. 773; Daniel Todman sieht den modernen *myth of war* in den 1960er Jahren verankert. Vgl. Daniel Todman, *The Great War: Myth and memory*, London 2005.

³⁶ Vgl. Hanna, S. 90f; Elisabeth Greenhalgh sieht in Haigs eigenen Schriften einen Grund, warum dieses Narrativ sich, auch in Frankreich, erhalten hat. Vgl. Greenhalgh, S. 820.

³⁷ Vgl. Hanna, S. 89; vgl. J.M. McEwen, „Brass-Hat“ and the British press during First World War, in: *Canadian Journal of History/Annales Canadiennes d'Histoire*, Vol. 18 (1), 1983, S. 43 – 68, hier: S. 55. Im Laufe der Somme Offensive wurde die Politik (gegen das High Council) zu Gunsten der Generäle schärfter von der Presse in die Kritik genommen.

³⁸ Vgl. Sternberg, S. 305, Vgl. Roper, S. 183.

Graves, welche weit verbreitet sind. Letztlich werde dadurch die Kluft zwischen Wissenschaft und Populärkultur erweitert.³⁹ Viele dieser Memoiren sind überarbeitet worden, wobei manches – in Hinblick auf eine Veröffentlichung – absichtlich „vergessen“ wurde. Memoiren geben eine subjektive Darstellung des Krieges wieder, ebenso wie Oral History-Quellen, wo die persönliche Sicht der Dinge wiedergegeben wird. Renard erkennt in diesen Memoiren einen gravierenden Unterschied zwischen Gedächtnis und Wissen. Erinnern ist demnach ein wichtiger Bestandteil der Identitätskonstruktion (aus subjektiver und öffentlicher Sicht).⁴⁰ Allerdings sind Memoiren dem Gedächtnis und nicht dem Wissen zuzuordnen.

Die Memoiren von Siegfried Sassoon und Robert Graves griffen aber auch Erfahrungen der 1930er Jahre auf, die sehr stark von Ernüchterung und Desillusionierung (*disillusionment*) geprägt waren. Einen ähnlichen Tenor hatten auch Werke der 1920er Jahre.⁴¹ Es sind jene Jahre, die noch stark vom Krieg geprägt waren. Dem Krieg folgte eine ökonomische Rezession, wovon Veteranen oftmals stark betroffen waren. Sie hatten beispielsweise die Schule abgebrochen und waren nach 1918 arbeitslos.⁴² Es war aber auch für andere ehemalige Soldaten schwierig Arbeit zu finden, wodurch sich die Regierung veranlasst sah, Pensionen auszuzahlen. In diesen Berichten finden sich auch neue Mythen, wie jene der Dualität der Fronten. Es entsteht der Mythos der „aktiven Soldaten“, die die passiven zuhause verbliebenen Frauen und Kinder beschützen.⁴³ Die Darstellung der Heimat und der Kriegsfront beruht auf einem heroischen soldatischen Ideal und klar differenzierten Geschlechterebenen. Der konstruiert Kriegsmythos stützt sich auch auf literarische Erzählungen über den Ersten Weltkrieg, die in den späteren Jahren von einer Desillusionierung geprägt waren.

Diese Literatur prägten fortan die Erinnerungskulturen. Das schlägt sich auch in *They Shall Not Grow Old* nieder. Kriegsmythen und Erinnerungskulturen ändern sich demnach mit der Zeit. Daniel Todman sieht diese Veränderungen der Kriegsnarrationen an drei Stellen.⁴⁴

³⁹ Vgl. Virginie Renard, Reaching out to the Past: Memory in Contemporary British First World War Narratives, in: Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008, S. 285 – 304, hier: S. 285.

⁴⁰ Vgl. Renard, S. 286f.

⁴¹ Vgl. Palmer, S. 93.

⁴² Vgl. Douglas Higbee, Practical Memory: Organized Veterans and the Politics of Commemoration, in: Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008, S. 198 – 216, hier: S. 202f; vgl. Jessica Meyer, *Men of War, Masculinity and the First World War in Britain*, Basingstoke, 2009, S. 97ff.

⁴³ Vgl. Margaret R. Higonnet et al., Introduction, in: Margaret R Higonnet et al. (Hgs.), *Behind the Lines. Gender and the Two World Wars*, New Haven (u.a.), 1987, S. 1 – 17, Hier: S. 1, siehe auch Christa Hämerle et al. Introduction: Women's and Gender History of the First World War – Topics, Concepts, Perspectives, in: Christa Hämerle et al. (Hgs.), *Gender and the First World War*, Birmingham, 2014, S. 1 – 15, hier: S. 4; siehe auch das letzte Unterkapitel dieses Abschnitts (2.4. Männlichkeiten).

⁴⁴ Vgl. Todman, S. 222f.

Erstens, der kulturelle und politische Kontext ist prägend: Es gibt zeitliche Unterschiede betreffend dem, was über den Krieg gesagt werden kann. So wurden nach dem Krieg der „Kriegsheld“ in den Vordergrund gerückt. Deserteure oder Kriegsverweigerer wurden nicht in den Erinnerungskanon aufgenommen. Erst seit jüngster Zeit werden auch diese beachtet. Zweitens, spricht Todman von menschlichem Verhalten und Friktion: Erzählungen über den Ersten Weltkrieg sind oftmals auch von Profit geprägt. Es wird (in der Populärikultur) das produziert, was am meisten Verkaufspotenzial innehaltet. Todman spricht hier auch den Mythos *lions led by donkeys* an, welcher trotz seiner Falschheit eine Schlagkraft innehatte und Einzug in den Erinnerungskanon gehalten hat.⁴⁵ Drittens, ist der Nutzen ausschlaggebend: Die Verwendung von einschlägigen Kriegsnarrativen lässt sich dadurch erklären, dass sie einen Nutzen hatten, beispielsweise stärkten sie die britische Identität. Wenn diese Narrative ihre Wirkung verlieren, müssen sie durch neue ersetzt werden.

Die britische Geschichtsschreibung und die Memoiren von Kriegsteilnehmern sind demnach prägend für die britischen Erinnerungskulturen. Populärer und in der breiten Öffentlichkeit mehr bekannt sind allerdings die Lebensaufzeichnungen von führenden Offizieren, von Krankenschwestern und Priestern (auch, wenn diese nur in einer kleinen Auflage veröffentlicht wurden).⁴⁶ Persönliche und subjektive Erzähler finden mehr Widerhall beim Publikum.⁴⁷ Vor allem Kriegspoeten hatten eine große Leserschaft, wobei deren Wertungen und Romantisierungen eine breite Wirkung auf die britische Öffentlichkeit hatten.⁴⁸ An der Erinnerungskonstruktion sind sowohl jene Personen beteiligt, die eine direkte Kriegserfahrung gemacht haben, als auch jene, die einzig davon gehört oder darüber gelesen haben. Lucy Noakes spricht von Skripten, welche auf die nächsten Generationen übertragen werden.⁴⁹ Dies wird, wie Palmer anmerkt, jedoch (politisch) ausgenutzt. Die Meinungen werden für politische Zwecke instrumentalisiert.⁵⁰ In Hinblick auf die Erinnerungskulturen von Veteranen muss, so Douglas Higbee, vor allem das Heldenbild aufrechterhalten bleiben:

„At the same time, in preferring the title of Warrior, the authorities strove to assimilate the war’s novel destructiveness to the nation’s longstanding heroic tradition.“⁵¹

⁴⁵ Vgl. Todman, S. 222.

⁴⁶ Vgl. Palmer, S. 8, S. 27f, S. 29; Meyer, *Men of War*, S. 9ff; Die meisten veröffentlichten Memoiren stammten von Offizieren.

⁴⁷ Vgl. Hanna, S. 63f; vgl. Sternberg, S. 306.

⁴⁸ Vgl. Jay Winter, *Sites of memory, sites of mourning: The Great War in European cultural history*, Cambridge, 2000, S. 221.

⁴⁹ Vgl. Lucy Noakes, „My Husband is Interested in War Generally“: gender, family history and the emotional legacies of total war, in: *Women’s History Review*, Vol. 27 (4), S. 610 – 626, hier: S. 612f,

⁵⁰ Vgl. Palmer, S. 8.

⁵¹ Higbee, S. 209; Victoria E. McLure schreibt unter anderem über literarische Helden, wie King Arthur und andere, welche sich zumeist über das Kämpfen etabliert haben. Vgl. Victoria Elisabeth McLure, *A shattered*

Um die zerstörerische Wirkung des Krieges zu verarbeiten und auszugleichen beruft sich die Obrigkeit auf das Heldentum der Soldaten. Der Begriff des Kämpfers wird dabei nicht mit Gewalt in Verbindung gebracht, sondern mit der Tradition des Beschützers. Das Heldentum wird mit dem Patriotismus gleichgesetzt. Memoiren sind letztlich als fiktiv anzusehen, da der Autor eine Narration erschafft.⁵² Sie werden dem Gedächtnis zugeordnet und nicht dem Wissen. Memoiren spielen allerdings eine entscheidende Rolle in der Entstehung eines Kriegsmythos. Stephen Badsey verweist auf den Historiker *Brigadier General* James Edmonds, der in der Zwischenkriegszeit einige subjektive Geschichten des Krieges erzählt hat, welche in die offizielle Geschichtsschreibung eingebunden wurden.⁵³

Viele subjektive Erzählungen aus dem Ersten Weltkrieg fokussieren auf Krankheiten oder Kriegsverweigerung. Emma Hanna zeigt jedoch auf, dass Kriegsdarstellungen sich weniger auf einschlägige Traumata zentrieren, wie Erlebnisse der Kriegsgefangenschaft oder die Anwesenheit bei Hinrichtungen. Hanna spricht, beispielsweise von Filmen, die mit Ende des 20. Jahrhunderts solche Szenen aufnahmen.⁵⁴ Leerstellen zeigen sich vor allem bei der Verortung des Krieges. Die Westfront ist im Zentrum der Erinnerungskulturen des Ersten Weltkriegs.⁵⁵ In jüngster Zeit zeigt sich ein Aufholprozess bei diesem Auslassen von vergessenen Gruppen, Begebenheiten und Erinnerungen des „Großen Krieges“. Sie werden zum Fokus von Wissenschaft, Forschung und Öffentlichkeit.⁵⁶ Sie finden damit auch Eingang in populäre TV- und Filmformate. Die Dokumentationsreihe *The First World War* (GB 2003)⁵⁷ beispielsweise beruht auf den (zeitgenössisch) neuesten Erkenntnissen der historischen Erforschung der Kriegsführung.⁵⁸

⁵¹ visage: *The remythologizing of the British literary hero after World War I*, Dissertation, Texas Tech University, 1999.

⁵² Vgl. Palmer, S. 9f.

⁵³ Vgl. Stephen Badsey, „If it had happened otherwise“ – First World War Exceptionalism in counterfactual history, in: Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008, S. 352 – 368, hier: S. 357.

⁵⁴ Vgl. Hanna, S. 98f.

⁵⁵ Zu der Vernachlässigung der Balkanfront siehe: Michail, S. 245.

⁵⁶ Vgl. Michail, S. 237.

⁵⁷ *The First World War* (GB 2003, R: Marcus Kiggell, Fernsehserie).

⁵⁸ Diese Dokumentationsreihe wird beispielsweise auch für den Schulunterricht eingesetzt. Vgl. Hanna, S. 12ff; Sorlin spricht von einer Masse an Bildmaterial, welches nicht genau zugeordnet werden kann, jedoch in den Köpfen der Gesellschaft als authentisches Material angesehen wird. Vgl. Sorlin, S. 13f; Randall Stevenson sieht den Schulstoff über den Ersten Weltkrieg nach 1960 vor allem auf die Literatur konzentriert. Vgl. Randall Stevenson, *Literature and the Great War, 1914 – 1918*, Oxford, 2013, S. 195; siehe auch: David Williams, *Film and the Mechanization of Time in the Myth of the Great War*, in: *ESC*, 2015, S. 165 – 190, hier: 165; siehe auch Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008.

2.2. MEDIALE ERINNERUNG

In den Kino- und TV-Produktionen, die sich dem Ersten Weltkrieg widmen, dominieren oft subjektive Erinnerungen (Zeitzeugen). Auf dramaturgische Konventionen der Film- und Fernsehproduktion wird geachtet. Die „erinnerte Vergangenheit“ kann beispielsweise über Flashbacks visualisiert werden.⁵⁹ Joanne Bourke schreibt dazu Folgendes:

„Literature and films provide scripts more exotic and thrilling than everyday scenarios and, although such narratives do not directly stimulate imitation, the excitement they generate creates an imaginary arena packed with murderous potential and provides a linguistic structure within which aggressive behaviour might legitimately be fantasized.“⁶⁰

Die Autorin schreibt von der gezeigten Gewalt (die aus Dramatisierungsgründen zugespitzt wird), welche bestimmte Rollenmuster oder im Fall von *They Shall Not Grow Old* auch Erinnerungsmuster bildet und weitergibt. Sie wird nicht nachgestellt, sondern in der Fantasie behalten, dennoch dient sie als Vorbild zur Imitation. Diese Programme bewegen sich aber auch in einem bestimmten Zeithorizont.

Für Pierre Sorlin konnte das Kino der Zeit um 1916 die Front auch der Heimat näherbringen, so etwa in der Wochenschau.⁶¹ Claudia Sternberg erklärt, dass der Film *Unknown Soldier* (GB 1998)⁶² öffentliche Debatten der 1990er Jahre widergespiegelt werden, die zeitgenössische Zuschauer nachempfinden konnten.⁶³ Es wird ein Diskurs zwischen dem Programm und dem Publikum eröffnet, welcher Meinungen formt und durch die Verwendung von Zeitzeugen und Zeitzeuginnen unterstützt wird. Mit der Namenlosigkeit der gefallenen Soldaten wird ein Raum der Illusion und Imagination geschaffen. Deutlich wird dies im Film *Unknown Soldier* gezeigt. Somit leiten sich auch hier wieder neue Narrative ab oder bestehende werden weitergegeben. Sternberg spricht von einem Sammelsurium an stereotypisierenden Geschichten in Kriegsfilmen, während die Literaturwissenschaftlerin Victoria Stewart die Literatur betrachtend von *tropes*, die zum historischen Moment werden, spricht.⁶⁴

Tropes sind konventionelle Erzählmuster, mit denen das Publikum schnell erreicht werden kann. Diese bilden sich wiederum aufeinander ab und richten sich aufeinander aus,

⁵⁹ Vgl. Sternberg, S. 312.

⁶⁰ Joanna Bourke, *An intimate History of killing: face-to-face killing in twentieth-century warfare*, London, 2000, S. 16.

⁶¹ Sorlin, S. 12.

⁶² *The Unknown Soldier* (GB 1998, R: David Drury).

⁶³ Vgl. Sternberg, S. 311; für einen allgemeineren Zugang zur Thematik des *unknown soldiers*, siehe auch: Thomas W. Laqueur, *Memory and naming in the Great War*, in: John R. Gillis (Hg.), *Commemorations, The Politics of National Identity*, Princeton, 1994, S. 150 – 167, hier: S. 158.

⁶⁴ Vgl. Sternberg, S. 322, vgl. Stewart, S. 261.

wodurch sie abermals reproduziert und zu einem historischen Moment (zu einer immer wieder auftauchenden Handlung) werden. Sie schaffen ein familiäres Gefühl für das Publikum. Ein solcher Stereotyp bezieht sich beispielsweise auf den Generationenunterschied, welcher positive und negative Formen aufweisen kann. So wird in der Familien-Saga der Unterschied oftmals sprachlich verdeutlicht (der Sohn spricht, im Gegensatz zu seinem Vater, gehobenes Englisch).⁶⁵

Ein wichtiges Element der Darstellung ist auch die Außergewöhnlichkeit einer Begebenheit und somit die Darstellung von geschichtlichen Ereignissen, die – aufgrund des Grauens und des Ausnahmezustands – keinen Vergleich erlauben.⁶⁶ Badsey widmet sich in seinem Artikel vor allem der *counterfactual history*, also der verfälschten Geschichte in literarischen Werken. Diese sind nicht in wissenschaftlichen Diskursen verankert, da das Publikum dafür weniger Interesse zeigen würde. Letzten Endes entstehen konstruierte Narrative.⁶⁷ Pierre Sorlin geht wiederum auf Filme ein und findet drei wiederkehrende Motive in den Produktionen der 1930er Jahre: Szenen im Schützengraben, im Stacheldraht festhängende Nachtwachen und zerstörte Landschaften.⁶⁸ Diese Motive finden sich auch in *They Shall Not Grow Old* und werden später thematisiert. Emma Hanna merkt in ihrem Text an, dass in filmischen Darstellungen des Krieges vermehrt Kriegsverletzungen zum Thema werden, während Aggressionen, Angst, Alkoholkonsum und Sexualität vernachlässigt werden.⁶⁹

Eine spezielle Rolle nimmt der britische Propagandafilm *The Battle Of The Somme* ein. Er wurde 1916 produziert – also noch während des Krieges. Er zeigte dem britischen Publikum erstmals Tote an der Front.⁷⁰ Die anderen kriegsteilnehmenden Länder präsentierten solche Bilder nicht.⁷¹ Es ist auch der Feind nicht greifbar, da die Produktion in dem eigenen (britischen) militärischen Bereich gedreht wurde und auch die Realität wird

⁶⁵ Vgl. Stewart, S. 264ff.

⁶⁶ Vgl. Badsey, „*If it had happend otherwise*“, S. 351, siehe auch: Hanna, S. 128, Sie beschreibt, wie beispielsweise Rassismus als Extremismus für die Popularität eines Programmes entscheidend sein kann.

⁶⁷ Vgl. Badsey, „*If it had happend otherwise*“, S. 366.

⁶⁸ Vgl. Sorlin, S. 20f.

⁶⁹ Vgl. Hanna, S. 70, Hanna spricht hier über die Mehrheit der Nachkriegsfilme. Sie führt jedoch Filme über australische Truppen in den 1980er Jahren als eine Gegenposition zu den geschönten (britischen) Filmen an.

⁷⁰ Reeves, *Official British Film Propaganda*, S. 40: Reeves spricht davon, dass 14 Prozent des Films die Toten und Verwundeten zeigen.

⁷¹ Vgl. Karin Moser, Remembering World War I in 2014: Films and TV Productions in Austria and a New Path of Visual Memory, in: Hannes Leidinger (Hg.), *Habsburg's Last War: The filmic Memory (1918 to the Present)*, New Orleans, 2018, S. 51 - 68; Karin Moser, „Visuelles Erinnern“ – Der Erste Weltkrieg im österreichischen Film- und Fernsehschaffen, in: Hannes Leidinger et al. (Hgs.), *Habsburgs schmutziger Krieg: Ermittlungen zur österreichisch-ungarischen Kriegsführung 1914 – 1918*, St. Pölten/Wien, 2014, S. 235 - 253; Anzumerken ist aber auch, dass die Präsentation dieser Bilder oftmals stark kritisiert und der Film in manchen Kinos auch nicht ausgestrahlt wurde.

nicht immer gezeigt. So ist beispielsweise die bekannte Szene des „*over the top*“ (Kampfszenen außerhalb des Schützengrabens) eine nachgestellte.⁷² Durch diese Darstellungsweise des Krieges wurde diese Narration in die Köpfe der Zuseher und Zuseherinnen übernommen. Randall Stevenson schreibt von 20 Millionen Menschen, die den Film in den ersten sechs Wochen nach der Veröffentlichung gesehen hatten.⁷³ Der Krieg dauerte länger als angenommen, der Film lief länger und *The Battle Of The Somme* prägte die Idee des Krieges als ein „great adventure“.⁷⁴ Vor allem viele junge Kriegsteilnehmer sahen den Krieg als ein großes Abenteuer, wo sie neue Erfahrungen sammeln konnten.

In der Romantisierung des Ersten Weltkriegs Filme geht es oftmals nicht darum, den Krieg in seiner Ganzheit zu zeigen, sondern die für das Publikum interessanten Aspekte in den Vordergrund zu rücken. Alltägliches wird kaum erwähnt. Viel Anklang beim Publikum findet hingegen das Moment der Desillusionierung. Es taucht in den 1930er Jahre verstärkt auf. Zur selben Zeit werden in Kriegsfilmen, laut Pierre Sorlin, immer öfter Männergruppen in das Zentrum gerückt, die den einzelnen Soldaten in der Masse untergehen lassen.⁷⁵ Vor allem werden aber tragische Ereignisse präsentiert, so beispielsweise in *The Great War* (GB 1974)⁷⁶, der auch die jüngere Generation ansprach.⁷⁷ Nachfolgende Generationen sind durch ihren Abstand zum Krieg bereit, diesen kritischer zu betrachten. Durch eine Erweiterung der Erinnerung und der Identitätskonstruktionen werden auch immer mehr Tabus in den Dokumentationen aufgegriffen, wie z.B. die Kriegsverweigerung.⁷⁸

Szenen im Schützengraben sind in den Filmen zum Ersten Weltkrieg immer sehr stark vorhanden. Sie zeigen sowohl Schrecken als auch Heldentum. Außerdem verbrachten die Soldaten einen großen Teil ihres Aufenthalts an der Front im Schützengraben. Diese Darstellungen sind demnach auch eine Alltagskomponente des Krieges. So wurden unter anderem die „trench experience“ (das Nachstellen von Szenen im Schützengraben oder allein der Besuch eines Schützengrabens) zu einer beliebten „Attraktion“.⁷⁹ Sogar das britische

⁷² Vgl. Nicholas Reeves, Cinema, Spectatorship and Propaganda: „The Battle of the Somme“ (1916) and its Contemporary Audience, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 17 (1), 1997, S. 5 – 28, Hier: S. 6f; siehe auch: Reeves, *Official British Film Propaganda*, S. 36. Es wurden auch Bilder mit toten deutschen Soldaten und rauchende britische Soldaten gezeigt.

⁷³ Vgl. Stevenson, S. 4.

⁷⁴ Vgl. Paris, *Enduring Heros*, S. 52.

⁷⁵ Vgl. Sorlin, S. 21.

⁷⁶ *The Great War* (GB 1974, Prod.: Tony Essex und Gordon Watkins, Fernsehserie).

⁷⁷ Vgl. Hanna, S. 163f, 168; Sorlin sieht in *The Great War* ein Zusammenspiel aus Komik, Tragik und Kriegsklischees. Vgl. Sorlin, S. 23; siehe auch: Burton, S. 38.

⁷⁸ Vgl. Hanna, S. 166.

⁷⁹ Vgl. Richard Espley, „How much of an „Experience“ do we want the public to receive?“: Trench Reconstructions and popular Images of the Great War, in: Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden, 2008, S. 325 – 349, hier: S. 325.

Reality-TV widmete sich auf diese Weise dem Ersten Weltkrieg. Emma Hanna bespricht dies beispielsweise in einem eigenen Kapitel in ihrer Monografie über die zwei Weltkriege im britischen Film und Fernsehen anhand der Reality-TV-Serie *The Trench* (GB 2002)⁸⁰. Diese Serie befasste sich unter anderem mit dem Alltag und den Pflichten im Schützengraben und forderte die Reality-Show-Teilnehmer dazu auf, diese nachzustellen.⁸¹ Jedoch wurden die Schrecken im Schützengraben natürlich nicht nachgeahmt. Es war der Versuch, eine Beziehung zu den Ereignissen aufzubauen, wobei moralische Faktoren und das Leben im Schützengraben nicht vollständig nachgebildet wurden.⁸² So wurde auch nicht versucht, etwa den Gestank der Verwesung nachzuahmen. Vermehrt wurde auf „vergleichbare“ Alltagselemente gesetzt. *The Trench* war ein Versuch, das Leben der Soldaten zu verstehen und zu versinnbildlichen.⁸³

Viele Filme der 1990er widmeten sich mittlerweile den Kriegsopfern und den noch verbliebenen Veteranen. Oft wurden die Filmsteller von ihren eigenen Familiengeschichten im Hintergrund des Krieges inspiriert.⁸⁴ Eine Vorgehensweise, die auch heute noch teilweise sichtbar ist. Unterrepräsentiert sind aber noch immer die Frauen. Die Rolle der Frauen, auch bei der Abwehr von Kampfhandlungen bleibt unbeachtet. Das „Pramat der militärischen Männlichkeit“ (Heldentum, Opfergeist, Mut, ...) ist zentral.⁸⁵ Der Krieg ist demnach männlich konnotiert.

2.3. WEITERE ERINNERUNGSPUNKTE

Erinnerungspraktiken der britischen Erinnerungskultur und die mediale Erinnerung wurden in den letzten zwei Abschnitten besprochen. Nun sollen noch zwei wichtige wiederkehrende Elemente in der Darstellung und der Erinnerungspraxis des Ersten Weltkriegs in den Blick genommen werden, die für den Diskurs der Männlichkeitskonstruktion und ihre Darstellung wichtig waren.

Ein, über lange Zeit kontrovers diskutiertes Thema war das post-traumatische Kriegszittern (*shell shock*). Oftmals wurde dieses Krankheitsbild mit Dienstverweigerung,

⁸⁰ *The Trench* (GB 2002, R: Dominic Ozanne, Fernsehserie).

⁸¹ Vgl. Hanna, S. 153.

⁸² Vgl. Hanna, S. 146fff.

⁸³ Vgl. Hanna, S. 158f.

⁸⁴ Vgl. Hanna, S. 25f.

⁸⁵ Vgl. Sharp, S. 114f.

Kriegsflucht und Feigheit in Verbindung gebracht.⁸⁶ Debatten über Kriegsneurosen änderten mitunter den Blick auf die Kriegszitterer, obwohl der Einfluss der Kriegsliteratur des Ersten Weltkriegs auch nach seinem Boom in den 1930er-Jahren (in Verbindung mit der Desillusionierung) stark blieb.⁸⁷ In den 1970er-Jahren machte sich, laut Michael Roper, eine Veränderung sichtbar, da Kriegsneurosen vermehrt (von der Wissenschaft) in den Blick genommen wurden. Durch die Diagnose und Erforschung änderten sich die Männlichkeitskonstruktionen und so veränderte sich dadurch auch die britische Erinnerungskultur. Neurosen wurden nicht mehr als eigenes Fehlverhalten gesehen, sondern als Folge des Krieges. Wodurch die noch lebenden Veteranen des Weltkrieges offen und vielfacher über ihre Ängste sprachen.⁸⁸ Es gab jedoch auch andere Darstellungen des Ersten Weltkrieges. In manchen TV-Sendungen wurden Patriotismus und das Kriegszittern zu Lachnummern verarbeitet.⁸⁹

Das Krankheitsbild der Kriegszitterer gab es schon vor dem Ersten Weltkrieg. Durch die moderne Kriegsführung wurde es deutlicher sichtbarer. Das post-traumatische Kriegszittern konnte in unterschiedlichen Symptomen auftreten. In Bezug zum Thema Männlichkeit hat das Kriegszittern eine große Relevanz. Für Elaine Showalter ist das Phänomen der Kriegsneurose das Gegenstück zu der heroischen Darstellung der viktorianischen Männlichkeit, welche gerade an die Offiziere extreme Anforderungen stellte.⁹⁰ Auch die Handhabung der Neurosen zeigt Unterschiede in der geschlechtlichen Aufteilung der Gesellschaft. Im Gegensatz zur „weiblichen Hysterie“, die verschwiegen und dadurch nicht behandelt wurde, wurden die Männer dazu ermutigt, Sport zu betreiben oder zu schreiben, damit ihre Emotionalität im Gespräch mit dem Therapeuten freigelassen werden konnte.⁹¹ Barbara Köhne, die sich in ihrer Arbeit mit Kriegshysterie in Filmen beschäftigt hat, legt dabei dar, dass diese Filme mit der präsentierten Verbesserung des Gesundheitszustandes der Soldaten dazu dienten, auch den Heldenstatus wiederherzustellen.⁹² Der idealisierte

⁸⁶ Dazu zählten beispielsweise Taubheit, Stummheit, Schlaflosigkeit oder auch Zuckungen von Gliedmaßen. Vgl. Elaine Showalter, Rivers and Sassoon: The Inscription of Male Gender Anxieties: in: Margaret R. Higonnet et al. (Hgs.), *Behind the Lines, Gender and the Two World Wars*, New Haven (u.a.), 1987, S. 61 – 69, Hier: S. 62, 64; siehe auch: Tracy Loughran, A Crisis of Masculinity? Re-writing the History of Shell-shock and Gender in the First World War Britain, in: *History Compass*, Vol. 11 (9), 2013, S. 727 – 739, hier: S. 727.

⁸⁷ Vgl. Stewart, S. 280.

⁸⁸ Vgl. Roper, *Re-Remembering the Soldier Hero*, S. 197.

⁸⁹ Vgl. Stewart, S. 260.

⁹⁰ Vgl. Showalter, S. 63.

⁹¹ Vgl. Showalter, S. 66.

⁹² Vgl. Julia Barbara Köhne, Visualizing „War Hysterics“: Strategies of Feminization and Re-Masculinization in Scientific Cinematography, 1916 – 1918, in: Christa Hämmerle et al. (Hgs.), *Gender and the First World War*, Birmingham, 2014, S. 72 – 88, hier: S. 83f.

Soldat sollte keine negativen Emotionen zeigen oder auch negativ reagieren. Dieser Zustand sollte unter anderem im Zeigen dieser Filme wieder hergestellt werden.

Das zweite immer wiederkehrende Element in der britischen Erinnerungskultur des Ersten Weltkrieges ist die Kameradschaft. Sarah Cole zeichnet in ihrem Artikel zu männlicher Intimität im Ersten Weltkrieg ein „modernes“ Bild von Freundschaft, basierend auf einer viktorianischen militärischen Ideologie, wobei Kameradschaft, Selbstbestätigung, Selbstlegitimation, Imperialismus und männliche Selbstautorität die wichtigsten Elemente sind.⁹³ Freundschaft zwischen den Soldaten bildet die Grundlage für verschiedene persönliche Entwicklungen, wie etwa die Selbstbestätigung. Kameradschaft formt sich durch eine emotionale Verbindung, die unter anderem durch das Teilen von Nahrung erzeugt werden kann. Rachel Duffett schreibt, dass Emotion durch Rituale und Praktiken entsteht. Der Zugang zu Lebensmitteln war hierarchisch gegliedert. So konnte die unterschiedliche Verteilung der Lebensmittel durchaus auch Verbitterung auslösen.⁹⁴

Oft formierte sich das Narrativ der Kameradschaft erst nach der Abrüstung.⁹⁵ Ein Blick muss, laut Sarah Cole, jedoch auch auf die Mannschaft gerichtet werden, da sich diese oftmals neuformieren muss, gleichzeitig aber kameradschaftliches Verhalten einfordert. Sie sieht eine klare Unterscheidung zwischen Kameradschaft und Freundschaft. Kameradschaft basiert auf einer Gruppenbeziehung (im Krieg). Ein Bezug zur Rekrutierung ist dabei wichtig, so ist im militärischen Verständnis jeder Mann austauschbar.⁹⁶ Freundschaft ist hingegen eine individuelle Beziehung zwischen Männern. Im Krieg gibt es nur ein voneinander abhängiges Zusammensein. Eine Freundschaft kann nicht gebildet werden. Cole verdeutlicht dies, indem sie die zerstörte Freundschaft mit der zerstörten Männlichkeit gleichsetzt: Freundschaft ist sowohl alles als auch nichts im Krieg. Ein zerstörter Freund / Freundschaft ist somit der Inbegriff einer verfremdeten und leidenden Maskulinität.⁹⁷

Freundschaft beinhaltet, Cole zufolge, individuelle Beziehungen zwischen Männern, während Kameradschaft eine Gruppenbeziehung (in Relation zu Krieg) darstellt. Auch filmische Quellen propagieren die grenzüberwindende Kameradschaft. So zum Beispiel zeigt der Film *Comradeship* (GB 1919)⁹⁸ wie angesichts des Krieges die Klassenzugehörigkeit

⁹³Vgl. Sarah Cole, Modernism, Male Intimacy, and the Great War, in: *ELH*, Vol. 68 (2), 2001, S. 469 – 500, hier: S. 471.

⁹⁴ Vgl. Rachel Duffett, A War Unimagined: Food and the Rank and File Soldier of the First World War, in: Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008, S. 48 – 70, hier: S. 48f, 59ff.

⁹⁵ Vgl. Cole, S. 473, vgl. Adams, S. 24.

⁹⁶ Vgl. Cole, S. 474f.

⁹⁷ Vgl. Cole, S. 479.

⁹⁸ *Comradeship* (GB 1919, R: Maurice Elvey).

letztlich überwunden werden kann. Vormals distanzierte (Gesellschafts-)Gruppen konnten im Zuge des Krieges zueinanderfinden.⁹⁹ Bei der literarischen Gruppenkonstruktion wird etwa der Fokus auf einzelne „Subjekte“ gelegt. So wurde der Soldat im Krieg als vereinsamtes Individuum in einer fragilen Gemeinschaft präsentiert. Nach dem Krieg beschrieb man ihn als trauernden Überlebenden einer verlorenen Generation (*lost generation*).¹⁰⁰ Die Darstellung von Kameradschaft hat demnach eine zeitgenössische Komponente.

Die Kameradschaft wurde zum Teil des Alltags. Die Soldaten mussten sich um die Verpflegung kümmern, es wurde gejagt und gekocht. Die traditionellen Geschlechterrollen wurden im Feld oft aufgehoben.¹⁰¹ Thomas Kühne beschreibt in einem deutschen Kontext die Schützengräben im Ersten Weltkrieg sogar als „den Inbegriff der Geborgenheit“,¹⁰² wo es erlaubt war, die gesellschaftlichen Grenzen zu überschreiten. In der kameradschaftlichen Gruppe wird mit zugewiesenen traditionellen Geschlechterrollen offener umgegangen.¹⁰³ Es kommt zu einer Vermischung weiblicher und männlicher Zuschreibungen. Thomas Kühne verdeutlicht dies:

„Die Erinnerung begründete Kameradschaft als retrospektive, defensive Leidensgemeinschaft neu. Sie konstruierte ein Leitbild, das in denkbar schärfstem Kontrast zu jenem der Kampfgemeinschaft steht: die mütterliche Männlichkeit.“¹⁰⁴

Ein anderes Element der Gruppenbildung ist die militärische Uniformierung. Bestimmte Kleidung ist bestimmten Gesellschaftsgruppen vorbehalten. Auch Lucy Noakes schreibt in Betrachtung der Übernahme von militärischer Montur durch Frauen, dass die Garderobe einen Unterschied zwischen den Geschlechtern aufzeigt und damit den Diskurs zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit erzeugt.¹⁰⁵

⁹⁹ Vgl. Paris, *Enduring Heros*, S. 54; In Irland kämpften die Vorfahren der Unionisten und Nationalisten Nordirlands zusammen in den Schützengräben. Das gemeinsame Gedenken an den Ersten Weltkrieg ließ die Unterschiede verblassen. Vgl. Evershed, S. 250.

¹⁰⁰ Vgl. Cole, S. 491.

¹⁰¹ Vgl. Duffett, S. 48f.

¹⁰² Vgl. Thomas Kühne, Kameradschaft, „Das Beste im Leben eines Mannes“: Deutsche Soldaten im Zweiten Weltkrieg in erfahrungs- und geschlechtergeschichtlicher Perspektive, in: Geschichte und Gesellschaft Vol. 22 (4), 1996, S. 504 – 529, Hier: S. 509f.

¹⁰³ Duffett bezieht sich auf unterschiedliche Untersuchungen, die gezeigt haben, dass während die Schützengräben als männlich konnotiert waren, Männer auch „weibliche Aufgaben“ übernehmen konnten, ohne ihren Status zu verlieren. Vgl. Duffett, S. 63.

¹⁰⁴ Kühne, S. 525.

¹⁰⁵ Vgl. Lucy Noakes, „Playing at being Soldiers“?: British Women and Military Uniform in the First World War, in Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008, S. 123 – 145, hier: S. 123; Siehe auch den Aspekt „khaki fever“. Vgl. Gearóid Barry: Moral Norms and Values, in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2019-03-07. DOI: 10.15463/ie1418.11348.

Diese Differenz zeigt sich gerade in der militärischen Uniform, jedoch wurde die Uniformierung im Verlauf des Krieges auch an der Heimatfront verbreitet. Militärische Uniformierungen sind männlich konnotiert und ihr Tragen zeugt von Autorität und Mitgliedschaft zu einem höheren Status, dabei spielt oftmals das männliche soldatische Ideal eine Rolle. Es sind in den Uniformen unter anderem „Ritterlichkeit“, „Heroismus“ und „Patriotismus“ eingeschrieben.¹⁰⁶ Diese Konnotation wurde auch auf die Uniformen an der Heimatfront übertragen. Der Krieg führte auch zu Veränderungen in der Arbeitswelt. Sandra Gilbert schreibt, dass die Übernahme männlicher Aufgaben durch Frauen zu einer Verfremdung zwischen Soldaten und Zivilbevölkerung führte.¹⁰⁷ Der Krieg konnte schließlich nur mit der Angst „Angst zu zeigen“ und Kameradschaft überstanden werden. Diese Kameradschaft ist aber wie schon angemerkt, jedoch alleine auf das Zusammensein in der Kriegssituation zurückzuführen und wird danach oftmals vergessen.

2.4. MÄNNLICHKEITEN

Krieg wird oftmals als eine reine männliche Domäne angesehen. Auf den ersten Blick kann dem durchaus zugestimmt werden, so waren (und sind) vermehrt Männer an den Kampfhandlungen aktiv beteiligt. Nichtsdestotrotz hatten und haben auch Frauen eine Rolle im Krieg. Diese Arbeit widmet sich jedoch im Speziellen der Männlichkeitskonstruktion. Jedoch kann „das Männliche“ nicht ohne „das Weibliche“ betrachtet werden. Geschlechter sind konstruiert und werden aufgrund kultureller Vorgaben und Muster angeeignet.

Man spricht von der sozialen Konstruktion von Geschlecht („doing gender“).¹⁰⁸ Diese Wandelbarkeit von Geschlechterzuordnungen ist auch in vielfältigen Diskursen sichtbar. R.W. Connell widmet sich in seiner Arbeit wiederum der „hegemonialen Männlichkeit“.¹⁰⁹ Diese besagt, dass es eine dominante Ausformung eines Männlichkeitsideals gibt, welches die Gesellschaft durchdringen soll. An diesem „Ideal“ werden anderen Gruppen gemessen, die sich teilweise oder bewusst von diesem Konzept abgrenzen und abgegrenzt werden.¹¹⁰ Diese

¹⁰⁶ Vgl. Noakes, S. 123f.

¹⁰⁷ Vgl. Gilbert, S. 207f.

¹⁰⁸ Vgl. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main, 1991. Siehe auch: Regine Gildemeister, Soziale Konstruktion von Geschlecht: „Doing gender“, in: Sylvia Marlene Wilz (Hg.): *Geschlechterdifferenzen – Geschlechterdifferenzierungen. Ein Überblick über gesellschaftliche Entwicklungen und theoretische Positionen*, Wiesbaden 2008, S. 170-204.

¹⁰⁹ Vgl. R.W. Connell, *Masculinities*, Cambridge, 2005.

¹¹⁰ David Morgan befasst sich in seiner Studie zusätzlich mit den Themen „Männlichkeit“ und „soziale Klassen“. Vgl. David Morgan, *Class and Masculinity*, in: Michael S. Kimmel et al. (Hgs.), *Handbook of studies on men & masculinities*, S. 265 – 177, hier: S. 170ff.

beiden theoretischen Ansätzen lassen sich dahingehend vereinen, dass durch die hegemonialen Männlichkeiten bestimmte Ideale erzeugt werden, die bei der sozialen Konstruktion von Geschlecht weitergeführt werden können.

Die hegemoniale Männlichkeit, die die britischen Soldaten im Ersten Weltkrieg innehaben sollten, stammt aus der viktorianischen Zeit. Anthony Fletcher beschäftigt sich mit der Unhaltbarkeit dieser Männlichkeit. Dabei sieht er die viktorianische Männlichkeit im Mittelalter verankert. Sie stützt sich auf „Ideale der Ritterlichkeit“, welche sich auf Loyalität, Höflichkeit, Mut und Selbstopferung berufen.¹¹¹ Nicholas J. Cull hebt die „englische Eigenart“ in Filmen, die sich mit dem Zweiten Weltkrieg befassen, hervor.¹¹² Der einfache Soldat zeigt spezielle englische Charaktereigenschaften (*Englishness*), wie Improvisationsvermögen und die Fähigkeit sich Durchzuschlagen/Durchhalten („*muddling through*“).¹¹³ Illustrierende Darstellungen des harten alltäglichen Kampfes unterstreichen dies bildlich. In Morast und Schlamm kämpfende Männer würden den Kraftaufwand und die Widerstandsfähigkeit der britischen Soldaten betonen – sie waten im wahrsten Sinne durch den Schlamm.¹¹⁴

Ausgehend von Jessica Meyers' *Men of War*¹¹⁵ lassen sich unterschiedliche Analysebegriffe von Männlichkeit definieren. Einige davon sind in dieser Arbeit schon erwähnt worden, wie die soldatische Männlichkeit oder die heroische Männlichkeit. Es sei nochmals darauf verwiesen, dass die Unterscheidungen nur Idealformen darstellen. In der Realität gibt es oftmals Überschneidungen und Ideale können auch nicht eingehalten werden. Um ein vollendetes Bild darstellen zu können, sollen hier auch noch die anderen aufscheinenden Formen genannt werden. Welche ich in vier Gruppen unterteilen möchte.

¹¹¹ Vgl. Anthony Fletcher, Patriotism, the Great War and the Decline of Victorian manliness, in: *History, the Journal of the Historical Association*, Vol. 99 (334), 2014, S. 40 – 72, hier: S. 45; vgl. Jason Crouthamel, Love in the Trenches: German Soldiers' Conceptions of Sexual Deviance and Hegemonic Masculinity in the First World War, in: Christa Hämerle et al. (Hgs.), *Gender and the First World War*, Birmingham, 2014, S. 52 – 71, hier: S. 55 im deutschen Kontext; vgl. Adams, S. 59, vgl. Paul Higate und John Hopton, War, Militarism and Masculinities, in: Michael S. Kimmel et al. (Hgs.), *Handbook of studies on men & masculinities*, Thousand Oaks, 2005, S. 432 – 447, hier: S. 433; siehe auch: Roper, Between Manliness and Masculinity: The „War Generation“ and the psychology of fear in Britain, 1914 – 1950, in: *Journal of British Studies*, Vol. 44, 2005, S. 343 – 362, hier: S. 347.

¹¹² Siehe hierzu auch die zuvor in dieser Arbeit genannten „englischen Werte“, S. 8.

¹¹³ Nicholas J. Cull, „Great Escapes“: „Englishness“ and the Prisoner of War Genre, in: *Film History*, Vol. 14 (3/4), 2002, S. 282 – 295, hier: S. 282f.

¹¹⁴ Ähnliche Zuschreibungen finden sich bei Anthony Fletcher, der etwa den Stolz von Veteranen hinsichtlich ihrer Improvisationsfähigkeiten beschreibt. Siehe: Fletcher, S. 40-72. Joanna Bourke dagegen widmet sich den Äußerlichkeiten, auf welche die Soldaten Wert legten (Kleidung). Vgl. Joanna Bourke, *Dismembering the Male: men's bodies, Britain and the Great War*, London, 1996, S. 212.

¹¹⁵ Siehe Meyer, *Men of War*, 2009.

Die erste Gruppe umfasst Männlichkeitsideale, die vor allem in Friedenszeiten ihren Nutzen hatten. Sie umfasst drei Ausprägungen – die „häusliche“, die ausgewachsene/„reife“ und die ökonomische Männlichkeit. Erste definiert sich durch die Rolle des Mannes als Versorger der Familie, aber auch in seiner Rolle als Vater oder Bruder. Die reife Männlichkeit definiert sich über das „Erwachsenwerden“ – die Männer werden erst zu Männern „gemacht“. Sie definiert sich beispielsweise aber auch über Eheschließungen. Die ökonomische Maskulinität meint den Mann als Arbeitnehmer, der Geld zum Erhalt seiner Familie verdient, oder sich zumindest selbst erhalten kann.

Die nächste Gruppe zeigt die in Kriegsfall vorrangigen Ideale auf, wie die soldatische Männlichkeit – der Mann als kämpfend, gerechtigkeitssuchend, furchtlos¹¹⁶ – darin eingeschlossen auch die heroische Maskulinität, die oftmals in der eigenen Opferbereitschaft sichtbar ist. Eine auch damit zusammenhängende Ausprägung ist die ikonische Männlichkeit, welche bestimmte Persönlichkeiten herausgreift und diese ikonisiert. Ein Beispiel hierfür ist der „unbekannte Soldat“, welcher an späterer Stelle noch definiert wird. Die letzte Männlichkeitsausformung ist die kriegszeitliche Männlichkeit, welche eine Aushandlung zwischen der häuslichen und der soldatischen Männlichkeit bildet. Es ist also jener Männlichkeitsidealfall, welcher sich über die gesamte hier stattfindende Diskussion zieht. Daneben wird eine zivile Männlichkeit gebildet, welche die „zu Hause gebliebenen“ Männer als eine Nebenposition der Soldaten auffasst. Als eine weitere Gegenposition bildet sich auch eine kriegsverweigernde Männlichkeit, die sich der Verstümmelung des soldatischen Körpers (beispielsweise durch Krankstellen) entgegensemmt, aus.

Die letzten zwei Gruppen befassen sich mit zeitgenössisch vergangenen, neuen oder übergreifenden Männlichkeitsfomen. Zur letzteren zählt die hegemoniale Männlichkeit, also der dominierende Männlichkeitsbegriff. Als solche kann die viktorianische Männlichkeit gezählt werden. Sie beinhalten die schon oben genannten „zivilen“ Ideale der Männlichkeit. Dazu kommt jedoch eine neue Kategorie, nämlich die moderne Männlichkeit, welche sich als eine neu ausgeformte bzw. ausgehandelte Männlichkeit zeigt. Hier verschieben sich Zuschreibungen an den häuslichen Mann, oftmals werden neue Fähigkeiten ausgebildet. Aber es kann auch zu anderen Änderungen kommen, wie bei der der letzten Gruppe zugeordneten „wiederhergestellten Männlichkeit“. Diese zeigt sich gerade bei Kriegsverletzten, welche ihre Männlichkeit neu definieren mussten. Eine Neudefinierung wird auch in der „kastrierten“

¹¹⁶ Eine ähnliche Definition von soldatischer Männlichkeit wird von Jon Robert Adams als ein „[...] particular brand of traditional male function associated with heroism – courage, suppressed emotion, strength, and clearheaded decisiveness [...]“ vorgeschlagen. Siehe: Jon Robert Adams, *Male armor: the soldier-hero in contemporary American Culture*, Charlottesville/London, 2008, S. 9.

Männlichkeit erzeugt, welche die Vorstellung von Ehe, Liebe und Beziehungen anders (als nicht notwendig oder auch nicht erreichbar) wahrnimmt.

Eine gute körperliche Kondition hatte außerdem in der zivilen Gesellschaft Vorrang wie sie beispielsweise auch bei den Pfadfindern (*Boy Scouts*) vermittelt wurde.¹¹⁷ Der Historiker Robert McDonald beschreibt in seiner Abhandlung, dass die Burschen bei den Pfadfindern zu guten Bürgern (*good citizenship*) ausgebildet werden sollten, wobei Patriotismus und Männlichkeit Teil dieses Erziehungsziels waren.¹¹⁸ Die Disziplin sollte ebenso zu einer besseren physischen und psychischen Verfassung erzielen. McDonald zufolge können die Pfadfinder als Vorstufe des Militärs gesehen werden, da sie auch militärische Arbeiten an der Heimatfront übernahmen.¹¹⁹ Neben Gehorsam, Disziplin und geselliger Kameradschaft werden auch Effizienz, Führungsstärke und Zuverlässigkeit mit idealisierten Soldatenkonzepten verbunden. Die Anpassungsfähigkeit an die Erfordernisse des Kriegs wird erwartet, was sich auch an Verschiebungen der Geschlechterzuschreibungen zeigt. Die Zubereitung der Nahrung wird im Krieg zu einer Handlung, die mit Verantwortungsbewusstsein in Verbindung gebracht wurde. Ihre Anpassungsfähigkeit wurde so unter Beweis gestellt.¹²⁰

Zugleich musste der Soldat aber auch immer seine Kampfbereitschaft zeigen.¹²¹ Es ist ein ständiger Wechsel vom aggressiv kämpfenden zum „umsorgend verpflegenden“ Mann. Es ist eine gegenseitige Fürsorge, die sich in der Kameradschaft ausdrückt. Ein guter Kamerad zu sein, ist ein Ideal des Soldat-seins. Dies zeigt sich vor allem in den Erinnerungen, so wird in diesen immer wieder von „[a] good soldier and a true friend and gentleman“¹²² gesprochen. Dies ergibt einen Widerspruch mit der hegemonialen Männlichkeit, wo ein hegemoniales Verhalten andere ausschließt oder unterordnet. Hier wird aber aufrichtige Freundschaft mit ehrenhaftem Verhalten in Verbindung gesetzt. Die Kameradschaft in der Armee wird oftmals in einem familiären Licht gezeigt. Für die militärische Gemeinschaft ist der Verband

¹¹⁷ Vgl. Bourke, *Dismembering the Male*, S. 138ff, vgl. Adams, S. 28ff, vgl. Higate und Hopton, S. 434.

¹¹⁸ Vgl. Robert McDonald, *Sons of the Empire: The Frontier and the Boy Scout Movement, 1890 – 1918*, Toronto, 1993, S. 3, S. 208; siehe auch Roper, *Between Manliness and Masculinity*, S. 348.

¹¹⁹ Vgl. Bourke, *Dismembering the Male*, S. 140ff, siehe auch für Irland: Nicholas Allen, Cultural representations of 1916, in: Richard S. Grayson und Fearghal McGarry, *Remembering*, Cambridge, 2016, S. 168 – 180, hier: 174.

¹²⁰ Vgl. Meyer, *Men of War*, S. 31ff.

¹²¹ Vgl. Higonnet et al., S. 11; Jessica Meyer widmet sich u.a. Tagebüchern, welche den Wechsel zwischen Pflichtbewusstsein und Selbsterhalt belegen. Vgl. Meyer, *Men of War*, S. 20ff, S. 34ff.

¹²² Meyer, *Men of War*, S. 58.

zwischen den Soldaten von Bedeutung, der oftmals paternalistisch aufgebaut ist. Brüderlichkeit und das Zusammengehörigkeitsgefühl werden immer wieder beschworen.¹²³

Doch wie Sarah Cole klargelegt hat, ging es weniger um Familienbande (*kinship*) oder Freundschaft, sondern vielmehr um eine Gruppenzugehörigkeit, die sich in der Kameradschaft manifestierte. Die eigene Identität verschmolz mit jener des Bataillons, wobei etwa das Tragen der Uniform das „männliche soldatische Auftreten“ unterstützt hat.¹²⁴ Auch heute ist die Erinnerung an den Krieg oftmals auf die Männer konzentriert. Das ist in Verbindung mit der Trennung zwischen „öffentliche“ und „privat“ zu sehen. Lucy Noakes konstatiert in ihrer Arbeit, die familienhistorische Aspekte aufgreift:

„*It is this cultural memory of the war, with its focus on tragedy, doomed youth, mud, the missing and the trenches that has, despite the best efforts of Michael Grove and revisionist historians, continued to resonate in British culture.*“¹²⁵

Jene die in den Schützengräben gekämpft haben wurden zu den „Helden des Kriegs“. Das während des Krieges die männlich konnotierten Arbeiten und Aufgaben von Frauen übernommen wurden, wird ausgebendet oder zur „Krise der Männlichkeit“ gezählt.¹²⁶ Auch nach dem Krieg gilt Ähnliches. Nun waren viele Männer kriegsversehrt, konnten ihrer Arbeit nicht mehr nachgehen und hatten psychische Probleme. Viele wurden von Wohltätigkeitsaktionen abhängig.¹²⁷ Dabei war die bessere ökonomische Stabilität für viele ursprünglich ein Grund in den Krieg zu ziehen.¹²⁸

Die soldatische Männlichkeit wird auch mit dem Heldenstatus oder dem Wunsch ein Held zu sein verbunden. Dabei stellt schon die Rekrutierung den ersten Akt auf dem Weg zum Heldenstatus dar. Viele Soldaten gingen in den Krieg, um das britische Imperium und die britische Lebensart zu verteidigen. Ihre Selbstopferung (auch im Tode) wurde als Dienst an der Nation gesehen.¹²⁹ Andere wollten aber auch nahestehenden Personen, wie ihre Familie, beschützen. Wie schon zuvor angesprochen, wird auch eine jugendliche Abenteuerlust mit dem Einsatz verbunden. Beides, sowohl die Opferbereitschaft als auch der

¹²³ Vgl. Meyer, *Men of War*, S. 75fff, S. 128ff, S. 145ff; vgl. Crouthamel, S. 58f; siehe auch: Tadeusz Rachwal, Stand-to-Arms, on immobility in the Trenches and the brotherhood of War, in: Anna Branach-Kallas und Strehlau (Hgs.), *Reimagining the First World War*, Newcastle-upon-Tyne, S. 24 -34

¹²⁴ Vgl. Bourke, *Dismembering the Male*, S. 96f, S. 126fff, S. 132f. Es zeigt sich dabei auch oftmals die Betonung von Lobaussprechungen. vgl. Meyer, *Men of War*, S. 36ff, S. 61ff.

¹²⁵ Vgl. Noakes, „*My Husband is Interested in War Generally*“, S. 614; siehe auch: Adams, S. 21; vgl. Courthamel, S. 57.

¹²⁶ Vgl. Meyer, *Men of War*, S. 36ff.

¹²⁷ Vgl. Bourke, *Dismembering the Male*, S. 53f, Vgl. Meyer, *Men of War*, S. 38ff, S. 97ff 100ff, S. 107fff.

¹²⁸ Vgl. Bourke, *Dismembering the Male*, S. 176; siehe auch Meyer, *Men of War*, S. 23fff; Fletcher, S. 68; und Higonnet et al., S. 3f.

¹²⁹ Vgl. Bourke, *Dismembering the Male*, S. 77; vgl. Meyer, S. 20ff.

Kriegsenthusiasmus, wurden mit dem Heldenstatus in Verbindung gebracht.¹³⁰ Auch Zuschreibungen wie Ritterlichkeit, Selbstsicherheit, Mut und Frohsinn (*cheerfulness*) wurden damit verbunden. Der Tod im Feld war in den meisten Fällen der Ausgangspunkt der Heldenzuschreibung, wobei auch die Soldaten hofften, dass man sich an sie und an ihre Opferbereitschaft erinnerte.¹³¹

In Hinblick auf die Opferbereitschaft kam es aber nach dem Krieg auch zu einem Wandel in der Wahrnehmung. Die „gebrochenen“ Krieger (Kriegsversehrte) hatten nach dem Krieg oft ein schweres Los. In den 1920er Jahren setzte eine Abneigung gegen militärische Konflikte ein, welche auch die ehemaligen Soldaten beeinflusste. Die verletzten Veteranen wurden oftmals mit Kindern verglichen, da beide in gewisser Weise hilfsbedürftig sind. Durch die Militarisierung in den 1930er Jahren wurde dies noch verstärkt, da sie durch ihr Alter oder ihr veraltetes militärtechnisches Wissen vielfach nicht einsatzfähig waren.¹³² Die männliche Opferbereitschaft im Krieg wurde letztlich auch idealisiert („[...] the cultural ideal of war as an area of masculine fulfilment and the image of the soldier as hero.“).¹³³ Gefallene wurden oftmals ikonisiert.

Der Mythos des „unbekannten Soldaten“ ist ein Beispiel dafür.¹³⁴ Der „unbekannte Soldat“ ist ein in vielen Kriegsländern bekannte Ikonisierung, welche die gefallenen Soldaten und deren (Selbst-)Opferung widerspiegelt.¹³⁵ Sie ist der Inbegriff der Heldenhaftigkeit der militärischen Männlichkeit. Im „unbekannten Soldaten“ kann vom Körper als „Kriegsgut“ gesprochen werden. Verletzungen des männlichen Körpers während den Kriegshandlungen wurden in Kauf genommen. Joanna Bourke meint dazu: „The most important point to be made about the male body during the Great War is that it was intended to be mutilated.“¹³⁶

¹³⁰ Vgl. Meyer, *Men of War*, S. 60f.

¹³¹ Vgl. Fletcher, S. 50.

¹³² Vgl. Bourke, *Dismembering the Male*, S. 74.

¹³³ Vgl. Meyer, *Men of War*, S. 23.

¹³⁴ Horatio Herbert Kitchener ist für Joanna Bourke ein weiteres Beispiel für den soldatischen Körper, der im Tod Bedeutung bekommt. Horatio Herbert Kitchener ist ertrunken und seine Leiche wurde vermeintlich erst nach Jahren geborgen und sollte begraben werden. Dies stellte sich jedoch als ein Schwindel heraus. Vgl. Bourke, *Dismembering the Male*, S. 210f.

¹³⁵ Es handelt sich dabei um den Körper eines gefallenen (britischen) Soldaten, welcher, wie im britischen Fall, in der West Minster Abby bestattet wurde. An den Jahrestagen des Kriegsendes werden Kränze (von der britischen Königin Elisabeth II) niedergelegt. Der unbekannte Soldat wird damit auch als ein Sinnbild des Gedenkens. Da er als unbekannt gilt, kann jeder/jede trauernde/gedenkende Person sein Gedenken und Trauern auf ihn projizieren. Es gibt weltweit Denkmäler für unbekannte Soldaten.

¹³⁶ Bourke, *Dismembering the Male*, S. 31, Hervorhebung im Original; siehe auch Thomas J. Gerschick, *Masculinity and Degrees of bodily Normativity in Western Culture*, in: Michael S. Kimmel et al. (Hgs.), *Handbook of studies on men & masculinities*, Thousand Oaks, 2005, S. 367 – 378, hier: S. 370: Gerschick befasst sich mit den Körpernormativen, gerade auch den Unterschied zwischen „weiblich“ und „männlich“.

In der Inszenierung des Kriegshelden oder des Soldaten als Opfer des Krieges spielten Selbstzeugnisse von Soldaten eine besondere Rolle. Sie beeinflussten die Erinnerungskultur des Krieges. Aufgrund zeitgenössischer, kultureller und gesellschaftlicher Einflüsse kommt es dabei zu unterschiedlichen Darstellungen.¹³⁷ Retroperspektiv kann sich auch die Einstellungen zum Krieg ändern, beispielsweise durch spätere militärische Auseinandersetzungen, die anders bewertet werden (wie der Irakkrieg).¹³⁸ Doch auch Frauen können im Tod zu Heldinnen werden. So schreibt beispielsweise Alison Fell darüber, dass die geschändete oder ermordete Frau die Brutalität des Feindes demonstriert und zur Helden stilisiert wird.¹³⁹

Die britische Erinnerungs- und Populärkultur hat sich dem Ersten Weltkrieg auf vielseitige Weise gewidmet. Doch eine Betrachtungsweise setzt bereits in den 1920er/1930er Jahren ein – die Desillusionierung. Der Krieg wird in all seiner Härte und Realität gezeigt. Der Patriotismus bleibt in die Geschichten eingeschrieben, so kämpfen und sterben die Rekruten für die Freiheit der eigenen Nation. Gerade hier wird die Heldenhaftigkeit der gefallenen Soldaten betont, da sie den Angehörigen (und hinterbliebenen Soldaten) Trost spenden. Der Tod wird dadurch auch nicht als sinnlos wahrgenommen. Der „unbekannte Soldat“ wird zum Inbegriff des Heldentums und der Kameradschaft. Die Gemeinschaft unter den Soldaten wird betont, um von den Schattenseiten des Konfliktes abzulenken. Es wird aber auch deutlich, dass fiktionale Medien wie Filme oder Literatur das öffentliche Bild des Ersten Weltkrieges geformt haben und noch immer prägen. Hierbei darf jedoch nicht vergessen werden, dass diese Darstellungen (vor allem neuerer Werke) oftmals durch jüngere Kriege beeinflusst wurden. Einige der angesprochenen Aspekte werden sich auch in der Analyse von *They Shall Not Grow Old* wiederfinden. So werden die Opferbereitschaft, das ehrenhafte Verhalten und das „inszenierte Heldentum“ aufgegriffen.

¹³⁷ Vgl. Helen B. McCartney, The First World War Soldier and His Contemporary Image in Britain, in: *International Affairs*, Vol. 90 (2), 2014, S. 299 – 315, hier: S. 302f.

¹³⁸ Vgl. McCartney, S 311, S. 313; vgl. Higate und Hopton, S. 436.

¹³⁹ Vgl. Allison S. Fell, Remembering French and British First World War Heroines, in: Christa Hämerle et al. (Hgs.), *Gender and the First World War*, Birmingham, 2014, S. 108 – 126, hier: S. 108.

3. ANALYSEMATERIAL

They Shall Not Grow Old hatte im Jahr 2018 seine Kino-Premiere. Regie führte Peter Jackson, der vor allem durch seine Fantasy-Verfilmungen bekannt wurde. Zu Beginn seiner Karriere drehte er auch Dokumentationen und Horrorfilme.¹⁴⁰ *They Shall Not Grow Old* gibt den Verlauf des Krieges an der Somme wieder. Dabei werden akustische Erzählungen von Kriegsveteranen (Tonaufnahmen) mit archivarischem Bildmaterial kombiniert. Eine Genrezuordnung ist nur bedingt möglich, da der Film Elemente einer Dokumentation und eines Kriegsfilms aufweist. Joan Kristin Bleicher führt eine solche Hybridisierung oftmals auf die Interessen des Publikums zurück.¹⁴¹

3.1. GENREZUORDNUNG

Um zwischen einem Spielfilm und einer Dokumentation zu unterscheiden setzt Bianca Herlo bei der Fiktionalität des Spielfilmes an. Dieser hat eine narrative Funktion, während der Dokumentarfilm eine argumentative Rolle aufweist.¹⁴² Im Gegensatz dazu schreibt Heather McIntosh, dass das *storytelling* in Dokumentationen ein neuer Ansatz ist, um ein breiteres Publikum anzusprechen.¹⁴³ *They Shall Not Grow Old* vereint beides. Der Film weist definitiv eine Narration auf. Es wird „vom Aufbruch in den Krieg“, vom Krieg und von „der Rückkehr aus dem Krieg“ erzählt.¹⁴⁴ *They Shall Not Grow Old* beginnt mit einem kurzen Rückblick auf den Krieg, um dann mit dem Kriegsbeginn und der Rekrutierung der Soldaten fortzusetzen. Wir sehen eine Schnellausbildung der Soldaten, die mit den Aufnahmen in den Schützengräben schließt und ihren Höhepunkt in einer Offensive findet. Der Krieg endet und die Soldaten kehren in die Heimat zurück, um dort erneut auf Probleme zu stoßen.

Der Film hat aber auch eine argumentative Ausrichtung. Er stellt sich deutlich gegen weitere gewalttätige Auseinandersetzungen, indem er das Kriegsgrauen eindrucksvoll

¹⁴⁰ Der Film wurde auch mit Hinweis auf Peter Jacksons bisherigen Arbeiten beworben: „Silent film footage from World War One has been painstakingly restored for a new film by Lord of the Rings director Peter Jackson.“ Siehe: N.N., „Peter Jackson: World War One footage brought to life by Lord of the Rings director, in: BBC News, 09.10.2018, <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-45803977> (25.08.2020, 14:58)

¹⁴¹ Vgl. Joan Kristin Bleicher, Genre und Fernsehen, in: Kuhn Markus, Scheidgen Irina und Nicola Valeska Weber (Hgs.), *Filmwissenschaftliche Genreanalyse: Eine Einführung*, Berlin/Boston, 2013, S. 361 – 379, hier: 375: Als Beispiel wird hier eine Verschmelzung von einer Telenovela und Dokumentation gebracht, die zu einer Docunovela wird.

¹⁴² Vgl. Herlo, S. 82.

¹⁴³ Heather McIntosh, Producing the Crowdsourced Documentary: The Implications of Storytelling and Technology, in: Kara Selmin und Daniel Marcus (Hgs.), *Contemporary Documentary*, London, 2015, S. 57 – 71, hier: S. 62.

¹⁴⁴ Vgl. dazu die Ausführungen von Christian Hißnauer, Kriegsfilm, in: Markus Kuhn et al. (Hgs.), *Filmwissenschaftliche Genreanalyse: Eine Einführung*, Berlin/Boston, 2013, S. 167 – 188, hier: S. 172

darstellt. Zuschauer und Zuschauerinnen werden aber auch von Peter Jackson dazu angeregt, sich mit ihren eigenen Familiengeschichten und Vergangenheiten auseinanderzusetzen.¹⁴⁵ Das im Film durchgängig verwendete Voiceover dient zur Situierung des Streifens in der Vergangenheit und soll Authentizität erzeugen.¹⁴⁶

In gleicher Weise zeigt *They Shall Not Grow Old* Charakteristika eines Kriegsfilms. Eigenschaften des Kriegsfilms sind (nach Christian Hißnauer) etwa eine zeithistorische Beschränkung, reale Hintergründe und die Darstellung des Kampfes (*combat film*).¹⁴⁷ Typisch für den Kriegsfilm ist auch der Fokus auf eine Gruppe von Soldaten und deren Kameradschaft.¹⁴⁸ Die Bedeutung der Kameradschaft wurde schon im vorherigen Abschnitt in seiner Bedeutung für Ego-Dokumente verdeutlicht. In Kriegsfilmen wird sie wieder aufgegriffen. In *They Shall Not Grow Old* wird eine fiktionale Gruppe von erzählenden Veteranen gebildet (es werden unterschiedliche Quellen zur Konstruierung herangezogen), die nie gemeinsam in einer Truppe gedient haben. Letztlich ist auch der Tod ein zentrales Element im Kriegsfilm, Es stellt sich hier auch immer die Frage, ob der Tod als sinnhaft (für ein Ideal) oder bedeutungslos dargestellt wird.¹⁴⁹ In der britischen Erinnerungskultur wird immer wieder auf den Mythos des „unbekannten Soldaten“ verwiesen. Es handelt sich also hierbei um einen „sinnhaften“ Tod, da der Soldat sein Leben für das britische Vaterland gegeben hat.

Eine Bedeutung wird im Kriegsfilm auch der Konstruktion des Feindes zugeschrieben. Christian Hißnauer nimmt eine Genreuntersuchung des Kriegsfilms vor. Er stellt fest, dass der Feind zumeist ein Teil einer Masse ist und damit mythisiert wahrgenommen wird (wie auch in der Darstellung als Bestie in der Kriegspropaganda). Der Feind ist damit gesichtslos. Der eigentliche Gegner des Soldaten ist „das Unbekannte, das Unergründbare, das Unsichtbare und das Ausgegrenzte“.¹⁵⁰ Auch in *They Shall Not Grow Old* ist der Antagonist zumeist nicht zu sehen. Der Feind ist hier zumeist nur über das gegnerische Feuer (auditiv) erkennbar.

In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass Filme aus der Zeit des Ersten Weltkriegs eher statisch wirken, was vor allem auch technische Gründe hat. Es war jedoch den

¹⁴⁵ *The Making of They Shall Not Grow Old*, Bonusmaterial der DVD „They Shall Not Grow Old“ (GB/NZ 2018, R: Peter Jackson), 00:27:12.

¹⁴⁶ Vgl. E.A. Clarke, Ideal Heroes: Nostalgic Constructions of Masculinity in „Tigerland“ and „We were Soldiers“, in: *Literature/Film Quarterly*, Vol. 34 (1), 2006, S. 19 – 26, hier: S. 21.

¹⁴⁷ Hißnauer, S. 168, im Original hervorgehoben, vgl. Shirin Packham, *Der aktuelle Kriegsfilm im historischen und medialen Kontext*, Wiesbaden, 2018, S. 3f. Packham verlangt als eine Erweiterung der Definition „eine Auseinandersetzung mit der Schlacht“.

¹⁴⁸ Hißnauer, S. 169f.

¹⁴⁹ Vgl. Hißnauer, S. 173f.

¹⁵⁰ Erkennbar ist, laut Hißnauer, auch ein Trend zur Normierung bestimmter Männlichkeitsvorstellungen, „der Schwächling“ oder „der Feigling“ wird als „innerer Widersacher“ dargestellt. Siehe: Hißnauer, S. 170.

Produzenten von *They Shall Not Grow Old* möglich, auf bestimmte Bildausschnitte zu zoomen und damit ein Gefühl von Bewegung zu erzielen. Peter Jackson spricht hier auch von einem „contemporary feeling“ des alten Materials.¹⁵¹

3.2. QUELLENMATERIAL

They Shall Not Grow Old kann letztlich als dokumentarischer Spielfilm bezeichnet werden dessen Charakteristika sich auch im Laufe der Analyse weiter herausarbeiten lassen. Eine dokumentarische Ebene zeigt der Film vor allem durch seine Verwendung von Archivmaterial.¹⁵² Peter Jackson erklärt im Making-of des Films, dass zuerst die Audiospur der Veteranen entstanden ist und diese später mit Bildmaterial unterlegt wurde.¹⁵³ Die Zusammenstellung der Bilder und deren Aufbereitung waren eine große Herausforderung. Die Aufnahmen von *The Battle of The Somme* (GB 1916) und *The Battle Of The Ancre And Advance Of The Tanks* (GB 1917) mussten rekonstruiert werden. Es gibt unterschiedliche Versionen der Filme, welche nur mehr teilweise erhalten waren. Die verschiedenen Versionen weisen unterschiedliche Sequenzfolgen auf, manche Szenen wurden durch Reenactments ausgetauscht.¹⁵⁴ Auch die Qualität des Materials (beispielsweise durch schlechte Lagerung des Films) brachte Probleme mit sich. Peter Jackson erklärt, dass im Film Szenen verwendet werden, die in früheren Dokumentationen nicht zu sehen waren, da die Bildqualität zu schlecht (zu dunkel) war. Für *They Shall Not Grow Old* wurden die Bilder aufgehellt.¹⁵⁵

Die Entstehung des filmischen Materials im Ersten Weltkrieg ist auch in Hinblick auf die Möglichkeiten der Presse und der Filmemacher der Zeit zu sehen. Einzelne britische

¹⁵¹ *The Making of They Shall Not Grow Old*, 00:03:34.

¹⁵² Packhams Definition des Propagandafilms: „Somit ist der Propagandafilm eine vergleichsweise unumstrittene FilmGattung. Das Label Propagandafilm wird verliehen, wenn drei filmische Realitätsebenen in Richtung politischer Persuasion deuten: die Ausrichtung der *Filmrealität* ist an einer einseitig positiven Beschreibung nationaler Interessen orientiert, die eine Manipulation der *Bezugsrealität* zur Folge hat. Die *Bedingungsrealität* ist von politischen Akteuren kontrolliert, die den Film innerhalb einer meist offensiven Überzeugungskampagne platzieren. Die Ebene der Rezeption (*Wirkungsrealität*) wird in der Diskussion um den Propagandafilm ausgeklammert; erfolgreiche Propagandafilme werden genau wie vermeintlich einflusslose als Propaganda bezeichnet.“ Vgl. Packham, S. 22f.

¹⁵³ Jackson spricht von 600 Stunden Audiomaterial, in welchen gerade der Alltag der Soldaten hervorstach und welches auf 60 Stunden reduziert wurde und von 100 Stunden Filmmaterial, welches auf vier Stunden reduziert wurde. Siehe *The Making of They Shall Not Grow Old*, 00:07:35

¹⁵⁴ David Walsh und Toby Haggith, Restoring the Battle of the Somme and The Battle of the Ancre and Advance of the Tanks, in: *International Federation of Film Archives, Journal of film preservation*, 01.04.2014, S. 51 – 56, hier: S. 52f; Peter Jackson spricht davon, dass sich die Bildqualität über die Jahre verschlechtert hat. Die Bilder wurden teilweise so gut nachbearbeitet, dass in sie hineingezoomt werden konnte. Vgl. *Making of They Shall Not Grow Old*; Die Geschwindigkeiten der Aufnahmen waren abhängig von den ursprünglichen Drehbewegungen des Kameramanns, so wurde eine „shot by shot“-Analyse durchgeführt, um die Geschwindigkeit anzugeleichen. Vgl. *Peter Jackson on how original footage WWI was shot and how the speed was corrected*, 06.11.2018, <https://www.bbc.co.uk/programmes/p06qxzxt>, (zuletzt abgerufen: 15:1918.11.2020).

¹⁵⁵ *The Making of They Shall Not Grow Old*, 00:04:50.

Regierungsmitglieder, wie zum Beispiel Lord Kitchener (seit August 1914 *Secretary of State for War*), hatten ein schwieriges Verhältnis zur Presse. Letztlich kontrollierte und stabilisierte die britische Regierung den Kontakt zur Presse, die in der Folge auch die Truppen an der Front begleitete.¹⁵⁶ Der Kommunikationswissenschaftler Jerry Palmer, der sich mit Selbstzeugnissen des „Großen Krieges“ aus Großbritannien, Deutschland und Frankreich auseinandersetzt, widmet sich in seinem Werk kurz auch den Informationsbeschränkungen an der Front. Ihm zufolge sind die meisten Fotografien von der Front nachgestellt. Es wurden nur jene Fotos veröffentlicht, die zur Stimmungsmache genutzt wurden.¹⁵⁷ Solchen Aufnahmen sind es, die größtenteils in *They Shall Not Grow Old* zu finden sind. Für Gerhard Paul sind die fehlende Filmtechnik und die Geheimhaltungsvorschriften die Gründe, weswegen es vermehrt Aufnahmen aus der Etappe oder von der Heimatfront gab.¹⁵⁸ So wurde der erste Zeitungsreporter erst im März 1915 an die Front geschickt.¹⁵⁹ Ab Ende November 1915 durften auch Kameramänner an die Westfront. Zu den ersten dort tätigen Kameramännern zählten Geoffrey H. Malins, Hilton De Witt Girdwood sowie Walter Buckstone.¹⁶⁰

An den Gefechtslinien gab es eingeschränkte Aufnahmemöglichkeiten. So konnten keine Angriffe gedreht werden, da diese zumeist in der Nacht oder bei Dämmerung stattgefunden haben.¹⁶¹ In *They Shall Not Grow Old* sind etwa Zeichnungen von Kämpfen zu sehen, welche aus der Zeitschrift *The War Illustrated*¹⁶² stammen, um die fehlenden Gefechtsaufnahmen zu ersetzen. Die Filmaufnahmen in *They Shall Not Grow Old* stammen demnach aus dem gesamten Zeitraum der Auseinandersetzung an der Somme. Ein Großteil des Materials ist aus dem Film *The Battle Of The Somme* übernommen worden. Dabei zeigt

¹⁵⁶ Eine Stellungnahme Lord Kitchens gegenüber der Presse wurde nachfolgend vom britischen Kabinett kritisiert. Vgl. McEwen, S. 45f.

¹⁵⁷ Vgl. Palmer, S. 26.

¹⁵⁸ Vgl. Gerhard Paul, Krieg und Film im 20. Jahrhundert, Historische Skizze und methodologische Überlegungen, in: Bernard Chiari, Matthias Rogg und Wolfgang Schmidt (Hgs.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, herausgegeben im Auftrag des militärgeschichtlichen Forschungsamtes in der Reihe Beiträge zur Militärgeschichte 59, Berlin/München/Boston, 2003, S. 3 – 76, hier: S. 10. Anzumerken sei hier, dass realistische Kampfszenen und Kriegstote meist nicht dargestellt wurden. Eine Ausnahme sind etwa die Aufnahmen von den Toten in *The Battle Of The Somme*.

¹⁵⁹ Vgl. Badsey, *Great Britain (Version 1.1)*.

¹⁶⁰ Vgl. Reeves, *Cinema, spectatorship and propaganda*, S. 12. Siehe auch Malins eigene Aufzeichnungen: Geoffrey H. Malins, Warren Low und Nicholas Hiley, *How I filmed the war. A record of the extraordinary experiences of the man who filmed the great Somme battles etc.*, London/Nashville, 1993. Nicholas Hiley, Hilton De Witt Girwood and the origins of British official filming, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 13 (2), 1993, S. 129 – 148. Tim Travers, Canadian Film and the First World War, in: Michael Paris (Hg.), *The First World War and popular cinema, 1914 to the present*, New Brunswick, 1999, S. 96 – 114, hier: S. 97.

¹⁶¹ Vgl. Travers, S. 100. Peter Jackson benennt im Making-of des Films eine Szene, welche authentisch ist und in die er technisch hineinzoomte.

¹⁶² *The War Illustrated*, Wochenzeitung, London, erschienen von 1914 - 1918; Jackson betont dabei die Wahl jener Zeichnungen, welche keine zu starke Propaganda zeigten.

sich bei *They Shall Not Grow Old* und *The Battle Of The Somme* ein ähnlicher Aufbau (wenn auch in einer anderen Ausführung).

The Battle Of The Somme besteht aus fünf Teilen. Der erste und zweite Abschnitt widmen sich der Anreise zur Front (Reise an die Front, Vorräte, vorläufiges Artillerie-Bombardement). Der dritte Teil beschäftigt sich mit der Front und auch den Kampfszenen außerhalb des Schützengrabens („over the top“).¹⁶³ Teil vier handelt von den Folgen der Schlacht: Verwundete, Gefallene, Kriegsgefangene und zerstörte Stellungen sind zu sehen. Schlussendlich endet der vierte Teil „[...] with a singularly powerful sequence made up entirely of images of the dead.“¹⁶⁴ Der fünfte Teil zeigt die Zerstörung der Landschaft, wie zerschossene Landschaften und Dörfer, aber auch ruhenden und posierenden Soldaten. Dies ähnelt dem Aufbau von *They Shall Not Grow Old*.¹⁶⁵

Für *They Shall Not Grow Old* wurden auch zahlreiche Szenen aus anderen Filmen übernommen. Viele Gruppenszenen (Soldaten) sowie Kampfszenen mit schottischen Soldaten außerhalb des Schützengrabens stammen aus *The Battle Of The Ancre and The Advance Of The Tanks*.¹⁶⁶ Es sind jene Ausschnitte des Films, in welchen Soldaten in die Kamera winken und auf die Kamera deuten, wo diese ihren alltäglichen Arbeiten nachgehen und sich auch den Feinden gegenüber kameradschaftlich zeigen.¹⁶⁷ Es sind jene Einstellungen, welche die Kameradschaft zwischen den Soldaten zeigen, die „entlehnt“ wurden. Einzelne Aufnahmen in *They Shall Not Grow Old* stammen aus den Filmen *Our Heroic Canadian Brothers* (GB 1918) sowie *The Canadian Victory at Courcelette: and the advance of the tanks* (GB 1917).¹⁶⁸ Bei *They Shall Not Grow Old* wurde auf Hintergrundgeräusche viel Wert gelegt (so beispielsweise auf das Gehen im Schlamm oder das Graben mit Schaufeln).¹⁶⁹ Regisseur Peter Jackson wollte auf den enormen Einfluss der Artillerie im Kampf aufmerksam machen. Aus diesem Grund wurden die Geräusche der Artillerie mithilfe der *New Zealand Artillery* im Training aufgenommen.¹⁷⁰ Wenn Gespräche oder sprachliche Äußerungen zu sehen sind, wurden diese mit der Hilfe von Lippenlesern vertont. Um die Intonationen der Männer

¹⁶³ Vgl. Reeves, *Cinema, spectatorship and propaganda*, S. 13

¹⁶⁴ Reeves, *Cinema, spectatorship and propaganda*, S. 13

¹⁶⁵ Siehe dazu die Ausführungen in dieser Arbeit auf S. 37ff.

¹⁶⁶ *The Battle Of The Ancre and The Advance Of The Tanks* (GB 1917, British Topical Committee for War Films).

¹⁶⁷ Vgl. Pamela Hutchinson, The Battle of the Ancre and the advance of the Tanks (Review), in: *Sight & Sound*, 2018, S. 99

¹⁶⁸ *Our Heroic Canadian Brothers* (GB 1918, Pathé); *The Canadian Victory at Courcelette: and the advance of the tanks* (GB 1917, R: Frederick Oscar). Aus *The Canadian Victory at Courcelette* stammen vor allem Artillerie-Aufnahmen und Landschaftsbilder. Auch sind darin tote (deutsche) Soldaten zu sehen, aber nur in einer kurzen Sequenz.

¹⁶⁹ *The Making of They Shall Not Grow Old*, 00:16:40

¹⁷⁰ *The Making of They Shall Not Grow Old*, 00:17:35

nachempfinden zu können, wurde ihr Regiment identifiziert und die Sprachsequenz in den entsprechenden regionalen Dialekten aufgenommen.¹⁷¹

Die zu hörenden Oral History-Aufnahmen der Kriegsveteranen (es sind keine weiblichen Stimmen zu hören) stammen aus dem *Imperial War Museums* sowie dem Archiv der BBC.¹⁷² Es gibt zwei Zeitperioden, in welchen die Aufnahmen aufgenommen wurden. Die Oral-History-Interviews der 1960er Jahre haben ihren Ursprung bei der BBC, jene aus den 1970er und 1980er Jahren stammen vom *Imperial War Museum*. Es wurden hier die Erinnerungen der Veteranen festgehalten. Unter den Zeitzeugen sind Vertreter unterschiedlicher Regionen, Nationen und Ränge zu finden. Die meisten Veteranen sind aber britischer Abstammung. Der Großteil der Interviewpartner hatte den niedrigsten Dienstrang der britischen Armee (*Private*) inne. Die meisten Befragten hatten an der Somme gedient, jedoch fand sich zumindest ein Veteran, der nicht an der Somme, sondern in Gallipoli seinen Dienst verrichtete. Viele Zeitzeugen auf diesen Tonquellen gehörten der Marine oder der Luftwaffe an. Diese Truppenverbände werden in *They Shall Not Grow Old* allerdings nicht angesprochen.

Peter Jackson wollte in seinem Film den Fokus auf den Alltag der einfachen Soldaten an der Westfront richten.¹⁷³ Diese Zielrichtung des Films ergab sich erst im Laufe der Sichtung der Materialien. Jackson sah die Gesichter der Soldaten auf dem Bildmaterial lebendig werden und kombinierte diese mit den Audioaufnahmen. Die Kolorierung des Filmmaterials sollte die Soldaten näher an die Gegenwart heranrücken. Jackson hatte hinsichtlich der Farbgestaltung keinerlei Bedenken, schließlich hatten die Soldaten ihre Umwelt auch in Farbe wahrgenommen.¹⁷⁴ Die Farbsequenzen zentrieren sich auf die Aufnahmen an der Front, wodurch diesen Erlebnissen besondere Bedeutung (auch für die Männer) zukommt.

¹⁷¹ *The Making of They Shall Not Grow Old*, 00:18:38.

¹⁷² Da die Namen der zu hörenden Veteranen im Abspann aufgelistet waren, wurden diese mit den Kollektionen des Imperial War Museums abgeglichen. Dabei stammten 64 Aufzeichnungen vom IWM (Imperial War Museum) selbst, zwölf wurden von der BBC aufgenommen, einige konnten nicht eruiert werden. Eine Aufnahme stammte auch vom British Council. Im Nachfolgenden wird die Katalognummer mit „IWM 191“ abgekürzt. Siehe: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/1060008206>

¹⁷³ *The Making of They Shall Not Grow Old*, 00:08:24.

¹⁷⁴ *The Making of They Shall Not Grow Old*: 00:12:05; 00:14:40. Jackson hatte Schwierigkeiten die Landschaft zu kolorieren. Er verbrachte einige Tage an den originalen Schauplätzen in Belgien und Frankreich, um die Farbe richtig darstellen zu können.

Siehe auch: „Peter Jackson describes the impact of colourising original WWI footage“, 06.11.2018, <https://www.bbc.co.uk/programmes/p06qxzts> (zuletzt abgerufen: 18.11.2020, 15:21). Für Jackson sollte das Publikum das Gefühl haben, dass die Aufnahmen in Farbe gemacht worden waren. Er vertrat den Leitsatz: „This has got to be the best colourisation in the world.“

4. **METHODE**

Eine Filmanalyse kann auf unterschiedlichste Weisen durchgeführt werden, je nachdem welches Forschungsinteresse besteht. Ein Sequenzprotokoll, wie es Angela Keppler und Anja Peltzer¹⁷⁵ vorschlagen, hat sich für den in dieser Arbeit analysierten Film als nicht zielführend erwiesen. Eine auf Kontextualisierung basierende Analysemethode, wie sie Lothar Mikos darstellt, ist im Fall dieser Arbeit besser geeignet, da hier unter anderem auch die Männlichkeitsdarstellungen im Mittelpunkt stehen. Für Mikos sind Filme und Fernsehproduktionen in sinnhaftes soziales Handeln eingebunden und damit in soziale Kontexte einzuordnen.¹⁷⁶ Dies bedeutet, sie können nicht unabhängig für sich betrachtet werden, sondern müssen in ihrem größeren Ganzen gesehen werden. Dieser Aspekt ist gerade auch in Hinblick auf die Analyse eines Films, der sich mit dem Ersten Weltkrieg auseinandersetzt, von Bedeutung. Es sind viele Diskurse im Sinne des Gedenkens (commemoration) zu berücksichtigen.

Mikos‘ Analysemethode basiert auf fünf Ebenen, die je nach Erkenntnisinteresse und Fragestellung heranzuziehen sind. Die erste Ebene betrachtet den Inhalt und die Repräsentation und ist damit in der gesellschaftlichen Praxis verankert. Dadurch ist es auf dieser Stufe wichtig, die Semiotik und Themenbildung zu beachten. Durch Montage (Verkettung von Bildern) und Interaktionsverhältnisse zwischen Medium und Publikum können bestimmte Bedeutungen und Zuschreibungen verstärkt werden.¹⁷⁷ Verschiedene, bekannte Paradigmen können im Film aufgegriffen werden (so im Filmbeispiel die Desillusionierung). Es werden ausschlaggebende Themen und Darstellungsarten untersucht. In *They Shall Not Grow Old* geht es zum Beispiel zentral um das Leben der einfachen Soldaten an der Front, wobei sich Elemente eines „normalen“ Lebens finden lassen.

Die zweite Ebene betrachtet die Narration und Dramaturgie. Durch die Zusammensetzung der Bilder entsteht eine Geschichte. Diese kann sich durch einen anderen Handlungsverlauf ändern und zu einer anderen Geschichte werden. Ein Element der Narration und Dramaturgie, das Mikos beschreibt und das zur Dramatisierung herangezogen werden kann, ist die Bedrohung: „[Sie] entsteht durch ein Spiel mit dem Wissen und den Emotionen der Zuschauer“¹⁷⁸. Mikos bezieht sich hier zwar auf das Genre Thriller, nichtsdestotrotz ist die Bedrohung auch ein wichtiges Element im Kriegsfilm. Nicht zuletzt wissen die Zuschauer

¹⁷⁵ Keppler Angela und Anja Peltzer, *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse: eine Einführung*, Berlin/Boston, 2015.

¹⁷⁶ Vgl. Mikos, S. 25ff.

¹⁷⁷ Vgl. Mikos, S. 109ff.

¹⁷⁸ Mikos, S. 152; vgl. auch Paul, S. 4. Auch Paul sieht einen Blick auf „zeitgenössische kulturelle Konventionen und Codes“ als wichtig an.

über die Folgen des Krieges. Ebenso basiert die Narration in *They Shall Not Grow Old* auf den Erzählungen der Überlebenden, ihr Blick wird vorgegeben.

Wichtig für die Analyse des Films ist die dritte Untersuchungsebene: Figuren und Akteure. Die Akteure im Film nehmen soziale Rollen ein. Das Publikum kann sich mit den Personen identifizieren. Das kulturelle und gesellschaftliche Umfeld des Publikums bestimmt, wie Figuren wahrgenommen werden.¹⁷⁹ In einem Film wie *They Shall Not Grow Old*, der aus Bild- und Tonaufnahmen aus unterschiedlichen Quellen zusammengestellt ist, nimmt diese Ebene eine besondere Stellung ein. Personen werden mit Tönen (die Off-Stimme der Veteranen) verknüpft, die nichts miteinander verbindet (außer, dass alle im Ersten Weltkrieg auf der Seite Großbritanniens gekämpft haben). Aufgrund der Gestaltung des Films können keine zentralen Protagonisten definiert werden, dennoch werden bestimmte Rollentypen sichtbar. Vorweggenommen sei jedoch, dass durch die Erzählung der Veteranen eine Beziehung zum Publikum aufgebaut wird.

Die vierte Ebene betrachtet die Ästhetik und Gestaltung des Films. Durch diese kann die Aufmerksamkeit des Publikums auf bestimmte Dinge, die für den Plot relevant sind, gelenkt werden.¹⁸⁰ Dies bedeutet, dass die Zuschauer und Zuschauerinnen sowohl auf bildlicher als auch auf auditiver Ebene beeinflusst werden können. Durch die Bearbeitung des Archivmaterials (etwa durch die Schnittsetzung) kann Spannung erzeugt werden. In Bezug auf die Ästhetik ist bei *They Shall Not Grow Old* die Kolorierung von Bedeutung. Dadurch werden bestimmte Erzählebenen hervorgehoben. Die Zeit an der Front wird verdeutlicht.

Die fünfte Ebene widmet sich dem Kontext des Films. Hier müssen der Zeitgeist und die kulturelle und gesellschaftliche Dynamik berücksichtigt werden.¹⁸¹ Wie bereits erwähnt, ist die kulturelle, historische, gesellschaftliche Einbettung des Films zu beachten. Ebenso ist die Genrezuordnung zu beachten, da das Publikum diesbezüglich gewisse Erwartungen hat (beispielsweise würde man einen Thriller ohne Spannungsaufbau nicht als solchen benennen). Wie schon erwähnt, ist hier die Erinnerungskultur an den Ersten Weltkrieg (gegenwärtige und auch vergangene) zu beachten. Zusätzlich versucht Regisseur Peter Jackson auch familiengeschichtliche Aspekte einzubringen.

Auch wenn für den Film kein Sequenzprotokoll angelegt wurde, hat es sich als sinnvoll erwiesen, den Film in überschaubare Einheiten zu je 10 – 15 Minuten einzuteilen. Diese Einteilung wurde aus zwei Gründen durchgeführt. Zuerst wollte ich den Film in

¹⁷⁹ Vgl. Mikos, S. 44f., S. 163ff.

¹⁸⁰ Vgl. Mikos, 191ff.

¹⁸¹ Vgl. Mikos, 259f.

überschaubare Teile unterteilen, welche mir die Bearbeitung erleichtern. Ich erkannte jedoch schnell, dass es sich hierbei zumeist auch um eine thematische Einteilung handelt. Der Inhalt und die Männlichkeitsdarstellungen des Films wurden damit genauer dargestellt und verfolgt. Meine erste Überlegung war dies auch als Unterkapitel der Analyse zu nutzen. Ich entschloss mich jedoch später, dies nicht zu tun, da eine andere Struktur besser erschien, welcher den Aufbau des Films mit den gezeigten Thematiken verknüpft (siehe hierzu auch die einleitenden Worte des 5. Kapitels).

Das nachfolgende Kapitel der Analyse verbindet diese Ebenen miteinander. Es werden unter anderem zwei Kategorien von „Männlichkeit“ näher betrachtet: „domestic“ (der „häusliche“ Mann) und „martial“ (der „kriegerische“ Mann, der Soldat“). Es handelt sich um Idealtypen, die die Zuordnung und die Analyse vereinfachen. Etwaige andere sichtbare Männlichkeitskonstruktionen werden später im Detail in Kontrast zu diesen beiden Kategorien gesetzt. Da sich diese beiden „Typen“ verstärkt im Film finden lassen – schon alleine im Ton und Bild (Ebene des Inhalts und der Repräsentation) stehen sie im Vordergrund. Ausgehend davon werden der kulturelle und gesellschaftliche Hintergrund betrachtet. Sowie schließlich auch die Ebenen „Narration und Dramaturgie“, „Figuren und Akteure“ und „Ästhetik und Gestaltung“ berücksichtigt.

5. ANALYSE

Ausgehend von der britischen Erinnerungskultur und Forschungen zum Bereich Männlichkeit konstruktion wird *They Shall Not Grow Old* untersucht. Um eine Übersicht zu behalten, ist der nächste Abschnitt in sechs Unterkapitel unterteilt, die aufeinander aufbauen. Sie sind im ganzen Film verankert und können dadurch nicht alleinstehend betrachtet werden. Für jedes Unterkapitel wurden zwei oder mehrere Filmstellen herangezogen, die inhaltlich oder ästhetisch bespielhaft sind. Die Unterkapitel haben eine thematische Zusammenfassung, welche auch dem grundlegenden Aufbau des Films entspricht.¹⁸²

5.1. GREAT ADVENTURE

Eine Ebene in Mikos Analyse behandelt die Konstruktion der Figuren bzw. Akteure. Diese gestaltet sich in *They Shall Not Grow Old* komplex, da die Handlung des Films – in Form einer Dokumentation – auf den Erzählungen unterschiedlicher Veteranen beruht. Dabei finden sich zwei zentrale Positionen: jene der erzählenden Veteranen und jene der damaligen Soldaten. Im Film wird zu Beginn ein Soldatenbild konstruiert, das einer soldatischen und schlussendlich einer reifen Männlichkeit entspricht.¹⁸³ Als reife/ausgewachsene Männlichkeit versteht man einen Mann, der der Jugendlichkeit entwachsen ist, und in ökonomischer Hinsicht als Erhalter der Familie gesehen wird, sowie in seinen Wertvorstellungen gefestigt ist. Das Erwachsenwerden der jungen Männer kann aber auch mit ersten sexuellen Kontakten in Verbindung gebracht werden, wie im Laufe von *They Shall Not Grow Old* angesprochen wird.

Soldatische Männlichkeit zeigt den männlichen Soldaten als Inbegriff der Männlichkeit. Sie entspricht demnach zum Teil auch einer soldatischen Maskulinität. Sie ist jedoch auf die Veränderung in einem Selbst zugespitzt und drückt sich beispielsweise darin aus, dass Männer im Krieg „zu einem besseren Mann geworden“ wären. Patriotismus, Furchtlosigkeit und Anpassungsfähigkeit sind ein paar der zuvor angesprochenen, zugeschriebenen Eigenschaften. Die Idee einer gereiften Männlichkeit wird schon in den ersten Minuten aufgegriffen. Die Veteranen schwelgen in ihren Erinnerungen und erklären, dass sie der Krieg zu anderen („besseren“) Männern gemacht habe. Der Krieg wird als großes Abenteuer präsentiert, es herrscht anfänglich Euphorie:

¹⁸² Um jedoch thematische (und stilistische/ästhetische) Verbindungen zu setzen, wurde teilweise der Aufbau unterbrochen. Es ist jedoch der Aufbau beginnend bei der Rekrutierung, dem Training, beim Alltag im Schützengraben, bei der Offensive und bei der Rückkehr in die Heimat grundsätzlich gegeben. Diese Einteilung hat sich im Laufe der Analyse herauskristallisiert.

¹⁸³ Siehe hierzu auch das Kapitel zu Maskulinität in dieser Arbeit (2.4. Männlichkeiten).

Der Bildschirm ist schwarz, es ist ein Pfeifen (womöglich *Mademoiselle from Armentières*) zu hören. Ein Veteran beginnt zu erzählen („I gave every part of my youth to do a job and to go through savage war.“). Ein kleines Quadrat erscheint in der Mitte des Bildschirms, das während der Erzählungen immer größer wird und schließlich den ganzen Bildschirm umspannt. Die Aufnahmen sind in Schwarz-Weiß. Sie zeigen eine Reihe marschierender Männer, durch ihre Uniform sind sie als Soldaten zu identifizieren. Teilweise blicken sie in die Kamera und drehen sich zueinander um. Im Hintergrund ist noch das Pfeifen zu hören. Mit den Worten: „[...] because if you survived that, you can survive anything.“ kommt schließlich eine deutliche Aufblende und der Titel *They Shall Not Grow Old* erscheint. Das Pfeifen endet.¹⁸⁴

Die erste Einstellung hat Ähnlichkeit mit einer aus dem Film *Our Heroic Canadian Brothers* (GB 1918), die Tim Travers wie folgt beschreibt:

„[...] [T]he Canadian 42nd Battalion marching through the Vimy Ridge craters, an almost endless number of men, views in close-up from a static camera, which gives the battalion a sense of dynamism and purpose.“¹⁸⁵

Es ist eine in ihrem Aufbau ähnliche Einstellung jedoch kommen im kanadischen Film die Soldaten nicht direkt auf die Kamera zu. Derartige Aufnahmen an der „Front“ waren einfach aufzunehmen oder nachzustellen (etwa bei Truppenübungen). Daher finden sie sich oft im Bilderkanon des Ersten Weltkriegs. Zugleich ist die Idee der Aufgabe, der Bestimmung (*purpose*) schon in dieser Sequenz klar erkennbar. Die Veteranen sprechen davon, dass sie ihre soldatische Pflicht erfüllt haben. Der erste Satz gibt die Grundaussage des Films vor: Die Soldaten geben ihre Jugend für einen grausamen Krieg.

Doch zu Beginn werden auch schon unterschiedliche Stimmungen und Sichtweisen offenbart. Denn nicht jeder hat den Krieg gleich empfunden. Beispielsweise verbalisiert ein Veteran seine Begeisterung in den Krieg ziehen zu können („This was like a boy going to the play for the first time.“) Ein anderer spricht davon, dass am Krieg nichts Aufregendes sei. Alles wurde zur Normalität („There was no real excitement about it.“). Dabei ist der Zeithorizont zu beachten. So erzählt jener Veteran, der für den Krieg keinen Enthusiasmus mehr empfindet, vom späteren Verlauf des Krieges und aus dem Blickpunkt seiner Erfahrungen, die zu einer Ernüchterung geführt haben. Gleich am Anfang wird eine argumentative Linie vorgegeben. Der Enthusiasmus für den Krieg ist in einen harten Kriegsalltag übergegangen. Doch diese „Arbeit“ musste „erledigt werden“.

Außerdem zeigt sich, dass sich die Einstellung zum Krieg verändert hat. Die Veteranen reflektieren über die „guten“ und „schlechten Seiten“ des Krieges. So haben sie den Beschuss, das Granatenfeuer (*shelling*), ohne zu klagen (*complaints*) überstanden. Schon von Beginn an

¹⁸⁴ *They Shall Not Grow Old*, 00:00:54 – 00:03:40.

¹⁸⁵ Vgl. Travers, S. 105: Travers schreibt über *Our Heroic Canadian Brothers*.

wird vom *savage war*, vom grausamen Krieg gesprochen. Diese Vorstellung des brutalen Krieges bleibt bestehen und wird in Erklärungen und Argumentation aufgegriffen. Am Ende dieses ersten Abschnitts wird dieses Bild wieder aufgegriffen, ohne es so zu benennen. Die Soldaten gingen demnach „durch die Hölle“, lernten zu überleben und die Grausamkeiten und Schicksalsschläge zu überwinden.¹⁸⁶ Letztlich überwiegen die negativen Seiten des Krieges. Ein Veteran erklärt, dass der Krieg Jahr für Jahr anders aussah, wobei sich positive und negative Erinnerungen finden.

Immer wieder wird zudem das Mann-Werden (*mature masculinity*) thematisiert. So erklärt ein Veteran, dass ihn der Krieg in einen Mann verwandelt habe („It made me a man.“). Ein Veteran wiederum meint, dass der Krieg selbst nichts Großartiges darstelle, aber nach seinem Ende ein warmes Gefühl empfunden zu haben. Die Freude am Ende des Krieges wird von einem Veteranen mit einem „warmen Gefühl“ verglichen. Damit wird Kälte in den Krieg impliziert, was wiederum das Kriegsgrauen verdeutlicht. Michael Roper, der sich mit Lebenszeugnissen von Soldaten des Ersten Weltkrieges auseinandergesetzt hat, macht auf individuelle Entwicklungen aufmerksam, die die jeweiligen Erinnerungen beeinflussen.¹⁸⁷ Die eigene Rolle im Krieg, die dort gemachten Erfahrungen, aber auch das Leben nach dem Krieg und der Zeitpunkt, zu dem die Erinnerungen aufgezeichnet werden, spielen dabei eine Rolle. Als Beispiel führt Roper den Veteranen Lyndall Urwicks an, der zu unterschiedlichen Momenten in seinem Leben, an seinen Memoiren geschrieben hat. So spiegelt sich die Sicht eines jungen Mannes nach dem Krieg, die eines erfolgreichen Geschäftsmanns, und jene eines alten Mannes in den Lebenserinnerungen wider.¹⁸⁸

In *They Shall Not Grow Old* hören wir die Sichtweise von Veteranen, die zu verschiedenen Zeitpunkten aufgenommen wurden, die im Film aber ohne diese Differenzierung aneinander gereiht werden. In diesen Ton-Aufnahmen zeigt sich auch der Wandel in der gesellschaftlichen Wahrnehmung. In den 1950er Jahren waren die Stabsoffiziere die „wahren Helden“ des Krieges, während in den 1970er Jahren die Regimentssoldaten in den Vordergrund traten.¹⁸⁹ *They Shall Not Grow Old* ist in seiner Deutung in die Periode nach 1970 einzuordnen. Die Regimentssoldaten werden einerseits heldenhaft gezeichnet, andererseits wird dieses Heldentum kritisch hinterfragt

¹⁸⁶ Vgl. Winter, *Sites of memory, sites of mourning*, S. 64, S.120. Der Autor macht deutlich, dass in den Kriegserinnerungen oft Bezüge zum (christlichen) Glauben aufgegriffen werden (hier etwas der Begriff Hölle).

¹⁸⁷ Vgl. Roper, *Between Manliness and Masculinity*, S. 184.

¹⁸⁸ Vgl. Roper, *Between Manliness and Masculinity*, S. 185.

¹⁸⁹ Vgl. Roper, *Between Manliness and Masculinity*, S. 187f.

Es zeigt sich jedoch auch eine Tendenz der Desillusionierung in Hinblick auf die Idee des „Abenteuers Krieg“. In *They Shall Not Grow Old* erklärt ein Soldat, der Krieg war „...a great big game to be enjoyed“. Um dann zu ergänzen: „Apart from the actual shelling and all that sort of thing“. Die negativen Seiten des Krieges werden hier geradezu „nebenbei“ eingefügt, sie lassen das „Abenteuer“ aber doch in einem anderen Licht erscheinen. Wiederholt hören wir im Film auch Aussagen, die vor allem auf den Wandel „vom Kind zum Mann“ hinweisen. Der Krieg wird zu einem Übergangsritual gemacht. Dabei zeigt sich auch eine ganz andere Komponente. Es kommt zu einer Veränderung. Dies zeigt sich unter anderem, in der Veränderung der männlichen Selbstwahrnehmung. Im Feld übernahmen die Soldaten Aufgaben, die in der zeitgenössischen gesellschaftlichen Zuschreibung Frauen verrichteten, wie etwa Kochen oder Nähen.¹⁹⁰ Im Krieg belegten diese Tätigkeiten aber die Anpassungsfähigkeit der Soldaten. Sie waren notwendig und ebenso Ausdruck des Zusammenhalts.

In diesen stimmungsgebenden ersten Minuten des Films werden keine Heldenbilder konzipiert. Vielmehr wird schon am Anfang klargestellt, dass am Krieg nichts Heldenhaftes oder Schönes ist. Dieser erste Abschnitt verweist schon auf die Zeit nach dem Krieg. Die Auf- und Abblende am Anfang und am Ende des Films ist als eine Klammer zu verstehen. Dazwischen sind die Szenen und Erinnerungen, die direkt im Krieg zu verorten sind. Das Gefühl in die Erinnerung einzutauchen, wird auch stilistisch umgesetzt. An dieser Stelle verlangsamt sich die Bewegung der marschierenden Soldaten. Sie selbst verschwimmen, je näher sie der Kamera kommen. Ähnliches beschreibt David Williams bei der sechsteiligen kanadischen Fernsehserie *For King and Empire* (CDN 2001).¹⁹¹ In diesem Film werden die Gegenwart und die Vergangenheit durch Schwarz-Weiß-Aufnahmen und kolorierte Aufnahmen getrennt.¹⁹² Das Pfeifen des Liedes „Mademoiselle From Armentières“ versetzt das Publikum unmittelbar in ein anderes Zeitgefüge.

*Mademoiselle From Armentières*¹⁹³ ist eines der bekanntesten Kriegslieder, welches auch (worauf der Titel verweist) obszöne Stellen beinhaltet. Das gemeinsame Singen sollte

¹⁹⁰ Nach Michael Adams verinnerlichten Mütter den häuslichen Bereich und zeigten sich auch als gefühlsgebende Komponente in der Erziehung von Söhnen. Vgl. Michael Adams, S.12, S. 21

¹⁹¹ *For King And Empire: Canada's Soldiers in the Great War* (CDN 2001, R: Peter Williamson/Harvey Crossland, Fernsehserie).

¹⁹² Vgl. David Williams, *Media, memory, and the First World War*, Montréal, 2009, S. 206.

¹⁹³ Siehe Melbert B. Cary Jr., *The Journal of American Folklore*, Vol. 47 (186), 1934, S. 369 – 376. Cary zeigt, dass es verschiedene nationale Textunterschiede bei „Mademoiselle From Armentières“ gibt. Siehe auch: Tim Cook, The Singing War: Canadian Soldier's Songs of the Great War, in: *American Review of Canadian Studies*, Vol. 39 (3), 2009, S. 224 – 241, hier: 230f. Cook spricht von über 700 Versionen des Liedes, welche das Leben der Soldaten an der Westfront widerspiegeln. In *The Making of They Shall Not Grow Old*, 00:22:04 erklärt Peter Jackson, dass es sich bei den Sängern des Liedes im Abspann um Mitglieder der British High Commission

ein Gefühl der Kameradschaft vermitteln. Durch die Tonsequenzen am Beginn und am Ende dieses ersten Abschnitts wird das Thema für den weiteren Film gesetzt. Der Krieg formt die Männer und macht sie zu dem, was sie heute sind. Damit verorten sie sich in der soldatischen Männlichkeit, welche durch das verwendete Bildmaterial verstärkt wird. Eine Abgrenzung zur Alltagswelt erfolgt, da hier im Feld Arbeiten verrichtet werden, denen sie zu Hause nicht nachgegangen wären (Hausarbeit). Der Krieg macht die jungen Burschen erst zu Männern. Trotzdem wird schon die Frage aufgeworfen, was denn einen Helden ausmacht.

Ein wichtiger Moment im ersten Abschnitt ist auch die Rekrutierung. Die Veteranen erzählen über ihre damaligen Beweggründe in den Krieg zu ziehen. Die jungen Männer werden durch eine Pflicht (ab Beginn des Krieges 1914) rekrutiert, aber vermehrt auch durch Gruppenzwang dazu verleitet, sich für den Krieg verpflichten zu lassen. Es werden hier *pal battalions* erwähnt, in welchen sich Rekruten aus den gleichen oder benachbarten Ortschaften fanden. Ein Veteran erklärt, dass 19- bis 35-Jährige einrücken mussten,¹⁹⁴ dass sich aber jüngere Burschen als älter darstellten und auch rekrutiert wurden. Hier stellt sich jedoch die Frage, von welchem Zeitrahmen die Männer sprechen, da sich das Alter der Rekrutierten im Laufe des Krieges veränderte. Es wird das Bild von jungen patriotischen Männern gezeichnet, die sich zum Einsatz meldeten. Die Eltern waren mit dieser Entscheidung nicht immer einverstanden, konnten aber nichts dagegen tun. Das Militär nahm die jungen Männer gerne auf. Ohne die weibliche Seite direkt in den Fokus zu nehmen, wird den Frauen indirekt eine Rolle zugewiesen. Denn so wie es Lucy Noakes in ihrer Arbeit beschreibt, leisten auch die Frauen ein Opfer, indem sie ihre Söhne oder Geliebten an die Front schicken. Das Opfer wird mit Patriotismus in Verbindung gebracht.

Aus dem Off ist ein Filmprojektor zu hören. Es wird ein neuer Aushang an eine Benachrichtigungstafel angebracht. Es wird verlautbart, dass Deutschland der Krieg erklärt wurde. Männer lesen den Aushang. Im Hintergrund sind Frauen beim Wasserschöpfen zu sehen. Die nächsten Einstellungen zeigen vor allem Männer auf der Straße, die sich unterhalten und/oder in die Kamera blicken. Aus dem Off erzählt ein Veteran, dass er während eines Fußballspiels mit deutschen Mitspielern vom Kriegseintritt gehört habe.¹⁹⁵ Das

in Neuseeland handelt. *Mademoiselle From Armentieres* war auch der Titel eines Filmes welcher, laut Paris (*Enduring Heroes*, S. 54; *Mademoiselle From Armentières* (GB 1926, R: Maurice Elvey)), der Krieg auch mit einer romantischen Komponente versehen wird. In diesem Film hilft eine Französin einem britischen Soldaten aus deutscher Gefangenschaft zu fliehen.

¹⁹⁴ *They Shall Not Grow Old*, 00:06:54.

¹⁹⁵ Es handelte sich hierbei um eine Erzählung über ein Rugbyspiel (in Bangkok, Thailand) zwischen dem deutschen und dem englischen Rugby-Klub. Vgl. Voices of the First World War, Episode 2: Outbreak – 4 August 1914, <https://www.iwm.org.uk/history/voices-of-the-first-world-war-outbreak-4-august-1914> (zuletzt aufgerufen am 21.05.2021). Die Erzählstruktur für *They Shall Not Grow Old* wird jedoch teilweise aufgebrochen und umgestellt. So erzählt der Veteran Charles Chabot hier zuerst von dem geplanten Dinner, bevor er dazu übergeht die Sitzplazierungen zu besprechen. Während er in *They Shall Not Grow Old* zuerst von der

Spiel wurde nicht abgebrochen und der Krieg auf den nächsten Tag „verschoben“. Eine Farbaufnahme zeigt die britische Flagge („Britishers enlist today“). In die Flagge wird eine schwarz-weiße Aufnahme einer belebten Straße projiziert. Unterlegt wird dies unter anderem mit dem Kommentar: „The Empire was strong. We weren't afraid of anyone.“ Die Veteranen erzählen von den langen Schlangen vor dem Rekrutierungsbüro.¹⁹⁶

In diesem Ausschnitt spielt der Patriotismus eine große Rolle. Vor allem aus patriotischen Gründen zog es die Männer zum Heer, wobei auch der Gruppenzwang thematisiert wird, dass es viele andere Anstöße dafür gab, wird hier beiseitegelassen. Die ökonomischen Schwierigkeiten in Großbritannien waren einer der Hauptgründe. So kann die Aussage „a job to be done“ auch in ihrem wahrhaftigsten Sinn verstanden werden. Trotzdem bleiben in *They Shall Not Grow Old* der Patriotismus und die jugendliche Begeisterung zentrale Motive für den Dienst an der Waffe. Diese ersten zehn Minuten des Films lassen die Erinnerungen erfahrener Veteranen mit ihrem eigenen jungen Gegenüber (enthusiastische Burschen) zusammentreffen. Der Krieg stellt neue Anforderungen an die Männer und verschiebt bisherige Rollenbilder. Unterschiedliche persönliche Zugänge und Erinnerungen an den Krieg werden vermittelt – Assoziationen zu einem Spiel bis zu einer Arbeit, die gemacht werden musste. Die patriotische Pflicht steht aber im Mittelpunkt.

5.2. DISILLUSIONMENT

Patriotismus, Abenteuerlust, Gruppenzwang waren für viele Soldaten Gründe sich verpflichten zu lassen. Die Ausbildung fordert aber auch Disziplin und Strenge. Der Soldat wird in vielen Darstellungen als Inbegriff der Männlichkeit gesehen. Die körperliche Stärke ist Teil eines idealisierten Soldaten- und Männerbildes und wichtiger Teil einer sozialen Konstruktion von Geschlecht („doing gender“).

In den Off-Kommentaren stellen die Veteranen Bezüge zu den Pfadfindern her, etwa wenn es um das Aufmarschieren und die Disziplin geht.¹⁹⁷ Mit den Pfadfindern werden bestimmte Vorstellungen verbunden, wie zum Beispiel das disziplinierte Verhalten und die Uniformierung. In *They Shall Not Grow Old* spielt die Gruppe der Unteroffiziere eine wichtige Rolle. Sie werden aufgrund ihrer Kriegserfahrung als Lehrmeister beschrieben, die auf Drill und Disziplin setzten. Diese Strenge hätte die jungen Rekruten aber letztlich stark gemacht, sodass sie am Ende auch die strengen Unteroffiziere nicht mehr fürchteten. Der

abwechselnden Sitzreihenfolge britisch – deutsch spricht, um dann zu erwähnen, dass es sich um ein kameradschaftliches Treffen handelt.

¹⁹⁶ *They Shall Not Grow Old*, 00:04:40 – 00:05:17.

¹⁹⁷ *They Shall Not Grow Old*, 00:15:10.

Wandel von den unerfahrenen jungen Männern hin zu Soldaten liegt in der Ausbildung begründet. In den Erzählungen wird aber auch klar, dass der Weg dorthin schwer war:

Die Veteranen beschreiben, wie sie ausgestattet wurden. Die Soldaten stehen in Reihe und Glied. Einer erzählt, dass er nie gelernt habe, das Gewehr in der rechten Hand richtig zu halten. Die Männer erzählen von Schuss-Übungen („rapid fire“). Man sieht Soldaten, die sich in Reihen formieren, sie werden von Offizieren gemustert. Ein Veteran erzählt, dass die harte Handhabung durch die Unteroffiziere wichtig war, da nur so die Ausbildung Erfolg hatte und sie die richtige körperliche und geistige Verfassung für den Krieg bekommen haben. Die Erzählstimme wird statischer und klingt nicht mehr kollegial. Sie spricht über die erfolgreiche Ausbildung der Männer: „But far more than that, they were handsome, rugby, upstanding, square-shouldered young men, afraid of nobody. Not even the sergeant mayor.“ Die Soldaten packen nach einer sechswöchigen Trainingsphase ihre Rucksäcke.¹⁹⁸

Die Männer werden am Ende der Ausbildung als reifere und „bessere“ Männer präsentiert, so wie es die Veteranen im ersten Teil des Films beschrieben hatten. Auch in den Tagebüchern und Memoiren wurde immer wieder auf diese physische Veränderung Bezug genommen. Die Soldaten beschrieben sich infolge der militärischen Ausbildung als fitter und gesünder.¹⁹⁹ Die Männer lernten Kampfbereitschaft, Ausdauer und verschiedene körperliche Kampfarten wie etwa den Faustkampf. So wird auch im Film das Ideal des heroischen, kämpfenden Soldaten reproduziert.

Die Historikerin Julia B. Köhne hat sich in ihren Arbeiten unter anderem mit medizinischen/wissenschaftlichen Filmen zum Thema „Kriegshysterie“ auseinandergesetzt. Sie erläutert, dass diese Filme darauf abzielten, die kranken Männer als wieder gesellschaftlich und sozial einsetzbar darzustellen. Die Kriegsneurosen würden das Ideal des wehrfähigen, gesunden Mannes angreifen.²⁰⁰ Diesem Ideal soll also immer wieder nahegekommen werden. Dennoch ist auch die Angst Teil des Soldatenalltags. Das zeigt auch *They Shall Not Grow Old*. Die Veteranen erzählen etwa, dass sie beim Nahkampf mit den deutschen Soldaten durchaus Furcht empfanden. Durch diese gezeigte Menschlichkeit kann Sympathie beim Publikum erzeugt werden.²⁰¹

Erstmals als Soldaten werden sie im Film bei ihrer Ankunft in Übersee präsentiert. Dort werden sie von der einheimischen Bevölkerung freudig begrüßt. Diese Darstellung verstärkt die Heldenhaftigkeit des Soldaten als Befreier und Beschützer. Aber das heldenhafte Bild wird hier durch eine Erzählung gebrochen. Ein britischer Veteran berichtet, dass die britischen Soldaten sich an den Feldern bedient hätten und Feldfrüchte (z.B. Karotten)

¹⁹⁸ *They Shall Not Grow Old*, 00:19:27– 00:21:55.

¹⁹⁹ Vgl. Meyer, *Men of War*, 23ff, vgl. Fletcher, S. 41f.

²⁰⁰ Vgl. Köhne, S. 76.

²⁰¹ Die Veteranen beschreiben auch sehr menschliche Alltagserlebnisse, wie etwa einen Streich, den sie einem Offizier gespielt haben. Sie geben damit Persönliches preis und sind weniger Helden als Menschen.

gestohlen hätten.²⁰² Das widerspricht dem Idealbild des britischen Soldaten und wird hier vom Filmemacher bewusst eingesetzt, auch um die Soldaten zu vermenschlichen. Im Verlauf des Films verändert sich die Darstellung der Soldaten. Der Kriegsalltag tritt in den Mittelpunkt. Ihr Pflichtbewusstsein wird beispielsweise durch die vielfältigen Arbeiten, die sie verrichten mussten, gezeigt. Durch die Alltagserzählungen werden die Soldaten aber sehr menschlich dargestellt, das Publikum kann sich mit ihnen identifizieren und sympathisieren. Die Geschichten sind für die Zuschauer nachvollziehbar. Die Soldaten folgen den Befehlen, der Krieg und dessen Ausgang scheint ihnen bisweilen egal zu sein.

In der britischen Erinnerungskultur wurden in Hinblick auf die Kriegshandlungen die Schützengräben zu einem wichtigen Fixpunkt. Nicht zuletzt bieten das *Imperial War Museum London* heute noch die Möglichkeit, durch einen nachgestellten Schützengraben zu gehen und dort mit allen Sinnen in das Kriegsgeschehen einzutauchen. Auch die BBC stellte zu den Gedenkjahren 1914/18 einen virtuellen Schützengraben zu Verfügung, der über das World Wide Web aufrufbar war. Aus diesem Grund ist es nicht verwunderlich, dass in *They Shall Not Grow Old* dem Schützengraben 20 Minuten gewidmet werden. Es ist die längste thematische Einheit des Filmes. Der Schützengraben ist auf Grund seiner Darstellung von Männlichkeit sehr ergiebig und wird in dieser Arbeit als ein eigenständiges Unterkapitel besprochen. In diesem Abschnitt geht es vor allem um die ernüchternde Darstellung dieses Erinnerungsortes. In den Schützengräben kommt es zu aktiven und verschiedenartigen sozialen Zuschreibungen („doing gender“). Es sind Kameradschaft, soldatische Identität und Abgrenzungen zu häuslichen („weiblichen“) Verhaltensweisen zu finden. Der Mittelpunkt der kriegerischen Auseinandersetzungen ist der Schützengraben. Das Leben in den Schützengräben spielt mit der Sympathie der Zuseher und Zuseherinnen. Dabei wird nicht zuletzt auf Komik gesetzt, die das Gezeigte mitunter konterkariert (z.B. der Umgang mit den Ratten, die Ratte auf dem Brustkorb eines Soldaten) und dem Schrecken entgegengesetzt:

Auf der Tonebene wird das Surren von Fliegen eingespielt. Ein Veteran erzählt aus dem Off über den Geruch der Schützengräben – den Gestank von verrottenden Körpern (am Ende seiner Aussage wird seine Tonlage höher). Ein junger Soldat sitzt auf toten Pferden, die kurz davor von einer Granate getroffen worden waren. Die Kamera schwenkt von den arbeitenden Soldaten in den Schützengräben zu einem ums Leben gekommenen Soldaten, der auf der anderen Seite des Grabens liegt. Die nächste Einstellung zeigt wieder gefallene Soldaten, die von Insekten und Fliegen übersät sind. Tod, Gestank, Läuse, Ratten. Auf dem Bildschirm sind Bilder über Rattenplagen zu sehen. Ratten konnten nicht vermieden werden, da es keine ausreichenden Entsorgungsmöglichkeiten gegeben habe (so die Veteranen). Ein Berg an toten Ratten wird präsentiert. Es folgt das Bild einer schwarzen Ratte, die mittig auf Augenhöhe zu

²⁰² *They Shall Not Grow Old*, 00:24:00.

sehen ist. Begleitet wird diese Einstellung mit den Worten: „little heart went bang bang bang“.²⁰³

Es ist nichts mehr zu sehen von den zuvor präsentierten heldenhaften, gut ausgebildeten Soldaten. Schlamm und Gestank stehen im Zentrum: „We were in conditions that isolated us completely from civilization.“²⁰⁴ Dabei spielt der Schlamm als ein konstanter Umwelteinfluss auch in der filmischen Darstellung eine wichtige Rolle, wie es Pierre Sorlin beschreibt: „It is possible to film the mud but one must, to make the take understandable, show a man walking knee-deep in slush or dirty water.“²⁰⁵ In *They Shall Not Grow Old* stehen vor allem die hygienischen Folgen des Schlamms im Mittelpunkt (z. B. Läuse und Ratten). Das kolorierte Bildmaterial visualisiert den Schlamm und Schmutz der Schützengraben zusätzlich. In Nahaufnahmen ist immer wieder Ungeziefer, wie etwa Läuse, zu sehen. Bild und Ton werden gezielt gekoppelt. Wird über Pferde gesprochen, so hört man ein Wiehern und sieht mit Schlamm beschmutzte Pferde, die Off-Stimmen der Veteranen sprechen dann auch über den Tod der Tiere. Untermalt wird dies mit einer Tonspur von Fliegensurren, was vertraut und sinnvoll auf das Publikum wirkt.

Diese Bilder zeigen das reale Leben im Schützengraben. Von der hegemonialen Männlichkeit ist nichts mehr zu spüren. Die Männer verharren im Schützengraben. Ihr präsentiertes Durchhaltevermögen zeigt einen anderen Aspekt soldatischer Männlichkeit.²⁰⁶ Ein Sinnbild der viktorianischen Männlichkeit stellt eine penible Reinlichkeit (sowohl in Kleidervorschriften als auch in Sauberkeit) dar, welche in *They Shall Not Grow Old* deutlich für unhaltbar erklärt wird. Im Schützengraben konnte die Körperhygiene nur zu einem geringen Teil bewahrt werden, vor allem die Rasur schien wichtig zu sein. An eine stets saubere Uniform oder gar polierte Knöpfe (so die Veteranen) war nicht zu denken. Ständig hatte man mit Ungeziefer zu kämpfen. Soldaten entfernten sich dadurch beim Fronteinsatz von ihrem zivilen Selbst. Die kulturellen Regeln spielten an der Front keine Rolle mehr.²⁰⁷ Durch eingespielte Schüsse aus dem Off wird die permanente Kampfbereitschaft verstärkt. Es entwickelten sich neue, von der Gruppe anerkannte, Gepflogenheiten. Doch diese Fähigkeit sich auf die neue Situation im Feld einzustellen wird auch als „soldatische Männlichkeit“ empfunden. In *They Shall Not Grow Old* wird der schnelle Wechsel zwischen ruhigem „Alltag“ im Feld und „Kampfeinsatz“ beispielsweise durch das Aufblitzen von Bildern

²⁰³ *They Shall Not Grow Old*, 00:36:10 - 00:37:15.

²⁰⁴ *They Shall Not Grow Old*, 00:40:20. Schriftliche Zeugnisse von der deutschen Gegenfront berichten ähnliches und beschreiben die Situation als „Müllhalden im Nirgendwo“. Vgl. Stevenson, S. 11.

²⁰⁵ Vgl. Sorlin, S. 21.

²⁰⁶ Auch in vielen Memoiren wird der Schrecken des Krieges deutlich. Zugleich wird der Mut der Soldaten in diesen Aufzeichnungen vermittelt. Vgl. Palmer, S. 94.

²⁰⁷ Vgl. Gilbert, S.200ff.

verdeutlicht, dabei werden unter anderem Bilder von hellen Explosionen eingeblendet.²⁰⁸ Es zeigt sich hier auch, dass gerade die Dämmerung und die Nacht die Hauptzeiten des Kampfes waren.

Immer wieder wird im Film versucht, die Soldaten menschlich zu präsentieren. Es sind junge Männer, die auf ihre Weise durch den Krieg kommen und dabei auch tollpatschig sind und Humor zeigen („There was always the humorous side of the war“).²⁰⁹ Die Veteranen erzählen immer wieder von komischen Geschichten, wodurch die Schwere und Dramatik der Kriegsbilder etwas auflockert wird. Der Historiker Anthony Fletcher spricht davon, dass Zynismus den Soldaten dabei half, den Verlust des eigenen Ideals, aber auch die Mortalität an der Front zu überwinden.²¹⁰ In *They Shall Not Grow Old* wird dafür auf Humor zurückgegriffen. Er hilft, die Schrecken des Krieges und die Desillusionierung zu überwinden. Er dient aber auch für die Zuseher als Mittel mit dem Grauen umzugehen. Das „ideale Bild“ der Soldaten wird immer wieder verworfen und dann wieder rekonstruiert. Ein Stück Alltagsdisziplin (Sauberkeit, Putzen) wurde versucht zu behalten und ein soldatisches Ideal aufrecht zu erhalten. Auf der anderen Seite albern sie herum, besuchen Bordelle, rauchen, trinken Alkohol und betreiben Glücksspiel. Im Film kommen beim Thema „Glücksspiel“ australische und kanadische Soldaten zu Wort. Hier wird ein Stück das britische Stereotyp der angeblich „undisziplinierten“ australischen Soldaten bedient.²¹¹

Die Soldaten werden nicht als Helden konstruiert, sie werden aber auch nicht in ihrem Handeln verurteilt. Alkoholkonsum, der Besuch von Bordellen und Glückspielen gehörten zum Alltag an der Front. Es sind die Stimmen der Veteranen, die dieses reale Bild wiedergeben. Das Bildmaterial hat hier nur eine unterstützende Wirkung. Es treffen jedoch die Worte Reeves zu *The Battle Of The Somme* zu: „[...] it is above all else the ordinary soldier who is at the heart of this film. [...] It is their faces which confront us on the screen – jokey and smiling as they ‘perform’ for the camera, [...]“²¹² Die Aktionen der Soldaten im Bild werden von den Erzählungen der Veteranen begleitet. Sie beweisen auch, wie unterschiedlich sie den Krieg mitunter erlebt haben. Jessica Meyer erläutert in ihrer Arbeit zu britischen Männlichkeitskonstruktionen im Ersten Weltkrieg, dass bestimmte Veteranenstimmen (durch Memoiren, Öffentlichkeit) zu medialen Figuren werden konnten, die sich selbst immer weiter reproduzierten. Parallel entwickelte sich der Mythos des

²⁰⁸ *They Shall Not Grow Old*, 00:29:36.

²⁰⁹ *They Shall Not Grow Old*, 00:39:51.

²¹⁰ Vgl. Fletcher, S. 48.

²¹¹ *They Shall Not Grow Old*, 00:49:17, siehe zu dieser Thematik auch: Adams, S. 76f. Vgl. Betrand, S. 81.

²¹² Vgl. Reeves, *Cinema, spectatorship and propaganda*, S. 9.

„einfachen Soldaten“.²¹³ Auch in *They Shall Not Grow Old* gibt es Veteranenstimmen, die öfter vorkommen als andere, womit ihnen mehr Bedeutung zukommt.

5.3. TRENCH EXPERIENCE

Es gibt verschiedene Unterthemen, die in *They Shall Not Grow Old* verdeutlicht werden, beispielsweise die Erinnerungen an die Rekrutierung und die ersten Eindrücke in der Armee. Auch das reale Leben an der Front, das die Einhaltung eines soldatischen Ideals unmöglich machte. Wichtig ist vor allem der Alltag in den Schützengräben, der die Soldaten verändert. Schützengräben stehen in vielen Kriegserinnerungen im Mittelpunkt. In ihnen wurde gelebt, gekämpft, Ablenkung gesucht und auch gestorben. Dadurch nehmen sie in Tagebüchern, Briefen und Memoiren eine wichtige Stellung ein. In *They Shall Not Grow Old* werden dabei sowohl positive als auch negative Seiten des Lebens in den Schützengräben gezeigt. Positiv stellt sich beispielsweise die Kameradschaft dar, welche Zusammenhalt schafft und hilft mit den Herausforderungen zurechtzukommen. Der Schützengraben konstruiert jedoch Feindschaft, da im Schützengraben gekämpft wurde und eine ständige Bereitschaft zum Kampf gefordert war. Die eigene männliche Identität musste ständig (wie auch schon zuvor gesehen) neu ausgehandelt werden.

Das Publikum lebt in *They Shall Not Grow Old* den Alltag im Schützengraben mit den Soldaten mit. Die Ankunft an der Front – an den Schützengräben – beginnt mit dem Materialtransport der Soldaten. Jeder „neue“ Soldat musste Rohstoffe, wie Holz oder Stacheldraht transportieren bzw. tragen. Hier kommt es zu einer Änderung des bisherigen Filmstils. Der Bildausschnitt wird vergrößert und färbt sich ein (Koloration). Die Kommentare „I didn't know what to expect“²¹⁴ und „It was a deadly warfare“²¹⁵ sind zu hören. Es ist ein abrupter Übergang, der die tatsächliche Erfahrung der Veteranen unterstützt. Man sieht gedämpfte Grün- und Brauntöne – Gras, Schlamm und die Uniformen der Soldaten. Ebenso werden einzelne Gespräche von Soldaten, die auf dem Originalmaterial zu sehen sind, synchronisiert und eingesprochen:

Die Worte „You were facing the Germans“ enden mit drei Trommelschlägen und der Einfärbung des Bildes. Während davor das Bild im Filmkader zu sehen war, wird nun das ganze Bild ausgenutzt. Der Film ist über die ganze Breite des Bildschirms/der Leinwand zu sehen. Die Farben begrenzen sich auf Grau-, Braun- und Grüntöne. Die Soldaten bahnen sich ihren Weg durch Überschwemmungen und eingestürzte Schützengräben. Ein junger Soldat

²¹³ Vgl. Meyer, *Men of War*, S. 165f.

²¹⁴ *They Shall Not Grow Old*, 00:2520.

²¹⁵ *They Shall Not Grow Old*, 00:25:23.

sieht in die Kamera und stolpert beinahe. Die Veteranen sprechen aus dem Off über die komplex aufgebauten Schützengräben, wo man sich leicht verirren konnte. Mit den Worten „So your mother thinks I’m looking after you?“ betreten die ankommenden Soldaten den Schützengraben. Die nächste Einstellung zeigt, wie ein verwundeter Soldat abtransportiert wird, während die Soldaten weiter ins Innere der Gräben vordringen. Dabei blicken sie hin und wieder kurz zur Kamera. Die Veteranen erklären das Traversensystems, welches aus der Vogelperspektive gezeigt wird. Laute Schüsse und Granatensprengungen werden eingespielt.²¹⁶

Die Schützengräben werden durch dieses Bildmaterial eingeführt. Auf den Bildern ist die Unendlichkeit der Schützengräben zu sehen. Die Schützengräben waren sehr unübersichtlich und sie wirkten (wie ein Veteran meint): „very much lived in“. Die Soldaten lebten in den Schützengräben. Auch nach dem Krieg hielten viele Veteranen die Erinnerung an das Leben dort aufrecht. Sie pflegten die Schützengräben. Manche wurden für den Erhalt in Beton gegossen.²¹⁷ Damit wurde demselben Ort ein anderer Sinn zugesprochen. Durch diese Änderungen entsteht ein entfremdetes Gefühl, dennoch bleiben die Empfindungen der Veteranen die gleichen. Die persönliche Erinnerung wird in die offizielle Erinnerung eingegliedert.²¹⁸ Auch der Film verbindet persönliche Erinnerungen der Veteranen mit den originalen Filmaufnahmen und Bildern, die das Publikum aus anderen Medien-Erfahrungen kennen (z.B. aus der Serie *The Trench*).

Es beginnt ein anderes Leben für die oftmals jungen Soldaten, in den die Kameraden eine „neue Familie“ bilden. Dies spiegelt die ästhetische Ebene wider, beispielsweise das Vollbild (statt des Filmkaders), die Kolorierung und die Tonebenen (die neu hinzugefügten Gewehr- und Kanonenschüsse) geben dieses neue Leben wider. Welche in Kontrast mit dem Bildmaterial stehen, so sieht man hier Soldaten, die Rast machen und marschieren, aber nicht kämpfen. Sie blicken in die Kamera, Landschaftsaufnahmen werden gezeigt.

Es soll hier auch kurz auf die afilmische und profilmisch Realität des Films eingegangen werden. Es sind deutlich für die Kamera inszenierte Aufnahmen zu erkennen, beispielsweise zwei Soldaten, die aus einem Kanister Wasser trinken.²¹⁹ An einer anderen Stelle wird klar, dass hier eine Aufnahme zu sehen ist, die ohne Anweisungen, im Moment gedreht worden ist. So sieht man eine Gruppe von Soldaten, die in die Kamera blicken. Eingespielt wird, was er laut Lippenleser sagte: „All right, boys here it comes. We’re in the

²¹⁶ *They Shall Not Grow Old*, 00:26:20 - 00:27:00.

²¹⁷ John Pegum schreibt auch über die touristische Verwendung der Schützengräben. Vgl. John Pegum, *The old front line: Returning to the Battlefields in the Writings of Ex-Servicemen*, in: Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008, S. 218 – 236, hier: S. 220ff.

²¹⁸ Vgl. Pegum, S. 229ff.

²¹⁹ *They Shall Not Grow Old*, 00:30:07.

“pictures“.²²⁰ Durch den Kommentar wird das Bildmaterial eingeordnet. Die Narration der Veteranen wird aber auch unterschiedlich eingesetzt. So werden die Zerstörungen des Krieges auch immer wieder von Pausen begleitet. Die Explosion von Minen wird teilweise verlangsamt dargestellt, was deren Sprengkraft verdeutlicht. Mit „I remember the first shell I heard I was delighted.“²²¹ beschreibt ein Veteran seine ersten Eindrücke von der Front. Ein anderer Soldat wählt bei der Beschreibung seiner ersten Fronterfahrungen negative Worte: „Bloody awful, mate.“²²² Dies beschreibt, wie unterschiedlich die Erinnerungen an den Krieg sind, aber auch wie sich Erinnerungen verändern können. Die britische Historikerin Jessica Meyer führt dies auf verschiedene persönliche Erfahrungen der Soldaten zurück (Enthusiasmus, Ernüchterung etc.).²²³

Immer wieder wird im Film mit ästhetischen (und narrativen) Elementen gespielt, wobei Töne, Pausen, aber auch Komik zum Einsatz kommen. Die Trainingsszene wird fast nur von Geräuschen (Gewehrschüsse, Panzergeräusche) bestimmt. Humorvolle Geschichten werden eingestreut: Über Granatenwerfer wurde gesagt, dass sie nicht gemocht wurden, da sie tollpatschig (*clumsy*) waren.²²⁴ Eine Aufnahme vom Versorgungszug wird ohne Kommentar gezeigt. Das Geräusch der angetriebenen Pferde gibt ein Gefühl der Dringlichkeit. Schließlich liest ein Offizier einen Brief vor, welcher synchron eingesprochen wurde (der Sprecher ist bereits zu hören, bevor die Aufnahme beginnt): „...all England is watching“.

Diese Aufzeichnungen sind den ersten Minuten von *The Battle Of The Somme* zuzuordnen. Auch hier stellen sie den Abend vor der dem Angriff dar.²²⁵ An diesem Beispiel zeigt sich, dass das Produktionsteam von *They Shall Not Grow Old* in Archiven gezielt nach Bild- und Tonaufnahmen gesucht hat, die zeitlich miteinander übereinstimmen.²²⁶ Beim Verlesen der Order müssen die Männer wieder in Reihe und Glied gebracht werden:

Die Soldaten werden darüber informiert, dass eine große Offensive geplant ist und sie sofort an die Front zurückgeschickt werden. Pferdewagen und Dampfloks bringen die Vorräte und Soldaten an die Front. Die Gräben werden verstärkt und Leitern werden aufgestellt. Aus dem Off (Veteran): „It began to get much more dangerous and not nearly so much fun.“ Es soll eine Offensive mit dem Bajonette geben, welche von den Soldaten getragen werden. Ein Leutnant liest einen Brief vor. Die Soldaten marschieren (in Richtung Front). Durch die Veteranen erfährt man, dass sie die ganze Nacht durchmarschierten: „I had the feeling, that

²²⁰ *They Shall Not Grow Old*, 01:24:20.

²²¹ *They Shall Not Grow Old*, 00:24:32.

²²² Beide in *They Shall Not Grow Old*, 00:25:11.

²²³ Vgl. Meyer, *Men of War*, S. 27ff.

²²⁴ *They Shall Not Grow Old*, 00:53:00.

²²⁵ *The Battle Of The Somme*, IWM 191, Part 1, 00:01:24f. Die Soldaten werden hier als Royal Welsh Fusiliers ausgewiesen.

²²⁶ So wurde etwa auch ein Brief in den Archiven gefunden, der dem Bildmaterial zugeordnet werden konnte und auch im Film Verwendung fand. *The Making of They Shall Not Grow Old*, 00:19:04.

we were walking in our sleep.“ Die Schützengräben füllen sich. Auch Panzer werden bereitgestellt. Noch mehr Soldaten kommen in die Schützengräben. Eine Gruppe von Soldaten kommt ins Blickfeld. Einer dreht sich zur Kamera, während die Musik langsamer und die Geschwindigkeit verlangsamt wird.²²⁷ Es werden Kanonen getestet. Es wird noch einmal auf diesen Soldaten fokussiert. Während ein Veteranenstimme aus dem Off meint, sein Vorgesetzter drohte den Soldaten: „Anybody goes back, I'll shoot 'em“.²²⁸

Die Kommentare werden mit Tönen verbunden. So spricht ein Veteran von „only one shot“, während parallel ein Schussgeräusch eingespielt wird. Es ist nun ein anderes Bild der Soldaten präsent. Ihre Fröhlichkeit ist Müdigkeit und Angespanntheit (schon vor der Offensive) gewichen, wie es Nicolas Reeves treffend beschreibt: „[...] en route to the front: fixed and immobile, staring through and past the camera as they wait to go ,over the top‘: exhausted, shattered, staring again as the return from the battle.“²²⁹ Schon vor dem Kampf sind die Soldaten so erschöpft, dass sie nur noch schwer aufrecht stehen können. Hier wird im Film auch zum ersten Mal von Panzern²³⁰ gesprochen, die offensichtlich Hoffnung auslösten. Off-Kommentar eines Veteranen: „Oh, this is it. We're gonna be home at Christmas.“²³¹ Sie waren eine Hoffnung auf einen schnellen Sieg, was sich als falsch herausstellen sollte. Der technische Bauplan der Panzer wird präsentiert. Die grafische Darstellung eines Panzers wird in eine reale Aufnahme übergeblendet. Die Modernität der Waffen wird thematisiert.²³² Die von der Gegenseite verwendeten Flammenwerfer sind hier auch zu nennen.²³³ Die Panzer kommen im späteren Film nicht mehr vor, sie werden vergessen und haben nicht die erhoffte Wirkung. Diese Darstellung entspricht dem Enthusiasmus, welcher anfänglich verspürt wurde. Dann kommt die Ernüchterung.

Ein wichtiges Thema ist im Film auch das Gefühl von Angst, das lähmen kann. Die direkte Furcht vor etwas, kann eine Gegenreaktion auslösen. Joanna Bourke schreibt dazu, dass die stärkste Emotion im Krieg Angst ist, welche unter anderem auch die Loyalität zu den Kameraden und somit die soziale Einheit negativ beeinflussen kann.²³⁴ Auch Elaine

²²⁷ Es ist jener Soldat, der auch auf der DVD-Hülle bzw. den Filmplakaten zu *They Shall Not Grow Old* zu sehen ist.

²²⁸ *They Shall Not Grow Old*, 00:50:50 – 01:01:20.

²²⁹ Vgl. Reeves, *Cinema, spectatorship and propaganda*, S. 9.

²³⁰ Vgl. Reeves, *Official British Film Propaganda*, S. 39f: In *Battle Of The Ancre And The Advance Of Tanks* wurden zum ersten Mal Panzer in Propagandafilmen gezeigt.

²³¹ *They Shall Not Grow Old*, 00:52:01. Zu Kriegsbeginn gab es noch den Gedanken, dass der Krieg schnell zu Ende gehen werde. Das man Weihnachten zuhause sei, war demnach eine gängige Phrase.

²³² Vgl. Michael David Kennedy: Tanks and Tank Warfare, in: 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2016-05-17. DOI: [10.15463/ie1418.10905](https://doi.org/10.15463/ie1418.10905). Kennedy schreibt in der Enzyklopädie von 49 Panzern, die an die Westfront geschickt wurden, wo jedoch nur 31 ankamen, da die anderen wegen Problemen zurückbehalten wurden.

²³³ *They Shall Not Grow Old*, 01:13:17.

²³⁴ Vgl. Bourke, The emotions in war: fear and the British and American military, 1914 – 45, in: *Historical Research*, Vol. 74 (185), 2001, S. 314 - 330, hier: S. 315.

Showalter widmet sich dem Thema. Der Krieg nimmt den Männern die gefühlte Kontrolle über das Leben und fordert dementsprechend Mut, der vielleicht nicht ausreichend vorhanden war. Dabei entstanden Ängste um die eigene Männlichkeit.²³⁵ Die Angst steht im Gegensatz zur heroischen Maskulinität.

5.4. *TOMMY AND FRITZ*

Die Gewalt des Ersten Weltkrieges und die technisch modernisierte Kriegsführung werden jetzt thematisiert. In diesem Filmabschnitt werden die Kampfhandlungen und die Gewalt explizit darstellt. Die Konfrontation mit dem Tod führt auch zu einer Desillusionierung. Die ersten Kampfhandlungen werden mit den Worten „It was a beautiful day, the way it dawned after a rainy night, a beautiful day“ eingeleitet²³⁶, was völlig im Kontrast zum Thema Krieg steht. Diese Beschreibung ist gegensätzlich zu den Erwartungen der Zuseher. Nicht zuletzt, da sich *They Shall Not Grow Old* von Beginn an um die Schlacht an der Somme zentriert, die mit besonders vielen Verlusten in Verbindung gebracht wird.²³⁷ Der Film präsentiert die Westfront als „den“ Ort des Krieges. Schon während des Ersten Weltkriegs wurde die Westfront zum Mittelpunkt der Erinnerung und Mythenbildung. Die vielen Toten und Kämpfe wie auch der dort herrschende physische und psychische Druck waren immer wieder Thema.²³⁸ Dadurch ist es nicht erstaunlich, dass sich dieser Film auf die Somme fokussiert, auch wenn das verwendete Bildmaterial und die eingespielten Erzählungen sich womöglich auf andere Orte beziehen.

Michael Roper befasst sich in einem seiner Artikel mit Kriegserinnerungen, dabei macht er auf die andere Gewichtung von Ereignissen in unterschiedlichen Lebensabschnitten aufmerksam. Für ihn sind die Erzählungen über den Krieg zu einem Lebenswerk der Soldaten geworden, wobei die Sichtweise sich auch ändern kann (etwa auch die Vorstellung von einem idealen Helden).²³⁹ Auch in *They Shall Not Grow Old* ändert sich die Sicht auf den Krieg. Im Film wird dem expliziten Kampfgeschehen zehn Minuten gewidmet. Diese Szenen wirken beschleunigt, während das Training davor und die Zeit bis zum Ende des Krieges langsamer erscheinen. Zu Beginn des deutschen Gegenangriffs sind auf der Tonebene lautstarke Granatenexplosionen und Gewehrschüsse zu hören. Während ein Offizier das weitere

²³⁵ Vgl. Showalter, S. 64.

²³⁶ *They Shall Not Grow Old*, 01:00:19; vgl. Stevenson, S. 1.

²³⁷ Die Erinnerungen an den Ersten Weltkrieg haben sich im Westen und auch bei den Briten sehr stark auf die Westfront konzentriert. Der Historiker Eugene Michail macht in seinen Arbeiten auf die „vergessenen Soldaten“ am Balkan aufmerksam. Deren Erlebnisse sind oft in Vergessenheit geraten. Vgl. Michail, S. 238.

²³⁸ Vgl. Michail, S. 244.

²³⁹ Vgl. Roper, S. 187.

Vorgehen bespricht, wird Geigen- und Trommelmusik eingespielt, wodurch die Spannung steigt. Diese Tonelemente bleiben, immer wieder kommt eine melancholische Pfeifmelodie dazu. Tod, Gewalt und Konfrontationen vor, nach und während des Krieges und den Kämpfen können nicht wahrheitsgetreu dargestellt werden, spricht beispielsweise Richard Espley an.²⁴⁰ Dasselbe gilt für den Film, da es fast keine realen Aufnahmen von Kämpfen gibt. Die Musik und das Erzähltempo verdeutlichen jedoch die Stimmung:

Ein Kommentar aus dem Off: „And than zero hour.“ Die Soldaten verlassen die Schützengräben. Noch ist keine Furcht erkennbar (nicht im Bild und nicht im Kommentar). Dudelsackmusik ist zu hören, womit auf die schottischen Einheiten verwiesen wird. Die Bewegung der Soldaten wird verlangsamt. Aus dem Off ist der Kommentar: „He just swept us“ zu hören. Zugleich wird der Bildschirm für ein paar Sekunden schwarz. Es sind Maschinengewehrgeräusche und Schreie zu hören; diese Tonspur bleibt in der ganzen Sequenz erhalten. Danach werden unterschiedliche Soldaten in einer Nahaufnahme eingeblendet, welche jeweils begleitet von einem lauten Schuss zu Bildern von Toten wechseln. Die Veteranen sprechen über den Beschuss, wie die Menschen um sie herum erschossen oder verletzt bzw. wie sie selbst verletzt wurden. Ein Veteran erzählt, wie ein Feldhase seinen Weg kreuzte, welcher – seiner Meinung nach – nicht mehr Angst haben konnte als er. Dazu sieht man eine Panoramaaufnahme mit den Soldaten am Horizont.“²⁴¹

Die „Stunde Null“ (*zero hour*) wird mit Dudelsackmusik und schottischen Soldaten eingeleitet. Auf diese Weise wird patriotisches Gefühl übermittelt. Die Melodie ist sehr einprägsam. Der Kampf kann nur in Teilen dargestellt werden, sodass das Bild oftmals schwarz ist. Abgelöst wird es von weitläufigen Aufnahmen vom Kriegsschauplatz. Der Kampf an sich wird durch Illustrationen verdeutlicht, die jedoch ein sauberes Bild und nicht die Wirklichkeit des Kampfes abbilden. Der Kriegslärm und der Dudelsack beherrschen die Szene. Nur die Off-Narrationen der Veteranen beschreiben die Kriegsrealität. Die Einheiten am Bildschirm gehen dennoch „mit festem Schritt („walking quite steadily“). Das Bild verschwimmt und verlangsamt sich. Es drückt dadurch den Kontrast zwischen der „grausamen“ Realität und dem Ideal des Soldaten aus. Auch der Tod findet in Form von Erzählungen und Bildern Platz. Die Verfremdung und die Fokussierung auf die Kriegsgeräusche verdeutlichen, was Joanna Bourke unter anderem als „Änderung des physischen Charakters des Krieges“ bezeichnet, da dieser durch die verwendeten Kriegsmaschinen nicht mehr erfasst werden konnte. Der Krieg wurde zu einer ständigen

²⁴⁰ Richard Espley befasst sich in seiner Arbeit mit den Erinnerungen von Veteranen. Vgl. Espley, S. 331f.

²⁴¹ *They Shall Not Grow Old*, 01:01:41 - 01:04:35.

Geräuschkulisse, die übermächtig schien.²⁴² In einem kleinen Ausmaß passiert dies mit dem Publikum, da hier das Bildmaterial und die Narration weggelassen werden, um auf die Geräusche der Waffen zu fokussieren. Der Krieg wird damit zu einer Welt des Lärms.

Im Ersten Weltkrieg war der Feind vermehrt unsichtbar, man musste ihn nicht sehen, um von ihm verletzt zu werden, was unter anderem auch die „flight or fight“-Reaktion beeinflusste.²⁴³ Der Höhepunkt der Kämpfe wird durch die Beschleunigung der Narration und des Bildmaterials hervorgerufen. Die Angst zu sterben steht der Angst, Körperteile zu verlieren, gegenüber. Todesangst war kein dauerhaftes Gefühl während des Kampfes. In Selbstzeugnissen, wie Tagebüchern wird der Tod sogar romantisiert oder mit Gleichgültigkeit begegnet.²⁴⁴ So sahen sie sich oftmals für einen guten Zweck sterben und schöpften daraus Kraft, um trotz der Konfrontation von Tod und Verletzung im Kampf weiterzumachen. Es gibt aber auch gegensätzliche Darstellungen. Dies zeigt sich in *They Shall Not Grow Old*, indem die erste Gruppe der kämpfenden britischen Soldaten schwer verwundet bzw. getötet wird, wodurch die nachfolgenden Soldaten über deren Körper steigen müssen. Ähnliche grauenvolle Erlebnisse beschreiben Soldaten in ihren Memoiren.²⁴⁵ Es ist ein Kontrast zwischen Memoiren und Tagebüchern sichtbar, welcher in *They Shall Not Grow Old* überbrückt wird. So meinen die im Off sprechenden Soldaten oftmals, sich mit den Toden abgefunden zu haben, während gleichzeitig grauenvolle Erlebnisse aufgezeigt werden. Kurz vor dem Beginn des ersten Angriffs werden immer wieder dieselben Menschengruppen gezeigt, wodurch die Figurenbildung verstärkt wird. Somit baut der Zuschauer eine gewisse Bindung zu diesen Personen auf. Die wiederholt eingespielten Aufnahmen stammen aus *The Battle Of The Somme*. Sie werden mit dem Zwischentitel „A sunken road in „No Man’s Land“ occupied by Lancashire Fusiliers (20 minutes after this picture was taken, these men came under heavy machine gun fire.“ eingeleitet.²⁴⁶ Auch ohne diese erklärenden Zeilen aus der Originalquelle werden diese Informationen dem Publikum übermittelt.²⁴⁷ Dies geschieht vor allem durch die Fokussierung auf einzelne Soldaten und die Narration der Veteranen.

Auf der filmästhetischen Ebene werden Emotionen erzeugt. Immer wenn eine Kanone gezündet wird, wackelt das Bild. Die Aufnahmen sind teilweise verlangsamt, um die Stimmung des Wartens zu verstärken. Die Hintergrundgeräusche werden lauter, die Musik

²⁴² Vgl. Bourke, *The emotions in war*, hier: S. 314.

²⁴³ Vgl. Bourke, *The emotions in war*, S. 319fff.

²⁴⁴ Vgl. Bourke, *The emotions in war*, S. 323f.

²⁴⁵ Vgl. Palmer, S. 109.

²⁴⁶ *The Battle Of The Somme*, IWM 191, Part 3, 00:01:08.

²⁴⁷ Regisseur Peter Jackson hat in Vorbereitung der Kolorierung jenen Ort besucht, wo diese Aufnahme entstanden ist. Er meinte, dass sich diese Stelle kaum verändert habe. Nichts würde aber daran erinnern, dass so viele Soldaten hier ihr Leben verloren. *The Making of They Shall Not Grow Old*, 00:16:05.

hört auf. Der britische Beschuss begann erst kurz vor dem Kampf. Die Männer mussten davor vier Stunden in ihrer Position verbleiben.²⁴⁸ Ein Veteran erklärt aus dem Off, dass im Kampf die Person neben einem zum besten Freund wird, auch wenn man diese davor noch nie gesehen hat. Hier wird die Kameradschaft sichtbar, die sich von Freundschaft deutlich abgrenzt und auch schon im Schützengraben thematisiert worden ist. Es sind Schreie zu hören („Shoot him“, „Fix bayonets“) in unterschiedliche Lautstärke und Intensität. In ihrer Arbeit „Emotions in War“ beschreibt Joanna Bourke dieses Verhalten. Die Angst der Soldaten wird gegen den Gegner gerichtet, welcher oftmals entmenschlicht wird, um einerseits die Aggression zu verstärken und andererseits die Bewältigung der Angst zu verstärken.²⁴⁹

In der Retroperspektive gestehen sich die Veteranen ihre Furcht ein. Sie sprechen über die Angst vor der bevorstehenden Offensive, doch als Soldat durfte man keine Angst zeigen, da dies als unmöglich und unmännlich galt.²⁵⁰ Der Zwiespalt zwischen dem idealen furchtlosen Soldaten und der realen Situation im Kampf ist offensichtlich. Im Film wird diese Angst auf einen anderen unbekannten Mannschaftskameraden projiziert, der auf Befehl des Unteroffiziers erschossen werden muss, um die anderen nicht zu demoralisieren:

Veteran aus dem Off: „The bombardment started, and the ground shook.“ Das Ausmaß der Kanonen wird teilweise durch das wackelnde Bild verdeutlicht. Es ist kurz bevor die Männer den Schützengraben verlassen. Die Anspannung der Soldaten ist für das Publikum spürbar – starre Blicke der Soldaten, Schüsse auf der Tonspur die sich immer mehr häufen, auch die musikalische Untermalung wird immer rasanter. Ein Veteran erzählt aus dem Off, wie wichtig, der jeweilige Kamerad an der Seite für ihn war. In dieser Kampfsituation musste man sich auf den nächsten Kameraden verlassen können. Ein Gesangschor aus dem Off ist auf der Tonebene zu hören, immer wieder werden Schüsse eingespielt. Zu sehen sind Gruppenbilder einer Einheit vor einem Waldstück. Die Geschwindigkeit der Aufnahmen wird verlangsamt, sobald die Erzählungen der Veteranen bedrückender werden. Es gibt Fokussierungen auf einzelne Soldaten. Aus dem Off erzählen die Veteranen von der eigenen Gefühlslage beim Warten auf den Angriff. Ein ehemaliger Soldat erzählt von einem weinenden Kameraden, der zu hören war. Der vorgesetzte Befehlshaber schrie, dass der Mann erschossen werden muss: „Find that man and shoot him! Shoot him!“.²⁵¹

Im Gefecht war nur mehr das Überleben wichtig. Schlussendlich entsprach der Soldat mit dem von Instinkten geleiteten Töten nicht dem nach außen präsentierten soldatischen Ideal.²⁵² Um dieses jedoch zu fördern, finden sich in *They Shall Not Grow Old* unter anderem moralische Rechtfertigungen. Um einen im Sterben liegenden Soldaten Schmerzen zu

²⁴⁸ *They Shall Not Grow Old*, 00:52:30.

²⁴⁹ Vgl. Joanna Bourke, *The emotions in war*, S. 321.

²⁵⁰ Vgl. Fletcher, S. 43. Bourke spricht von „fear of fear“. Vgl. Bourke, *The emotions in war*, S. 323f.

²⁵¹ *They Shall Not Grow Old*, 00: 56: 45 – 01:00:12.

²⁵² Vgl. Bourke, *An intimate History of Killing*, S. 14, S. 33; Bourke schreibt, dass es bei den Soldaten auch immer darum ging, die Kontrolle über das Leben wieder innezuhaben. Das konnte mit einem wachsenden Männlichkeitsgefühl einhergehen.

ersparen, habe ein Veteran ihn erschossen. Um das Ausmaß des Todes zu zeigen werden einige Soldaten immer wieder gezeigt und mit Bildern von Gefallenen in Verbindung gebracht. Dadurch werden die Zuschauer emotional eingebunden. Diese Form der Darstellung liegt auch im Archivmaterial begründet, so gibt es keine authentischen Kampfaufnahmen aus der Nähe, diese sind zumeist gestellt.²⁵³ Aus diesem Grund setzt Peter Jackson auf andere Mittel. Er verlangsamt Nahaufnahmen der Gesichter, er lässt die Veteranen über den Tod sprechen, er zeigt Gefallene und verwendet Zeichnungen aus dem zeitgenössischen britischen Kriegsmagazin *The War Illustrated* (diese Illustrationen wurden zum Storyboard des Films).²⁵⁴

Die ehemaligen Soldaten berichten, dass die Leichen auch zum Aufbau von Barrikaden eingesetzt wurden. Auch dies setzt sich dem Ideal des Soldatentums entgegen.²⁵⁵ Ein Veteran spricht davon, nicht mehr zu den Helden gehören zu wollen, die die Deutschen gefangen nehmen bzw. töten sollten.²⁵⁶ Zu welchem Zeitpunkt diese Einsicht gekommen ist, kann nicht nachverfolgt werden. Sie dürfte aber erst retrospektiv erfolgt sein. Im Film selbst wird das Töten von deutschen Soldaten explizit angesprochen, doch wird dies auch immer relativiert – man habe ja nur seine Arbeit/Pflicht getan. Es ist der einfache britischen *Tommy*, der im Film zum Helden wird. Viele – so die Aussage – haben jedoch aufgrund der Unfähigkeit des britischen Oberkommandos ihr Leben verloren. Die Darstellung des Feindes hat in Kriegsfilmen eine große Bedeutung, wie auch in *They Shall Not Grow Old*:

Es sind Soldaten am Horizont zu erkennen, die sich von der Kamera weg bewegen. Ein Veteran erzählt aus dem Off, dass die erste Angriffswelle die britischen Soldaten ausgelöscht hat. Es waren schon so viele Menschen gestorben, dass man nicht mehr über, sondern auf diese steigen musste, um vorwärtszukommen. Es wird ein Bild mit mehreren toten (britischen) Soldaten eingeblendet. Zur Verdeutlichung der Erzählungen werden Illustrationen auf dem Bildschirm gezeigt. Das Geräusch von Schüssen, Granaten etc. ist allgegenwärtig. Die britischen Soldaten werden von der eigenen Artillerie beschossen. Die Erzählung nimmt Geschwindigkeit auf, auch die Schnittfolge wird schneller. Wieder wird Dudelsackmusik eingespielt. Es werden erneut Aufnahmen von einzelnen Soldaten gezeigt. Die Veteranen sprechen über das Töten von Menschen. Einer beschreibt, wie er seinen Kameraden erschossen hat: „A shell had hit this man. It knocked off his left arm. It knocked off his left leg. His left eye was hanging on his cheek, and he's calling out for Nannie. His bleeding eye was hanging out pulsing, so I shot him. I had to. I had shoot him. He'd have died in any case, and it put him out of his misery, but it hurt me.“ Der Veteran beginnt zu schluchzen. Während

²⁵³ Nur der Überfall auf die gegnerischen Schützengräben beruht auf nicht gestellten Aufnahmen. Hier bestand die Möglichkeit auf das Geschehen zu zoomen. Vgl. *The Making of They Shall Not Grow Old*, 00:09:19.

²⁵⁴ *The Making of They Shall Not Grow Old*, 00:11:08.

²⁵⁵ Joe Lunn widmet sich unter anderem den Memoiren von Robert Graves, welche laut Lunn dessen Weg von Enthusiasmus hin zu einer Dysfunktion zeigen. Nicht zuletzt auch dadurch, dass die männlichen Ideale nicht eingehalten werden konnten. Vgl. Lunn, S. 717f.

²⁵⁶ *They Shall Not Grow Old*, 01:08:50.

dieser Erzählung wird auf das Gesicht eines jungen Soldaten in einer Gruppenaufnahme hineingezoomt.²⁵⁷

Ein anderer britischer Kriegsteilnehmer bezeichnet die Deutschen als mutig (*brave*). Deutsche Soldaten, die die Hände hoben, wurden durchgewinkt, auch wenn Gefangene nicht gerne gesehen waren (Versorgung). Ein innerlicher Zwiespalt, zwischen Abneigung und Verständnis für den Gegner, wird sichtbar, der unter anderem von Michael Roper thematisiert wurde. Das zeigt sich an unterschiedlichen Beschreibungen der deutschen Soldaten („more frightening than we were“, „Mostly they were just boys as we were“²⁵⁸, „They had to do as told like us“²⁵⁹, „Yes, they were underfed and in very poor shape“²⁶⁰ und „They seemed glad to be captured“)²⁶¹. Es ist ein Verständnis und Mitgefühl für die gegnerischen Soldaten zu sehen.

Auch der Umgang mit den deutschen Kriegsgefangenen wird von den Veteranen unterschiedlich dargestellt. Die Briten teilten ihre Zigaretten mit ihnen, gaben ihnen ihre Fotos zurück. Ein Veteran erzählt aber auch, wie er den Deutschen ihre Taschenuhren weggenommen hätte (einmal sogar sechs an einem Tag). Jennifer Wellington erkennt in dieser Form des Diebstahls (auch Teile der Uniform wurden dem Gegner genommen) eine offene Darstellung von Überlegenheit.²⁶² Es gibt jedoch auch positive Erfahrungen mit deutschen Kriegsgefangenen im Film. Sie zeigten Hilfsbereitschaft, indem sie von selbst beim Transport von Verwundeten geholfen haben, indem sie Bahren trugen. Daraus resultierten positive Erinnerungen: „As the war continued I felt as much sympathy for them as I did for myself.“²⁶³ Es wird somit auch Respekt gegenüber den deutschen Soldaten vermittelt. Sie fanden Gemeinsamkeiten und erkannten die Sinnlosigkeit des Krieges. Beide Seiten hofften auf ein baldiges Ende des Krieges („We had enough“).

Der Schrecken und die Folgen der Kämpfe haben zu dieser Einsicht geführt. Die Veteranen berichten, dass Verletzte oftmals nicht sofort oder nicht ausreichend versorgt werden konnten, auch wenn das medizinische Personal alles versucht hat, um zu helfen.²⁶⁴ Die Männer waren im Kampf hilflos ausgeliefert. Die Natur alleine konnte zur Hilflosigkeit führen. Ein Veteran erzählt von einem Kameraden, der im Schlamm stecken blieb und sich nicht mehr befreien konnte. In dieser Hinsicht ist der Schlamm mit dem Krieg vergleichbar.

²⁵⁷ *They Shall Not Grow Old*, 01:05:22 – 01:08:37.

²⁵⁸ Beide in *They Shall Not Grow Old*, 01:19:50.

²⁵⁹ *They Shall Not Grow Old*, 01:22:44.

²⁶⁰ *They Shall Not Grow Old*, 01:20:28.

²⁶¹ *They Shall Not Grow Old*, 01:21:23.

²⁶² Vgl. Wellington, S. 19f.

²⁶³ *They Shall Not Grow Old*, 01:21:42.

²⁶⁴ Die Veteranen beschreiben oft grauenvolle Szenen. Bei einem verwundeten deutschen Soldaten lag die gesamte (sich hebende und senkende) Lunge offen. *They Shall Not Grow Old*, 01:15:37.

Virgine Renard beschäftigt sich mit heutigen Kriegsnarrativen. Die von ihr betrachteten Narrative beschreiben Krieg oftmals als etwas, das alles in sich hineinzieht, sodass schlussendlich nur mehr Schlamm und ein paar kleine Überreste zurückbleiben.²⁶⁵ Entweder man fiel dem Kampf zum Opfer oder dem Schlamm. Der Schlamm blieb zumeist am Ende über. Verdeutlicht wird der Schrecken des Krieges auch mit den Bildern von Fußbrand, der vielen Soldaten das Leben kostete. Das idealisierte Soldatenbild ist auf ein Neues zerstört worden. Von der heroischen Männlichkeit ist nichts mehr über.

5.5. FILE FRIENDS

Furcht und Tod haben das Leben der Soldaten an der Front, aber auch nach dem Krieg bestimmt bzw. beeinflusst. Um damit zurecht zu kommen, werden Bewältigungsstrategien entwickelt. Die Kameradschaft im Feld ist eine solche. Der Begriff *file friend* bedeutet jedoch, dass die Freundschaft/Kameradschaft oftmals nur auf dem Papier bestanden hatte, oder eben in der Erinnerung (Memoiren, Tagebücher) betont wurde.²⁶⁶ Als Gegensatz – auch um diese besondere Beziehung (Kameradschaft) zu stärken – wird ein Feindbild kreiert (hier der deutsche Gegner). Kameradschaft und Feindschaft nehmen in den Lebensaufzeichnungen zumeist einen großen Platz ein. Dabei gedenken die ehemaligen Kriegsteilnehmer immer auch den vielen gefallenen Kameraden. Joanna Bourke beschreibt dies in *Dismembering the Male* mit: „Death separated men from their enemies, not their friends.“²⁶⁷ Die große Zahl an Gefallenen wird in *They Shall Not Grow Old* schon bei der ersten Offensive dargestellt, wobei vorerst die gefallenen Deutschen von den Veteranen nicht erwähnt werden, obwohl auch diese in diesen Szenen zu sehen sind:

Deutsche Soldaten werden abgeführt. Einige Verletzte werden auf einer Bahre weggetragen. Ein Veteran aus dem Off: „They seemed glad to be captured.“ Die deutschen Kriegsgefangenen bekommen ihre Habseligkeiten zurück (beispielsweise Fotos). Ein deutscher Gefangener deutet, dass ein Foto ihm gehört. Er darf es wieder einstecken. Die Uniformen der Deutschen sind mit Blut beschmiert. Ein Veteran erzählt, dass er deutsche Soldaten bestohlen hat. Allerdings habe er einem 16-jährigen Deutschen eine Zigarette angeboten. Ein weiterer britischer Kriegsteilnehmer berichtet, dass er mit einem verletzten Kriegsgefangenen eine Unterhaltung in englischer Sprache geführt habe. Gegnerische Soldaten, die ihre Helme tauschen sind zu sehen. Aus dem Off kommt der Kommentar: „They were mixing with us“. Ein britischer Sanitäter fragt einen deutschen Soldaten (der Text wird hier synchron eingesprochen): „Want your hat back?“. Der deutsche Soldat trinkt aus einer Schale und antwortet nicht. Auf der Tonebene werden nun Geräusche (Gemurmel und

²⁶⁵ Vgl. Renard, S. 293.

²⁶⁶ Sarah Cole stellt fest, dass in der Erinnerungskultur um den „unbekannten Soldaten“ ebenso diese Idee des Kameraden, der aber nur ein vermeintlicher Freund ist, aufgegriffen wird. Vgl. Cole, S. 477.

²⁶⁷ Vgl. Bourke, *Dismembering the Male*, S. 234.

Schüsse) eingespielt, dazwischen sind wieder synchron eingesprochen Sätze zu hören („come along now“).²⁶⁸

Die letzten Teile dieser Szene sind Aufnahmen aus *The Battle Of The Ancre and The Advance Of Tanks*,²⁶⁹ wobei in *They Shall Not Grow Old* die Szenen nachsynchronisiert und koloriert wurden. Die Darstellung der Deutschen im Film ist zweiseitig. Anfänglich ist sie negativ. Man muss sie töten – sie sind der Feind/Bestien. Man macht sich auch über sie lustig.²⁷⁰ Nach den Kampfsequenzen ändert sich die Einstellung in den Off-Kommentaren der Veteranen. Sie zeigen Mitleid und besprechen ihre Gemeinsamkeiten mit den deutschen gefangenen Kriegssoldaten, welche nun keine Bestien mehr sein zu scheinen.²⁷¹ Sarah Cole erläutert, dass in der Konstruktion des heroischen Soldaten die Kategorien Freund und Feind klar definiert und voneinander abgegrenzt sind.²⁷² Diese Abgrenzung zeigt sich auch in *They Shall Not Grow Old*. Durch ähnliche Kriegserfahrungen wird diese Abgrenzung aufgebrochen.

So verändert sich das Bild der Deutschen, nachdem die britischen Soldaten mit ihnen in Kontakt getreten waren. So waren die ersten Eindrücke vermehrt negativ. Sie hatten (so erzählen sie) Angst vor einem Feind, den sie hörten, aber nicht sahen. Was sie hörten, deuteten sie negativ (betrunkene deutsche Soldaten). Zugleich unterschieden sie zwischen Sachsen und Preußen, wobei sie die Sachsen positiver bewerteten (den Briten näherstehend).²⁷³ Zu bedenken ist, dass *They Shall Not Grow Old* schon zu einer Zeit entstanden ist, als die Forschung zu den *atrocities* (Grausamkeiten) in Belgien eine gewisse Neubewertung erfahren hat. Joanna Bourke bringt die schlussendlich relativierende Sicht auf die deutschen Soldaten auf den Punkt: „No amount of training (and, as the war progressed, servicemen received less and less) could compensate for the shock of identifying their antagonists as men like themselves.“²⁷⁴ Deutsche und britische Soldaten hatten gleiche Ausgangsbedingungen. Sie befolgten Befehle und kämpften „für ihr Vaterland“.

²⁶⁸ *They Shall Not Grow Old*, 01:19:55 – 01:22:37.

²⁶⁹ *The Battle Of The Ancre And The Advance Of Tanks*, IWM 116, Part 4, 00:08:56. Die Szene beginnt im Original mit dem Zwischentitel „Tommy jokes with Fritz“.

²⁷⁰ So sieht man z.B. einen stolpernden deutschen Soldaten. Eine ähnliche Aufnahme – nur mit einem kanadischen Soldaten – findet sich in *Our Heroic Canadian Brothers*. Vgl. Travers, S. 104.

²⁷¹ Ein Veteran erzählt, dass er einem sterbenden Deutschen noch etwas Alkohol zu trinken gab. Bruendel erklärt, dass die Konstruktion des „Selbst“ oft durch den Vergleich mit dem anderen (z.B. Stereotype) erfolgt. Vgl. Steffen Bruendel, Othering/Atrocity Propaganda, in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2014-10-08. DOI: [10.15463/ie1418.10397](https://doi.org/10.15463/ie1418.10397).

²⁷² Vgl. Cole, S. 484.

²⁷³ *They Shall Not Grow Old*, 00:43:29.

²⁷⁴ Bourke, *Dismembering the Male*, S. 153.

Die Kameradschaft wurde auch im Tod hochgehalten. Es war aber nicht unmoralisch toten Kameraden – vor allem den gegnerischen – Kleidungsstücke oder Lebensmittel wegzunehmen.²⁷⁵ In *They Shall Not Grow Old* wird auch eine Rücksichtnahme innerhalb der Gruppe gezeigt. So bekam ein sehr junger Soldat, nachdem dessen Pferd (sein bester Freund) getötet wurde, drei Tage Auszeit. Es sind familiäre Beziehungen, die geknüpft werden, indem Nahrungsmittel geteilt oder gemeinsam Tee zubereitet wurde (wie man im Film sieht).²⁷⁶ Dennoch waren die Soldaten, so erzählen die Veteranen immer wieder auf sich selbst gestellt, da Zusammenkünfte oftmals nicht möglich gewesen waren. In *They Shall Not Grow Old* wird das gemeinschaftliche Essen als soziale Begegnung aufgegriffen:

Eine Gruppe von Soldaten sitzt im Gras. Sie sind mit Decken zudeckt. Sie frühstücken gemeinsam, wie es zumindest die Off-Kommentare der Veteranen vermitteln. Sie lachen. Einer ruft „Cheerio“ in die Kamera (nachsynchronisiert) und winkt. In einem Schützengraben sitzen Soldaten und essen. Ein Mann in der Mitte gibt dem Kameraden neben ihm ein Stück Brot. Die Szene wird durch Illustrationen von „kochenden Soldaten“ unterbrochen, danach folgen Filmaufnahmen von Konserven. Soldaten blicken in die Kamera und lachen, auch sie sind am Essen. Es folgen weitere Aufnahmen mit Soldaten, die Suppe und Brot essen. Sie blicken nicht in die Kamera. Ein jüngerer Soldat wird von einem anderen mit Brot „gefüttert“. Dieser Abschnitt endet mit den Worten: „At any given moment, you could expect to be shelled.“²⁷⁷

Hier erfolgt ein abrupter Übergang von dem friedlichen Zusammensein in die akute Gefahrensituation. Es ist ein sehr sprunghafter Übergang, welcher die Situation des Krieges verdeutlicht. Dabei ist der Krieg bei diesen Szenen (und bei der ruhigen Erzählgeschwindigkeit) schon fast aus dem Sinn gekommen ist. Mit diesem Bruch werden die Brutalität und Grausamkeit des Krieges betont, indem zuerst auf vermeintlich Positives fokussiert wird, welches vom Tod unterbrochen wird. Dennoch haben sich die Soldaten durch den Krieg schon von den Menschen zu Hause ein Stück entfernt.²⁷⁸ Die Beziehung an der Front wird als familiär bezeichnet, während außerhalb „... you'd want nothing to do with those people at all.“²⁷⁹

In der zuvor beschriebenen Szene wurde auf Material aus *The Battle Of The Ancre And The Advance Of Tanks* zurückgegriffen.²⁸⁰ Dieser Film zeichnet sich durch seine Darstellung der Kameradschaft zwischen den Soldaten aus, wie es schon Pamela Hutchins in ihrer

²⁷⁵ Vgl. Duffett, S. 59ff.

²⁷⁶ *They Shall Not Grow Old*, 00:29:51. Bourke weist darauf hin, dass die Soldaten zu kameradschaftlichen Beziehungen angehalten wurden, was mitunter aber schwierig war. Bourke, *Dismembering the Male*, S. 145-148.

²⁷⁷ *They Shall Not Grow Old*, 00:32:39 – 00:33:36.

²⁷⁸ Im Film *They Shall Not Grow Old* fehlen Aufnahmen von „Care-Paketen“, welche die Familienmitglieder an die Front schickten. Auch deren Inhalt wurde unter den Kameraden geteilt. Vgl. Duffett, S. 59ff.

²⁷⁹ *They Shall Not Grow Old*, 00:44:30.

²⁸⁰ *The Battle Of The Ancre And The Advance Of Tanks*, Part 2, IWM 116, 05:07ff.

Rezension hervorgehoben hat.²⁸¹ Ein idealisiertes Bild von Kameradschaft sollte erzeugt werden. Es gibt einen Unterschied zwischen Kameradschaft und Freundschaft, wie es beispielsweise Sarah Cole festmacht. Während Kameradschaft in der Ausnahmesituation stabilisiert, ist Freundschaft im zivilen Alltag anzusetzen.²⁸² Letztlich kann Cole zufolge unter diesen Bedingungen keine wirkliche Freundschaft (im Sinne einer tiefen Beziehung oder Bindung) entstehen, sondern alleine Kameradschaft (welche die Männer durch ihr gleiches Schicksal zugeschrieben bekommen).

An der Erzählung eines Veteranen im Film zeigt sich das beispielhaft. Er beschreibt die Beziehungen zu einem Kameraden im Schützengraben als familiär, zwischen den Kampfhandlungen kann er diesen Kameraden nicht mehr sehen. Letztlich bleibt aber die Grundaussage, die ein anderer Kriegsteilnehmer aus dem Off ausspricht: „We are all lads together“ („Wir alle sind Kumpel.“). Kameradschaft und Feindschaft nehmen in den Erinnerungen der Veteranen in *They Shall Not Grow Old* viel Platz ein. Deutsche Soldaten werden zuerst negativ gesehen, durch das Erkennen von Gemeinsamkeiten zeigt sich ein Wandel in der Darstellung und im Empfinden. Sie werden vom Feind zum „Gleichgesinnten“. Kameradschaft ist ein wichtiger Stabilisierungspunkt im Krieg, welcher auch im Tod noch bedacht wird.

5. 6. LOST GENERATION

Unter *lost generation* versteht man jene verlorene Generation, die oft ohne eine abgeschlossene Ausbildung (etwa auch weil sie sehr jung waren) in den Krieg gezogen ist und nach 1918 Probleme hatte, eine Arbeit zu finden. So war die Rückkehr ins zivile Leben schwierig. Im Film werden die psychischen Verletzungen sichtbar. Sie sprechen jedoch nicht direkt darüber. Es wird aber auch angesprochen, dass sich die Veteranen in ihrem zivilen Leben nicht mehr zurechtfanden, und sich dadurch gewissermaßen eine Parallelgesellschaft gebildet hatte. Sie fühlten sich in der zivilen Gesellschaft fremd und nicht verstanden.

Die Offensive in *They Shall Not Grow Old* endet erfolgreich, der Erzählstil wird ruhiger. Die Erzählzeit und auch die erzählte Zeit werden deutlich verändert. Beispielsweise wird die Zeit bis zum Ende des Krieges auf wenige Minuten verkürzt und nur über zwei Sätze

²⁸¹ In *They Shall Not Grow Old* werden aber nur Ausschnitte aus *The Battle Of The Ancre And The Advance Of Tanks* übernommen. Nicht zu sehen ist, dass die Männer erst dazu aufgefordert werden mussten, Aktivitäten zu setzen. Die Kamera scheint sie überfordert zu haben.

²⁸² Vgl. Cole, S. 469f.

vermittelt. Bevor der Krieg in *They Shall Not Grow Old* endet, werden die Folgen des Kampfes noch einmal deutlich vorgeführt – Verletzte und Tote werden gezeigt:

Das Schlachtfeld nach den Kämpfen wird präsentiert: Da und dort sind tote Körper und Teile von Ausrüstungen zu sehen. Es ist beinahe ganz still, manchmal werden noch Schusstöne eingespielt. Immer wieder werden Tote gezeigt. Es gibt weitere Einstellungen mit Toten. Die Veteranenstimmen aus dem Off sprechen über gefallene Briten und tote deutsche Soldaten. Einer der ehemaligen Kriegsteilnehmer erklärt, dass er stolz sei, gekämpft zu haben. Verletzte (und Tote) werden aus den Gräben gehoben. Die Verwundeten werden versorgt. Soldaten verlassen die Schützengräben. Auf der Toneben hört man in Synchronisation die „Stimme“ eines Offiziers, der die Soldaten für ihren Einsatz lobt. Auf einer Straße begegnen einander zwei Soldaten. Sie unterhalten sich und winken in die Kamera. Einer grüßt seine Mutter. Ein Soldat kommt auf die Kamera zu, er zittert am ganzen Körper. Parallel wird der Kommentar eines Veteranen eingespielt, der von seinem persönlichen Zusammenbruch („breaking strain“) erzählt, den jeder an der Front früher oder später erleben würde.²⁸³

In *They Shall Not Grow Old* werden die Folgen und die Reaktion auf den Kampf gezeigt. Ein Mann grüßt seine Mutter und zeigt damit seine Hoffnung auf das baldige Kriegsende. Viele haben den Krieg jedoch nicht überlebt oder wurden schwer verletzt (sei es physisch oder psychisch). Dem Thema Shell Shock wurde in dieser Arbeit schon ein Kapitel gewidmet. Das Krankheitsbild des Kriegszitterns (*shell shock*) wird im Film zwar nie direkt angesprochen, aber über den unkontrolliert zitternden Mann bildlich dargestellt. In der (Erinnerungs-)Literatur ist das Phänomen Kriegszittern ein zentrales Thema. Die Literaturwissenschaftlerin Viktoria Stewart stellt etwa fest, dass in der fiktiven Weltkriegsliteratur der 1940er Jahre, das Kriegszittern einen wichtigen Stellenwert einnimmt.²⁸⁴

Julia Barbara Köhne beschäftigt sich mit wissenschaftlichen Filmen über kriegshysterische Phänomene. Sie zeigt auf, dass bestimmte Verhaltensweisen genau vorbereitet und inszeniert wurden, da die Filmproduktion teuer und somit die Planung wichtig war.²⁸⁵ Diese typischen Bewegungen haben sich in den Kanon des Krieges eingeschrieben und werden als Symptome der Kriegszitterer erkannt. In dem Ausschnitt aus *They Shall Not Grow Old* handelt es sich jedoch um eine authentische Aufnahme.²⁸⁶

²⁸³ *They Shall Not Grow Old*, 01:15:00 – 01:18:30.

²⁸⁴ Vgl. Stewart, S. 272.

²⁸⁵ Vgl. Köhne, S. 78f.

²⁸⁶ Hermann Kappelhoff schreibt über *shell shock* Fotografien, dass sie nicht alleine den Moment ihrer Aufnahme beinhalten, sondern auch das davor. In *They Shall Not Grow Old* ist das davor – die Offensive dargestellt. Der Kriegszitterer stellt eine Folgewirkung dar. Vgl. Hermann Kappelhoff, *A shell-shocked face: Ein Prolog*, in: Hermann Kappelhoff und Michael Wedel (Hgs.), *Genre und Gemeinsinn: Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*, Berlin/Boston, S. 1 – 8, hier: S. 3.

Der letzte Abschnitt von *They Shall Not Grow Old* beschäftigt sich vor allem mit der „Rekonstruktion von Männlichkeit“ nach der Offensive und nach dem Krieg. Die Frage „I wonder what we’re all going to do next“²⁸⁷ legt eines der grundlegendsten Probleme für die Männer dar. Das Kriegende war eine der trostlosesten (*flattest*) Momenten im Leben der Soldaten. Sie wurden aus ihrer Pflicht entlassen, hatten aber keine neue Aufgabe, vor allem keine Arbeit. Diese andere Wahrnehmung zeigt sich unter anderem in der Entschleunigung der Darstellung. Die schnelle Schnittabfolge ist vorbei, die Narration wird ruhiger. Die eigene Männlichkeit der ehemaligen Soldaten wird auf zwei Arten infrage gestellt. Auf der einen Seite beeinträchtigten seelische (z.B. das Kriegszittern) und körperliche Verletzungen das männliche Selbstverständnis. Auf der anderen Seite muss die Gesellschaft auch mit diesen Männern umgehen. Sie waren keine Soldaten mehr, verloren vielleicht eine gewisse Anerkennung und hatten Probleme wieder Teil der zivilen Gesellschaft zu werden. Durch Verwundungen (und dem Krieg ansich) wurde ihre Männlichkeit in Frage gestellt. Die Soldaten (das zeigen auch die Kommentare der Veteranen im Film) hatten immer Angst vor der Verstümmelung des eigenen Körpers, oft mehr als vor dem Tod.

Die Gefallenen wurden als Helden gefeiert. Versehrte Heimkehrer hatten dagegen mit Problemen zu rechnen.²⁸⁸ Sie erhielten oftmals keine oder nur schlecht bezahlte Arbeit.²⁸⁹ Dabei waren viele Männer aus ökonomischen Gründen in den Krieg gezogen. Somit kam es oftmals zu einem doppelten Verlust. Sie verloren nicht nur den Soldatenstatus (welcher auch heroisch sein konnte), sondern auch den Status des Familiennährers, der von der Gesellschaft vorgeschrieben war.²⁹⁰ Im Laufe der Zeit ließen die Sympathien der Politik und Öffentlichkeit für die ehemaligen Soldaten nach. Stolz verwandelte sich oft – so Joanna Bourke – in Abneigung.²⁹¹ Julie Anderson erklärt, dass die Verstümmelungen die Schrecken des Krieges vor Augen halten, dass die Gesellschaft damit aber am Ende nicht zurechtkam.²⁹² In *They Shall Not Grow Old* meint ein Veteran: „People never talked about war“²⁹³ Bei diesem Kommentar wird eine Familie im Garten gezeigt. Dieses hier gezeigte idyllische Bild

²⁸⁷ *They Shall Not Grow Old*, 01:25:46.

²⁸⁸ In *They Shall Not Grow Old* wird nur von der Angst vor Verstümmelungen gesprochen, nicht jedoch davon, dass es tatsächlich dazu gekommen ist.

²⁸⁹ Vgl. Meyer, *Men of War*, 116f, vgl. Bourke, *Dismembering the Male*, Kapitel zu *Mutilating*, besonders: S. 53f.

²⁹⁰ Vgl. Palmer, S. 16.

²⁹¹ Vgl. Bourke, *Dismembering the Male*, S. 70.

²⁹² Vgl. Julie Anderson, Mutilation and Disfiguration, in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2017-08-03. DOI: [10.15463/ie1418.11137](https://doi.org/10.15463/ie1418.11137).

²⁹³ *They Shall Not Grow Old*, 01:29:09.

sollte durch die Kriegsheimkehrer nicht gestört werden. Die schwierige Lage der Soldaten nach dem Krieg wird am Ende des Films sehr deutlich gemacht:

Die Veteranen sprechen über ihre Gefühle nachdem der Krieg zu Ende gegangen war. Bei einem Sonnenuntergang sieht man die Silhouetten eines Zeltes, von Soldaten und Pferden. Langsam wird das Rot des Sonnenuntergangs wieder Grau. Auf dem Bildschirm erscheint eine Schrift: „Nearly one million British and Empire servicemen were killed between 1914 and 1918.“ Das Bild ist nun schwarz-weiß und wird wieder klein und erscheint als Filmkader. Die Musik ist verstummt. Ein Veteran aus dem Off erklärt, dass er das Gefühl hatte, (mit dem Kriegsende) seine Arbeit verloren zu haben. Die Soldaten treten ihre Heimreise an. Szenen aus der Nachkriegszeit in Großbritannien werden gezeigt: Ein Bootsrennen findet statt, Frauen verleihen Preise. Veteranen erzählen aus dem Off, dass nur andere ehemalige Soldaten verstanden, was man erlebt hatte und wie man sich fühlte. Am Ende steht die Schilderung einer Begegnung nach dem Krieg. Ein Kriegsteilnehmer trifft auf einen Bekannten, der den Krieg in der Heimat verbracht hatte. Der Bekannte fragt den Veteranen, wo dieser denn die ganze Zeit gewesen sei. Der Bildschirm wird schwarz. Am Ende stehen drei Widmungen²⁹⁴. Beim Abspann setzt die Musik (Pfeifen) von *Mademoiselle From Armentières* ein.²⁹⁵

Sie sehen sich nach dem Krieg außerhalb der Gesellschaft. Der Historiker Joe Lunn bestätigt, dass sich in den von ihm untersuchten Memoiren zeigt, dass sich die Erinnerungen und Eindrücke der Soldaten von jenen der zivilen Bevölkerung deutlich unterscheiden. Die Männer betonen, dass die Erfahrungen in den Schützengräben und die erlebte Kameradschaft zu einer Abgrenzung von der zivilen Gesellschaft geführt haben.²⁹⁶ Der Literatur- und Kulturwissenschaftler Randall Stevenson verweist darauf, dass den ehemaligen Soldaten für die Beschreibung des Krieges oftmals die Worte fehlten.²⁹⁷ Es gab sprachliche Veränderungen, sowie auch Veränderungen in Handlungsweisen. Dies ist womöglich auch ein Grund, warum nicht über den Krieg gesprochen wurde.

In *They Shall Not Grow Old* wird klar gezeigt, dass sich die Heimat für die Soldaten nach dem Krieg ganz anders darstellt als davor. Ihr Leben sollte so fortgesetzt werden, als hätte es keinen Krieg gegeben. Dies war für viele nicht möglich.²⁹⁸ Dies zeigt sich in *They Shall Not Grow Old* an der Änderung des Filmstils. Das Kriegsende beginnt mit absoluter Stille und geht dann in die Gespräche von Soldaten über. Die Ignoranz der zivilen Gesellschaft findet sich im Film wieder. Lunn beschreibt das Gefühl der Veteranen als „divorced from the societies“²⁹⁹. Dabei ist die Verwendung von *divorced* interessant, da im ersten Moment an eine Scheidung gedacht wird. Man kann das Gefühl in diesem Film auch

²⁹⁴ Die Widmungen sind für Sgt. William Jackson, DCM 2/South Wales Borderers (1890 – 1940), Sgt. Sidney Ruck 2/Monmouthshires (verstorben am 8. Mai 1915), und 2nd Lt. Thomas Walsh NZ Tunneling Company & NZ Rifle Brigade (verstorben am 4. Mai 1918)

²⁹⁵ *They Shall Not Grow Old*, 01:26:15 – 01:31:00.

²⁹⁶ Vgl. Lunn, S. 733.

²⁹⁷ Vgl. Stevenson, S. 12.

²⁹⁸ Vgl. Higbee, S. 198.

²⁹⁹ Lunn, S. 735, vgl. Adams, S. 16f.

als Bruch mit der *Englishness* (der kulturellen englischen Identität) verstehen. Die Nachkriegsbilder der gut gekleideten, fröhlichen Menschen stehen in deutlichem Kontrast zu den schlammigen Schützengräben, die für den Tod stehen. Sie verdeutlichen diesen Bruch. Das Bild wird Schwarz-Weiß als die Soldaten in ihre Heimat zurückkehren, was die beiden Welten verdeutlicht.

Das Leben an der Front ist vorbei. Emma Hanna schreibt, dass Dokumentationen oft die Thematik der verlorenen Generation auf die Gefallenen reduzierten. Die Männer, die zurückgekehrt sind, werden nur selten genannt und gezeigt.³⁰⁰ Die Toten stehen letztlich im Zentrum der Erinnerung (so Hanna):

*„The deceased remain alive in the memories of others as ‘living dead’ and they will only be completely dead when the last person to have known them has died. the First World War generation who did not grow old are kept alive by the television medium.“*³⁰¹

Der Titel des Films *They Shall Not Grow Old* vermittelt auch den Eindruck, dass vor allem den jungen Soldaten gedacht wird, die den Krieg nicht überlebten. Der Titel könnte auch eine Anspielung auf das Gedicht *For The Fallen* von Laurence Binyon³⁰² sein, welches sich mit der Erinnerung an die Gefallenen auseinandersetzt. In *They Shall Not Grow Old* stehen jedoch die Überlebenden des Kriegs im Fokus, da deren Stimmen zu hören sind. Frauen kommen in *They Shall Not Grow Old* kaum vor, erst in der Heimat wird wieder an sie gedacht, so wurden Soldaten immer wieder von Frauen („very kind ladies“)³⁰³ verpflegt. Schließlich müssen die Männer ihre Ausrüstung und ihre Uniform abgeben. Sie wurden „neu“ eingekleidet („You could tell them which one you wanted, style and color and they measured you“).³⁰⁴

Ein Veteran stellt die Heldenhaftigkeit der Soldaten in Frage, so erklärt er aus dem Off: „We’re none of us heroes, you know, we didn’t like this business of being killed at all.“³⁰⁵ Man hatte den Krieg überstanden. Wer nicht an der Front war, konnte sich nicht vorstellen, was dort passiert war. Schlussendlich schließt *They Shall Not Grow Old* mit einem Plädoyer, dass Krieg um jeden Preis vermieden werden soll.

³⁰⁰ Vgl. Hanna, S. 69.

³⁰¹ Hanna, S. 84.

³⁰² *For The Fallen*, 1914, Kriegsgedicht von Laurence Binyon, für den Text siehe: Laurence Binyon, *The Poetry of Laurence Binyon – Volume X: The Winnowing Fan*, k.O., Portable Poetry, eBook, 2017: *For The Fallen* ist ein oft zitiertes Gedicht, das auch heute noch am britischen *Remembrance Day* (Heldengedenktag) gelesen wird.

³⁰³ *They Shall Not Grow Old*, 01:27:55.

³⁰⁴ *They Shall Not Grow Old*, 01:28:17.

³⁰⁵ *They Shall Not Grow Old*, 01:31:05.

6. ZUSAMMENFASSUNG DER ANALYSE

They Shall Not Grow Old widmet sich dem Ersten Weltkrieg an der Westfront. Andere Fronten und die dort aktiven Einheiten (z.B. aus den Kolonien) bleiben ausgespart. In seinem Aufbau ähnelt er jenen Filmen, auf die er sich stützt - britischen Propagandafilmen, allen voran der Produktion *The Battle Of The Somme*. Durch den Einsatz von Oral-History Quellen kommt der Tonebene eine besondere Bedeutung zu. Oftmals wird das Gesagte mit dem Gezeigten in Kontrast gesetzt. Die Kolorierung wirkt zu einem wichtigen filmischen Stilmittel. Die schwarz-weißen Szenen stellen die Zeit vor und nach dem Kriegseinsatz dar. Die Zeit an der Front wurde koloriert. Die mattre Sättigung des Bildes soll ein Ausdruck für das Vergangene sein. Der dokumentarische Spielfilm wurde in seiner Gesamtheit betrachtet, analysiert und mit der Literatur in Verbindung gebracht. Aus diesem Grund soll in diesem Abschnitt eine Interpretation der Ergebnisse erfolgen, beruhend auf der Film- und Fernsehanalyse von Lothar Mikos, die fünf Untersuchungsebenen berücksichtigt.

Die erste Ebene beschäftigte sich mit dem Inhalt und der Repräsentation. Der Plot setzt sich aus den Erzählungen der Veteranen vom Beginn des Krieges bis zu der Zeit nach 1918 zusammen, wobei ihre Erlebnisse an der Westfront im Zentrum stehen. Während sich die Story aus der Zusammensetzung einer kohärenten Geschichte über die Soldaten an der Westfront und dem eigenen Wissen des Publikums über den Krieg bildet. Der größte Teil der Handlung spielt an der Somme. Dabei muss erwähnt werden, dass die Aufnahmen teilweise in Großbritannien aufgezeichnet bzw. nachgestellt wurden, wie es damals in der Produktion (vor allem aus technischen Gründen) üblich war. Sie stellen jedoch allesamt die Westfront dar. Zeitlich gesehen liegt der Fokus auf dem Ersten Weltkrieg, also 1914-1918, wobei kein bestimmter Zeitraum genannt wird. Manche Erzählungen und Aufnahmen deuten auch auf eine Zeit nach 1918 hin.

Eine Einteilung in eine afilmische oder profilmische Rahmung ist im Falle von *They Shall Not Grow Old* schwierig. Einerseits handelt es sich bei dem verwendeten Material nicht um rein fiktionales Material bzw. nur um gestellte Szenen. Außerdem waren sich die Soldaten der Kamera bewusst und stellten bestimmte Situation nach (z.B. jene Szene, wo zwei Soldaten aus einem Kanister trinken). Diese beiden Sachverhalte deuten auf eine profilmische Rahmung hin. Auf der bildlichen Ebene treten Interaktionsverhältnisse zwischen den Soldaten auf. Sie interagieren aber auch mit ihrer Umgebung und passen sich dieser beispielsweise an. Durch die auditiven Ebene werden die Interaktionen verdeutlicht oder erst Bedeutungen

zugewiesen (beispielsweise erklären die ehemaligen Soldaten aus dem Off, dass sowohl Pferde als auch Gewehre als beste Freunde der Soldaten gezählt haben).

Die Narration zentriert sich um den Alltag der britischen Soldaten während des Ersten Weltkriegs an der Westfront. Die Ausbildung der Männer, die Kampfhandlungen (Offensive) und das Leben der Soldaten nach der Rückkehr in die Heimat werden dargestellt. Spannung wird aufgebaut, indem immer die Frage im Raum steht, was als nächstes passieren wird. Oftmals wird das bereits Gezeigte in einer stärkeren Intension wiederholt. Es sind somit keine neuen Elemente, die die Spannung vorantreiben, sondern die Verdeutlichung des Gesehenen und Gehörten. Im Speziellen die Darstellung des Kampfes und seiner Folgen bauen Spannung auf. Die Bedrohung ist in *They Shall Not Grow Old* immer spürbar. Auch da die Folgen des Krieges dem Publikum bekannt sind (wie durch die im Krieg entstandenen Propagandafilme). Die Unberechenbarkeit des Krieges zeigt sich auch in der Darstellung des Feindes. Vor und im Kampf wird er nicht (oder nur durch Propaganda-Illustrationen) gezeigt, sehr wohl aber danach. Damit wurde der Feind anfänglich entmenschlicht. Erst am Ende wird er als Mensch (mit den gleichen Sorgen und Hoffnungen wie die britischen Soldaten) dargestellt.

Durch die Geräuschkulisse im Hintergrund ist die ständige Bedrohung der Soldaten spürbar. Während der Offensive gibt es kaum einen Moment, wo nicht Granaten- oder Gewehrschüsse zu hören sind. Des Weiteren sind tote Soldaten im Film explizit zu sehen. Es sind Szenen, die unter anderem aus der Produktion *The Battle Of The Somme* übernommen wurden. Der aktive Kampf wird in einprägsamer Länge präsentiert, welche von einer lauten Geräuschkulisse unterstützt wird.³⁰⁶ Die Geräusche bilden schlussendlich den Hintergrund der Off-Kommentare der Veteranen. Die zuvor verlangsamte Erzählgeschwindigkeit wird wieder beschleunigt. Die stetige Bedrohung weist auch auf das Durchhalteverhalten der Soldaten hin, welche unter den schwersten Bedingungen „ihrer Pflicht“ nachgekommen sind.

In *They Shall Not Grow Old* finden sich auch immer wieder humorvolle Sequenzen. Sie stehen im Gegensatz zum bedrohlichen Geschehen. Sie bilden eine Grauzone in der Erzählung, wodurch die Menschlichkeit der Soldaten verdeutlicht wird, aber auch eine Beziehung zum Publikum aufgebaut wird. Komik findet sich hier zumeist in Alltagssituationen, wie im Rahmen der Ausbildung, im Schützengraben oder in den Ruhepausen. Die Komik wird dabei auch mit technischen Mitteln unterstützt (Schnitt, Bildmanipulation). Vor allem die Veteranen erzählen Geschichten über Streiche oder kleine

³⁰⁶ In den zeitgenössischen Somme-Filmen fehlte diese Geräuschkulisse. Vgl. Williams, *Film and the Mechanization*, S. 174.

Missgeschicke. Manche Off-Stimmen machen sich aber auch über die australischen und kanadischen Kameraden lustig und grenzen sich dabei gezielt von ihnen ab.

Auf der Ebene „Figuren und Akteure“ sind zwei Gruppen auszumachen: Die erzählenden Veteranen, die aus dem Off zu hören sind, und die handelnden Soldaten auf dem verwendeten Filmmaterial. Über die Oral History Quellen treten weitere stereotype Rollen auf, so beispielsweise die Mutter, die ihren Sohn nicht in den Krieg ziehen lassen will, oder die strengen Unteroffiziere, denen ein Streich gespielt wird, um sich ihnen entgegenzusetzen. Auch das Gefühlsleben junger Soldaten wird aus der Perspektive der Veteranen (und ehemaligen jungen Soldaten) beschrieben, beispielsweise in Hinblick auf den Feind. Der Blick auf die deutschen Soldaten ist vielfältig. Sie werden nicht nur, wie oft im zeitgenössischen Kanon, als Bestien dargestellt, sondern auch als hart kämpfende Männer oder als Angsthasen. Am Ende kommt es zu einer Annäherung, da Gemeinsamkeiten (Wunsch nach Ende des Krieges, etc.) gefunden werden. Unter anderem werden Helme „kameradschaftlich“ ausgetauscht.

Die Identifikation mit den Soldaten fällt einem Publikum des 21. Jahrhunderts schwer. Durch eigene Familiengeschichten kann jedoch trotzdem eine Verbindung zu dem Gezeigten aufgebaut werden. Damit kann eine abstrakte Ebene in eine persönliche überführt werden. Identifikation kann über Mitgefühl bzw. Verständnis erzeugt werden. So stellte sich beispielsweise ein Veteran als junger Soldat die Frage, ob er denn in der Lage sein werde, einen deutschen Soldaten zu töten.³⁰⁷ Diese Überlegung ist für das Publikum nachvollziehbar. Immer wieder wird versucht, Empathie und Sympathie zu erzeugen. Dem scheinbar „perfekten“ patriotischen Soldaten wird ein menschliches Bild des Soldaten gegenübergestellt. Sie hoffen, dass durch die Panzer der Krieg schon zu Weihnachten sein Ende findet. Das Publikum weiß, dass dies nicht der Fall war. Aber auch Erzählungen wie jene des Soldaten, der einen anderen schwer verwundeten Kameraden töten musste, um ihm einen sicheren schmerzhaften Tod zu ersparen, tragen zur Bildung von Empathie bei. Peter Jackson widmet *They Shall Not Grow Old* seinem Großvater, der selbst im Ersten Weltkrieg gekämpft hat. Somit sind die Geschichten der Veteranen für den Regisseur selbst als parasoziale Interaktion zu werten. So berichten die Veteranen sehr zwanglos, sie scherzen, sie nehmen sich kein Blatt vor den Mund. Die Gespräche werden dadurch vertraut und familiär. Eine gewisse Form des Eintauchens in die Realität des Kampfgeschehens (Immersion) ist bei der Darstellung der Offensive möglich. Auch die Realität des Kampfgeschehens schafft Immersion, soweit das bei der Darstellung der Offensive möglich ist. Das zunehmende

³⁰⁷ *They Shall Not Grow Old* , 00:20:05.

Schnitt-Tempo, aber vor allem die Geräuschkulisse ziehen den Zuschauer ein Stück in die Kämpfe hinein.

Die Ebene Ästhetik und Gestaltung zeigt sich auch in diesem dokumentarischen Film. Der Zoom auf Personen und Handlungen wird beispielsweise eingesetzt, um Personen dem Publikum näher zu bringen. Einzelne Soldaten werden in Nahaufnahme gezeigt und so indirekt zu den Akteuren des Films gemacht. Bei der Darstellung des Schlachtfeldes nach dem Kampf kommen totale Einstellungen zum Einsatz. Das originale Filmmaterial wurde teilweise aufgehellt, da der Film mit der Zeit nachdunkelte. Zur Rahmung der Zeit im Kriegseinsatz werden Auf- und Abblenden gesetzt. Der Film ist insgesamt flüssig inszeniert. In der Offensive werden bewusst filmische Mittel eingesetzt, um das Grauen des Krieges zu unterstreichen. Aufnahmen von Toten werden aneinander gereiht, wobei jedes Bild von einem Aufblitzen (wie bei einer Kameraaufnahme) begleitet wird. Es ist ein deutlicher Unterschied zu den anderen Sequenzen. Der Kampf um Leben und Tod wird deutlich, welcher sich in Sekunden entscheiden kann. Das idealisierte Bild der Soldaten wird zerstört, während sie gleichzeitig ihrer Pflicht nachgehen.

Die Tonebenen zeichnet sich durch die Dominanz der Veteranen aus dem Off aus. Während der Offensive werden jedoch auch eine andere Ebene lauter – die Geräuschkulisse des Kampfes (Schüsse, Schreie, etc.). Durch die Synchronisation einiger Sequenzen wirken diese noch realistischer. Diese Aussagen der Soldaten wurden dem Filmmaterial per Lippenlesen entnommen und von Schauspielern (in dem vermuteten regionalen Dialekt des sprechenden Soldaten) eingesprochen. Es findet sich nur teilweise Musik in *They Shall Not Grow Old*, so zum Beispiel die eingespielte Dudelsackmusik oder auch das Pfeifen der Melodie von *Mademoiselle From Armentières* am Ende des Abspanns. Diese Aufnahme wurde von dem *British High Council* in Neuseeland aufgenommen, wo der Film produziert wurde. Auch wurde auf 3D-Elemente gesetzt, die bei der Kinoaufführung zur Geltung kommen.

Schließlich ist noch die Ebene der Kontexte zu berücksichtigen. *They Shall Not Grow Old* wird unter verschiedenen Gattungen und Genres geführt, die Rezensionen sprechen von „Drama“, vermehrt aber von einem „Kriegsfil“ bzw. einer „Dokumentation“. Der Film entspricht in einem gewissen Ausmaß sowohl einer Dokumentation als auch einem Kriegsfil. Aus diesem Grund ist die Befassung mit der Genreeinordnung sehr wichtig. *They Shall Not Grow Old* verbindet Elemente eines Spielfilmes (*storytelling*) mit Elementen einer Dokumentation (argumentativer Ansatz). Er zeigt die Geschichte junger Männer, die in den

Krieg ziehen (müssen) und zeigt ihre Erwartungen und Enttäuschungen. Der Film spricht sich auch für die Verhinderung weiterer Kriege aus. Dadurch, dass der Film auf Erzählungen von Veteranen basiert, stellt er eine Verbindung zu anderen lebensgeschichtlichen Aufzeichnungen wie Memoiren oder Tagebücher her. Ihre Ähnlichkeiten lassen sich beispielsweise in dem Spiel zwischen der Begeisterung für den Krieg und dessen Desillusionierung sehen. Außerdem ist der Film im Rahmen des Gedenkens „100 Jahre Ende des Ersten Weltkrieges“ entstanden, was Einfluss auf die Gestaltung des Films und die Rezeption hatte.

Der Film greift eine Vielzahl von Diskursen auf, wie das „zum Mann werden“ der jungen Soldaten oder familienhistorische Diskurse.³⁰⁸ Im Film werden bestimmte Stereotype und Kriegsnarrative genährt, aber auch verworfen. So wurde das Bild eines brutalen, aber gerechten Krieges aufrechterhalten, indem junge Männer für die Werte Großbritanniens eintraten und sich opferten.³⁰⁹ Andererseits wird schon zu Beginn darauf hingewiesen, dass Krieg und Arbeit oftmals gleichgesetzt wurden. Der Nationalstolz wird dabei nicht betont. Andere kanonisierte Elemente der Erinnerungskultur des Ersten Weltkrieges sind die Bilder aus den Schützengräben und der kameradschaftliche Zusammenhalt – das Teilen der Nahrungsmittel wird im Film zum wichtigen Moment der Kameradschaft. Als auch die Flexibilität der Kameradschaft, so kann im Kampf der jeweilige Kamerad an der Seite zum besten Freund werden, auch wenn man ihn zuvor nicht kennt.

Der Tod auf dem Schlachtfeld ist auch ein zentrales Thema. Die Toten werden zu Helden, während die Überlebenden sich nicht als Helden sehen und gesehen werden. Trotzdem sind sie überzeugt, durch den Krieg zu anderen, oder auch besseren Männer geworden zu sein. In der Ausbildungszeit wird eine soldatische Männlichkeit aufgebaut, die im Laufe des Films immer mehr zurücktritt. Schlussendlich sehen sich die Veteranen als eine „race apart a race“ - nach 1918 fanden ihre Leistungen im Krieg kaum Beachtung, wie sie sich auch nicht mehr in die Gesellschaft einfügen konnten.

Der britische (heroische) Soldat steht im Fokus der britischen Gedenkkultur, während Soldaten aus Kolonien weniger Beachtung finden.³¹⁰ Die Darstellung des „Helden“ zeigen

³⁰⁸ Lucy Noakes macht darauf aufmerksam, dass familienhistorische Diskurse in den letzten Jahren zugenommen haben. Vgl. Noakes, „*My Husband Is Interested in War Generally*“.

³⁰⁹ Der Patriotismus wird zum Beispiel über eine farbige britische Flagge unterstrichen, die aus dem sonst im schwarz-weiß gehaltenem Bild heraussticht.

³¹⁰ Dieser Eurozentrismus liegt auch noch heute in der Erinnerungskultur vor. Das belegt eine globale Studie, die sich dem Wissen über die Weltgeschichte widmete. Vgl. James H. Liu et al., Representing World History in the 21st Century, The Impact 9/11, the Iraq War, and the Nation-State on Dynamics of Collective Remembering, in: *Journal of Cross-Cultural Psychology*, Vol. 40 (4), 2009, S. 667 - 692, hier: S. 668.

sich in *They Shall Not Grow Old* auf fünf Transformationselementen, die von Scott T. Allison und George R. Goethals als für die Heldenwerdung grundlegend erscheinen: persönliche Weiterentwicklung, Heilung, Stärkung des sozialen Zusammenhalts, Verbesserung der Gesellschaft, spirituelle Erkenntnisse.³¹¹ Diese Elemente lassen sich im Werdegang der Soldaten erkennen. Die jungen Soldaten werden im Krieg zu Männern. Es kommt es zu einer Weiterentwicklung und einer Stärkung der sozialen Beziehungen (trotzdem dies auf einer abstrakten Ebene geschieht) sowohl visuell umgesetzt als auch in den Erzählungen der Veteranen. Sie treten „gemeinsam für eine Sache (Gerechtigkeit)“ ein. Auf eine gewisse Weise kann durch das Erzählen von Erinnerungen auch Traumata geheilt werden. Die Männer sehen ein, dass der Krieg vor allem Leid mitsich bringt. Sie plädieren dafür, dass Krieg verhindert werden muss. Die nationale Identität wird in *They Shall Not Grow Old* greifbar, wenn die Gruppe der Soldaten auf den Krieg zurückblickt und von einer nationalen Pflicht (und den britischen Werten) spricht, die es zu verteidigen gilt. Männliche Gemeinschaften und soziale Identität festigen sich aber auch bei sportlichen Betätigungen (die sich auch im Film finden).³¹² Negative Seiten des Krieges werden direkt angesprochen und gezeigt: Hunger, Kälte und Tod. Durch diese dramatische Darstellung wird aber auch der Heldenstatus der Soldaten erhöht.³¹³

In einer Untersuchung von Dechter-Frain/Vanstone/Frimmer wurden die Eigenschaften von Helden abgefragt: „[...] people consistently list eight traits: smart, strong, selfless, caring, charismatic, resilient, reliable, and inspiring [...]“³¹⁴ Diese Charakteristiken finden sich auch in *They Shall Not Grow Old* wieder. Sie entsprechen jenen Eigenschaften, die als „britisch“ galten. Gerade die patriotische Heldendarstellung und die nationale Identitätsstiftung sind im Film klar erkennbar. Die globale Welt nötigt die nationale Identität dazu sich ständig neu auszuhandeln.³¹⁵ Im Hinblick auf den Ersten Weltkrieg zeigt sich, laut Jay Winter, ein gewisser „memory boom“ die nationalen Ideen – abhängig von der involvierten Gruppe –

³¹¹ Vgl. Scott T. Allison und George R. Goethals, The Hero's Transformation, in: Scott T. Allison, George R. Goethals und Roderick M. Kramer (Hgs.), *Handbook of Heroism and Heroic Leadership*, New York, 2016, S. 379 - 400, hier: S. 381ff.

³¹² Vgl. Jeffrey D. Green, Daryl R. van Tongeren, Athena H. Cairo und Nao Hagiwara, Heroism and the Pursuit of Meaning, in: Scott T. Allison, George R. Goethals und Roderick M. Kramer (Hgs.), *Handbook of Heroism and Heroic Leadership*, New York, 2016, S. 507 - 524, hier: S. 521.

³¹³ Vgl. Ari Dechter-Frain, Ruth Vanstone und Jeremy A. Frimer, Why and How Groups create moral Heroes, in: Scott T. Allison, George R. Goethals und Roderick M. Kramer (Hgs.), *Handbook of Heroism and Heroic Leadership*, New York, 2016, S. 120 - 138, hier: S. 122, S. 128.

³¹⁴ Dechter-Frain et al., S. 123. Hervorhebung im Original.

³¹⁵ Vgl. John R. Gillis, Introduction: memory and identity: The History of a Relationship, in: John R. Gillis (Hg.), *Commemorations, The Politics of National Identity*, Princeton, 1994, S. 3 – 24, hier: S. 4; siehe auch: Sigrid van der Auwera und Annick Schramme, S. 7: Der Autor und die Autorin besprechen auch hier die Selektivität der Erinnerung für die nationale Identitätsherstellung an.

festigen oder zerstören kann.³¹⁶ *They Shall Not Grow Old* ist Teil dieses Erinnerungsbooms, indem ein neues Medium des Gedenkens und der Erinnerung geschaffen wurde. Ian Whitehead verbindet das Gedenken an den „Großen Krieg“ mit der gegenwärtigen, instabilen Zukunft Großbritanniens. Die vergangenen Erfolge sollen in diesem Fall die nationale Identität stärken:

„In this context, the commemorations of the First World War centenary have provided an opportunity to emphasize the bonds of British unity that were forged in the immense struggle for victory and to press the case for how Britain’s involvement in the War reflected the values embodied by British identity.“³¹⁷

Es wird also auf das Heldenhum der Vergangenheit zurückgegriffen, um heute die Identität und den Zusammenhalt zu stärken. Stephen Badsey sieht in den Gedenkfeiern ein Umdenken und eine Abkehr von großen Narrativen, wie dem Kriegsdesaster, um neues Interesse zu wecken.³¹⁸ Badsey kommt auch auf den Eurozentrismus zu sprechen, wobei er sich auch auf Australien und Kanada bezieht.

They Shall Not Grow Old wurde allen voran für den britischen Markt produziert. Der Film war aber auch im internationalen Kinoeinsatz. Seine BBC TV-Premiere hatte der Film am *armistice day* (Tag des Waffenstillstands). Technisch unterschied sich die Präsentation. Die Kino-Version lief in 3D-Format, im Fernsehen wurde der Film in 2D-ausgestrahlt. Bei der Produktion des vom *Imperial War Museum* und anderen öffentlichen Organisationen finanzierten Films wurde Peter Jackson freie Hand gelassen. Peter Jackson ist vor allem bekannt durch seine Fantasy-Verfilmungen, in welchen auch gewalttätige Auseinandersetzungen inszeniert wurden. Er hat aber als Produzent und Regisseur auch schon andere Genres umgesetzt, wie zum Beispiel Horrorfilme³¹⁹ oder Dokumentationen. Eine seiner ersten „Dokumentationen“ war *Forgotten Silver*³²⁰. Es handelt sich hierbei um eine

³¹⁶ Vgl. Jay Winter, *Remembering War: The Great War between memory and history in the twenties century*, New Haven, 2006, S. 285f: Winter folgt daraus, dass man nicht mehr von Geschichte (als ein Ganzes) sprechen sollte, sondern von Erinnerungen.

³¹⁷ Ian Whitehead, *The Great War and British Identity*, in: Peter Liddle (Hg.), *Britain and Victory in the Great War*, Barnsley, 2018, S. 255 – 272, hier: S. 255: Der Autor bezieht sich hier beispielsweise auf den „Brexit“ und auf schottische Unabhängigkeitsreferenden.

³¹⁸ Dies geht nicht zuletzt von ehemaligen Kolonialstaaten, wie Australien und Irland, aus. Vgl. Badsey, *The British Army*, S. 10. Siehe auch: Ross J. Wilson, *It Still Goes On: Trauma and the memory of the First World War*, in: Martin Löschnigg und Marzena Skolowska-Paryz (Hgs.), *The Great War in Post-memory Literature and Film*, Berlin/Boston, 2014, S. 43 – 57, Hier: S. 45. Hinsichtlich der Bedeutung des Ersten Weltkrieges für Kanada und Australien schreiben Van der Auwera/Schramme unter anderem auch von einer „disintegration of the British Empire“ als ein Resultat des Krieges. Die britische Identität wurde während des Krieges als eine Gemeinsamkeit angesehen, was nach dem Ende des Krieges aufgebrochen wurde. Vgl. Van der Auwera/Schramme, S. 7.

³¹⁹ Als Beispiele zu nennen sind *The Frighteners* (USA/NZ 1996, R: Peter Jackson) oder *Heavenly Creatures* (NZ 1994, R: Peter Jackson).

³²⁰ *Forgotten Silver* (NZ 1995, R: Peter Jackson und Costa Botes).

Mockumentary, also um einen fiktionalen Dokumentarfilm. In diesem Fall wurde über das Leben der nicht realen Figur des Filmemachers Colin McKenzie berichtet, dabei wurden historische Archivaufnahmen verwendet und mit neuen Aufnahmen verbunden. In diesem Sinne hat Jackson hier wie in *They Shall Not Grow Old* Filmaufnahmen neu zusammengestellt.

Es sind anlässlich 100 Jahre nach dem Beginn bzw. Ende des Ersten Weltkriegs noch viele weitere britische Filme entstanden, beispielsweise *Testament of Youth*,³²¹ der auf dem Tagebuch der Krankenschwester Vera Brittan basiert. Im Gegensatz dazu *Journey's End*³²², der auf dem gleichnamigen Theaterstück basiert, befasst sich – wie *They Shall Not Grow Old* – mit dem Leben der Soldaten. Die beiden zeigen Gemeinsamkeiten: Es wird eine Offensive mit Sturm auf die gegnerischen Schützengräben gezeigt und beide zeigen die Sequenzen des Angriffes entschleunigt (Ton und Bild). Allerdings ist *Journey's End* ein Spielfilm und die Farben in *Journey's End* sind matter und bewegen sich in einem brauneren Farbspektrum. Es ist der Versuch, den Film in eine Vergangenheit zu setzen, während die helleren Farben von *They Shall Not Grow Old* das Material in die Gegenwart, in das Jetzt holen sollen.

Insgesamt verwundert es nicht, dass auch in einer neuen Filmproduktion Heldentum, Patriotismus und Kameradschaft (auch dem Feind gegenüber) im Zentrum stehen. Diese Elemente werden mit der Gegenwart verbunden, auf sie wird mit Stolz zurückgeblickt. Sie sind positive Erinnerungen an einem grausamen Krieg, auf die mit Wohlgefühl (*comfort*) geblickt werden kann, da Großbritannien den Krieg gewonnen hat. Dadurch kann man in Krisenzeiten auf die vergangen heldenhafte Erinnerung setzen. Sie schaffen Stabilität und Gemeinsinn. Es wird eine spezielle Sicht auf die eigene (nationale) Identität gegeben. Eine neue Sicht auf dem Krieg wird geschaffen (auch mit *They Shall Not Grow Old*), welche alte Kriegsnarrative auslässt und neue bildet. Es sei jedoch angemerkt, dass es sich hierbei nur um einen Stein im Gebilde der Erinnerungspolitik handelt.

³²¹ *Testament of Youth* (GB 2014/2015, R: James Kent).

³²² *Journey's End* (GB 2017, R: Saul Dibb).

7. CONCLUSIO

An das Ende des Ersten Weltkriegs wurde in den Jahren 2014 bis 2018 in vielfacher Art gedacht. Dabei entstanden sowohl wissenschaftliche als auch populärkulturelle Aufbereitungen. Laut David Williams, fördern gerade audiovisuelle Medien die Wahrnehmung historischer Ereignisse.³²³ In Großbritannien wurde unter anderem der Film *They Shall Not Grow Old* produziert. Es handelt sich dabei um einen dokumentarischen Kriegsfilm. Die leitende Frage dieser Arbeit war, welche Männlichkeitsvorstellungen sich in *They Shall Not Grow Old* finden. Zugleich wurde die Darstellung des Krieges in diesem Film näher beleuchtet, der den Rahmen für die Männlichkeitsdarstellungen bildet.

Zu Beginn wurden die britische Erinnerungskultur und damit einhergehende Narrative des Ersten Weltkriegs (vor allem in der Populärkultur) dargelegt. Dabei zeigt sich, dass literarische Werke (Memoiren, Romane) und später auch filmische Auseinandersetzungen (Dokumentationen, Spielfilme) eine wichtige Rolle in der Erinnerungskultur spielen. Es gibt dabei bestimmte Stereotypen, auf welche zurückgegriffen wird (Schlamm und Schmutz der Schützengräben, Kameradschaft, die Darstellung gefallener Soldaten). Ein wichtiges Element, auf welches immer wieder zurückgegriffen wird, ist der Patriotismus. Dieser zeigt sich auch im Gedenken der Jahre 2014 bis 2018. Dabei ist zu erwähnen, dass die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg oft mit dem Gedenken an den Zweiten Weltkrieg einhergeht.

Der dokumentarische Kriegsfilm *They Shall Not Grow Old* zeigt Parallelen zu Kriegstagebüchern. Die soldatische Männlichkeit wird mit Durchhaltevermögen und Mut in Verbindung gebracht. Die im Film präsentierte (körperliche) Ausbildung soll dieses Bild verstärken. Die jungen Männer werden damit „besser“ in ihrer Männlichkeit ausgeformt - sie befinden sich auf einer neuen Stufe. Im Gegensatz dazu werden die Zerstörung und der Wiederaufbau der Männlichkeit dargestellt. Die Zerstörung zeigt sich nach der Offensive, wo sie erschöpft und körperlich und seelisch verletzt werden. Der Wiederaufbau wird durch die Kameradschaft, den Zusammenhalt, aber auch durch die Auseinandersetzung mit den feindlichen Kriegsgefangenen ermöglicht. Es tritt jedoch nicht nur die kämpferische soldatische Männlichkeit in Erscheinung, sondern auch eine häusliche/domestizierte. Im Feld wird der Alltag (Kochen, Nähen etc.) geteilt, familiäre/kameradschaftliche Beziehungen entstehen. Das Heldentum wird mit der Idee verbunden, ein Opfer für die richtige „gute“ Sache gebracht zu haben. Dem Heldentod wird dadurch Sinn gegeben. Auf der anderen Seite zeigt der Film, dass die verehrten Soldaten oft keinen Anschluss an die zivile Gesellschaft

³²³ Williams, *Media, memory, and the First World War*, S. 236.

gefunden haben. Mit Blick auf die invaliden Soldaten, kann gesagt werden, dass diese nicht dem idealisierten Soldatenbild und damit auch nicht dem Männlichkeitsbild entsprachen. Die toten Soldaten bleiben dagegen als Helden in der Erinnerung erhalten.

Der Historiker Michael Paris schreibt, dass Fernsehen und Film, auf jene Gruppen, die zu jung sind, um den Krieg miterlebt zu haben, einen großen Einfluss haben. Deren Sichtweise auf den Ersten Weltkrieg werde durch Film und Fernsehen beeinflusst.³²⁴ Dies bedeutet, dass mit *They Shall Not Grow Old* eine neue filmische Quelle über den Ersten Weltkrieg entstanden ist, auf welche eine neue Generation blicken kann. Der Film beruht auf Archivmaterialien. So mussten die Originalquellen berücksichtigt und in ihrer Darstellung des Krieges untersucht werden. Abschließend wurde versucht, *They Shall Not Grow Old* in Hinblick auf die fünf Analyseebenen nach Mikos näher zu untersuchen. Dabei hat sich unter anderem gezeigt, dass der Regisseur Peter Jackson auf verschiedenen Ebenen versucht hat, das Schicksal der Soldaten dem Publikum näher zu bringen.

Durch diese Darstellung des Ersten Weltkrieges in *They Shall Not Grow Old* wird Sinn und Identität aufgebaut, welche sich auf die gemeinsam erlebte Tragik der Soldaten bezieht. So ist hier der männlich soldatische Held der Inbegriff des Zusammenhalts. Dabei ist ersichtlich, dass er verschiedene Stufen durchlaufen hat und seine Eigenschaften neu verhandeln musste. Es sei jedoch auch nicht außen vorgelassen, dass Peter Jackson mit dem Film eine Beschäftigung mit der eigenen familiären Vergangenheit in Gang setzten wollte. Er griff auf gesellschaftliche Narrative des Ersten Weltkrieges zurück, ohne direkt Neues über den Krieg zu erzählen. Peter Jackson brachte dennoch den Krieg dem Publikum näher, indem er versuchte das Leben und die Schicksale der Soldaten nachzuzeichnen. Nicht zuletzt durch seine Darstellungsform wie der Kolorierung, den Off-Stimmen der Veteranen, der Synchronisation einzelner Originalszenen und den Erzählungen von persönlichen Erlebnissen und Gefühlen.

³²⁴ Vgl. Michael Paris, The Great War and British Docudrama: The Somme, My Boy Jack and Walter's War, in: Martin Löschnigg und Marzena Skolowska-Paryz (Hgs.), *The Great War in Post-memory Literature and Film*, Berlin/Boston, 2014, S. 135 - 151, hier: S. 135.

8. LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

8.1. BIBLIOGRAFIE

- Adams** Jon Robert, *Male armor: the soldier-hero in contemporary American Culture*, Charlottesville/London, 2008.
- Adams** Michael, *The Great Adventure: Male Desire and the Coming of World War I*, Bloomington, 1990. Jon Robert
- Allen** Nicholas, Cultural representations of 1916, in: Richard S. Grayson und Fearghal McGarry, *Remembering*, Cambridge, 2016, S. 168 – 180.
- Allison** Scott T. und George R. Goethals, The Hero's Transformation, in: Scott T. Allison, George R. Goethals und Roderick M. Kramer (Hgs.), *Handbook of Heroism and Heroic Leadership*, New York, 2016, S. 379 – 400.
- Anderson** Julie, *Mutilation and Disfiguration*, in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2017-08-03. **DOI:** [10.15463/ie1418.11137](https://doi.org/10.15463/ie1418.11137).
- Auwera** Sigrid van der und Annick Schramme, Commemoration of the Great War: A Global Phenomenon or a National Agenda?, in: *Journal of Conflict Archaeology*, Vol. 9 (2), 2014, S. 3 – 15.
- Badsey** Stephen, Great Britain (Version 1.1), in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2017-03-09. **DOI:** [10.15463/ie1418.10974/1.1](https://doi.org/10.15463/ie1418.10974/1.1).
- Badsey** Stephen, *The British Army in Battle and its Image 1914–18*. Birmingham War Studies Series. London/New York, 2009.
- Badsey** Stephen, „If it had happend otherwise“ – First World War Exceptionalism in counterfactual history, in: Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008, S. 352 – 368.
- Barry** Gearóid: Moral Norms and Values, in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2019-03-07. **DOI:** [10.15463/ie1418.11348](https://doi.org/10.15463/ie1418.11348).
- Bertrand** Ina, The ANZAC and the Sentimental Bloke: Australian Culture and Screen Representations of World War One, in: Michael Paris (Hg.), *The First World War and popular cinema, 1914 to the present*, New Brunswick, 1999, S. 74 – 95.
- Binyon** Laurence, *The Poetry of Laurence Binyon – Volume X: The Winnowing Fan*, k.O. Portable Poetry, eBook, 2017.
- Bleicher** Joan Kristin, Genre und Fernsehen, in: Markus Kuhn, Scheidgen Irina und Nicola Valeska Weber (Hgs.), *Filmwissenschaftliche Genreanalyse: Eine Einführung*, Berlin/Boston, 2013, S. 361 – 379.
- Bogdanor** Vernon, The Shadows Lengthen, in: *History Today*, August 2014, S. 19 – 25.
- Bourke** Joanna, The emotions in war: fear and the British and American military, 1914 – 45, in: *Historical Research*, Vol. 74 (185), 2001, S. 314 – 330.
- Bourke** Joanna, *An intimate history of killing: face-to-face killing in twentieth-century warfare*, London, 2000.

- Bourke** Joanna, *Dismembering the male: men's bodies, Britain and the Great War*, London, 1996.
- Burton** Alan, Death or glory? The Great War in British film, in: Claire Monk und Amy Sargeant (Hgs.), *British Historical Cinema*, London, 2002, S. 31 – 46.
- Bruendel** Steffen: Othering/Atrocity Propaganda, in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2014-10-08. DOI: [10.15463/ie1418.10397](https://doi.org/10.15463/ie1418.10397).
- Butler** Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main, 1991.
- Cary** Jr. Melbert B., Mademoiselle from Armentières, in: *The Journal of American Folklore*, Vol. 47 (186), 1934, S. 369 – 376.
- Clarke** E. A., Ideal Heroes: Nostalgic Constructions of Masculinity in „Tigerland“ and „We were Soldiers“, in: *Literature/Film Quarterly*, Vol. 34 (1), 2006, S. 19 – 26.
- Connell** Raewyn, *Masculinities*, Cambridge, 2005.
- Cole** Sarah, Modernism, Male Intimacy, and the Great War, in: *ELH*, Vol. 68 (2), 2001, S. 469 – 500.
- Comaroff** Jean and Jon Comaroff, *Ethnicity Inc.*, Chicago, 2009.
- Cook** Tim, The Singing War: Canadian Soldier's Songs of the Great War, in: *American Review of Canadian Studies*, Vol. 39 (3), 2009, S. 224 – 241.
- Crouthamel** Jason, Love in the Trenches: German Soldiers' Conceptions of Sexual Deviance and Hegemonic Masculinity in the First World War, in: Christa Hämerle et al. (Hgs.), *Gender and the First World War*, Birmingham, 2014, S. 52 – 71.
- Cull** Nicholas J., „Great Escapes“: „Englishness“ and the Prisoner of War Genre, in: *Film History*, Vol. 14 (3/4), 2002, S. 282 – 295.
- Dechter-Frain** Ari, Ruth Vanstone und Jeremy A. Frimer, Why and How Groups create moral Heros, in: Scott T. Allison, George R. Goethals und Roderick M. Kramer (Hgs.), *Handbook of Heroism and Heroic Leadership*, New York, 2016, S. 120 – 138.
- Duffett** Rachel, A War Unimagined: Food and the Rank and File Soldier oft he First World War, in Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008, S. 48 – 70.
- Duffett** Rachel und Michael Roper, Making Histories: The Meeting of German and british Descendants of First World War Veterans in „No Man's Land,“ Bavaria, 2016, in: *The Public Historian*, Vol. 40 (1), 2018, S. 13 – 33.
- Espley** Richard, „How much of an „Experience“ do we want the Public to receive?“: Trench Reconstructions and popular Images of the Great War, in: Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008, S. 325 – 349.
- Evershed** Jonathan, Ghosts of the Somme: the state of Ulster Loyalism, memory work and the „other“ 1916, in: Grayson Richard S. und Fearghal McGarry (Hgs.), *Remembering*, Cambridge, 2016, S. 241 – 259.
- Fell** Alison S., Remembering French and British First World War Heroines, in: Christa Hämerle et al. (Hgs.), *Gender and the First World War*, Birmingham, 2014, S. 108 – 126.

Fletcher Anthony, Patriotism, the Great War and the Decline of Victorian Manliness, in: *History, The Journal of the Historical Association*, Vol. 99 (334), 2014, S. 40 – 72.

Gerschick Thomas J., Masculinity and Degrees of bodily Normativity in Western Culture, in: Michael S. Kimmel et al. (Hgs.), *Handbook of studies on men & masculinities*, Thousand Oaks, 2005, S. 367 – 378.

Gilbert Sandra M., Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women, and the Great War, in: Margaret R. Higonnet et al. (Hgs.), *Behind the Lines. Gender and the Two World Wars*, New Haven (u.a.), 1987. S. 197 – 226.

Gildemeister, Regine, Soziale Konstruktion von Geschlecht: „Doing gender“, in: Sylvia Marlene Wilz (Hg.): Geschlechterdifferenzen – Geschlechterdifferenzierungen. Ein Überblick über gesellschaftliche Entwicklungen und theoretische Positionen, Wiesbaden 2008, S. 170-204.

Gillis John R., Introduction, memory and identity: The History of a Relationship, in: John R. Gillis (Hg.), *Commemorations, The Politics of National Identity*, Princeton, 1994, S. 3 – 24.

Green Jeffrey D., Daryl R. van Tongeren, Athena H. Cairo und Nao Hagiwara, Heroism and the Pursuit of Meaning, in: Scott T. Allison, George R. Goethals und Roderick M. Kramer (Hgs.), *Handbook of Heroism and Heroic Leadership*, New York, 2016, S. 507 – 524.

Greenhalgh Elisabeth, Myth and memory. Sir Douglas Haig and the imposition of Allied unified command March 1918, in: *The Journal of Military History* 68 (3), 2004, S. 771 – 820.

Gregory Adrian, *The last Great War, British society and the First World War*, Cambridge/New York, 2010.

Hanna Emma, *The Great War on the small screen: representing the First World War in contemporary Britain*, Edinburgh, 2009.

Hämmerle Christa et. al., Introduction: Women's and Gender History of the First World War – Topics, Concepts, Perspectives, in: Christa Hämmerle et al. (Hgs.), *Gender and the First World War*, Birmingham, 2014, S. 1 – 15.

Herlo Bianca, *Zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis: Erinnern und Erzählen im biografischen Dokumentarfilm*, Bielefeld, 2018.

Higate Paul und John Hopton, War, Militarism and Masculinities, in: Michael S., Kimmel et al. (Hgs.), *Handbook of studies on men & masculinities*, S. 432 – 447.

Higbee Douglas, Practical Memory: Organized Veterans and the Politics of Commemoration, in: Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008, S. 198 – 216.

Higonnet Margaret R. et al., Introduction, in Margaret R. Higonnet et al. (Hgs.), *Behind the Lines. Gender and the Two World Wars*, New Haven (u.a.), 1987. S. 1 – 17.

Hiley Nicholas, Hilton De Witt Girdwood and the origins of British official filming, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 13 (2), 1993, S. 129 – 148.

Hißnauer Christian, Kriegsfilm in: Markus Kuhn, Irina Scheidgen und Nicola Valeska Weber (Hgs.), *Filmwissenschaftliche Genreanalyse: Eine Einführung*, Berlin/Boston, 2013, S. 167 – 188.

Hutchinson Pamela, The Battle of the Ancre and advance of the Tanks (Review), in: *Sight & Sound*, 2018, S. 99.

Hynes Samuel, *A war imagined: the First World War and English culture*, London, 1990.

Kappelhoff Hermann, A shell-shocked face: Ein Prolog, in: Hermann Kappelhoff und Michael Wedel (Hgs.), *Genre und Gemeinsinn: Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*, Berlin/Bosten, S. 1 – 8, Hier: S. 3.

Keppler Angela und Anja Peltzer, Die soziologische Film- und Fernsehanalyse: eine Einführung, Berlin/Bosten, 2015.

Kühne Thomas, Kameradschaft, „Das Beste im Leben eines Mannes“: Deutsche Soldaten im Zweiten Weltkrieg in erfahrungs- und geschlechtergeschichtlicher Perspektive, in: *Geschichte und Gesellschaft* 22 (4), 1996, S. 504 – 529.

Kennedy Michael David: Tanks and Tank Warfare, in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2016-05-17. DOI: [10.15463/ie1418.10905](https://doi.org/10.15463/ie1418.10905).

Köhne Julia Barbara, Visualizing „War Hysterics“: Strategies of Feminization and Re-Masculinization in Scientific Cinematography, 1916 – 1918, in: Christa Hämerle et al. (Hgs.), *Gender and the First World War*, Birmingham, 2014, S. 72 – 88.

Laqueur Thomas W., Memory and naming in the Great War, in: John R. Gillis (Hg.), *Commemorations, The Politics of National Identity*, Princeton, 1994, S. 150 – 167.

Liu James H. et al., Representing World History in the 21st Century, The Impact of 9/11, the Iraq War, and the Nation-State on Dynamics of Collective Remembering, in: *Journal of Cross-Cultural Psychology*, Vol. 40 (4), 2009, S. 667 – 692.

Lunn Joe, Male Identity and Martial Codes of Honor: A Comparison of the War Memoirs of Robert Graves, Ernst Jünger, and Kande Kamara, in: *The Journal of Military History*, Vol. 69 (3), 2005, S. 731 – 735.

Loughran Tracey, A Cirisis of Masculinity? Re-writing the History of Shell-shock and Gender in the First World War Britain, in: *History Compass*, Vol. 11 (9), 2013, S. 727 – 738.

Malins Geoffrey H., Warren Low und Nicholas Hiley, *How I filmed the war. A record of the extraordinary experiences of the man who filmed the great Somme battles, ect.*, London/Nashville 1993.

McCartney Helen B., The First World War Soldier and His Contemporary Image in Britain, in: *International Affairs* 90 (2), 2014, S. 299 – 315.

McDonald Robert, *Sons of the Empire: The Frontier and the Boy Scout Movement, 1890 – 1918*, Toronto, 1993.

McEwen J.M., „Brass-hats“ and the British press during the First World War, in: *Canadian Journal of History* 18 (1), 1983, S. 43 – 68.

McIntosh Heather, Producing the Crowsourced Documentary: The Implications of Storytelling and Technology, in: Kara Selmin und Daniel Marcus (Hgs.), *Contemporary Documentary*, London, 2015, S. 57 – 71.

McLure Victoria Elisabeth, *A shattered visage: The remythologizing of the British literary hero after World War I*, Dissertation, Texas Tech University, 1999.

Meyer Jessica, Between Acceptance and Refusal - Soldiers' Attitudes Towards War (Great Britain and Ireland), in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2019-05-28. [DOI: 10.15463/ie1418.11368](https://doi.org/10.15463/ie1418.11368).

Meyer Jessica, *Men of War, Masculinity and the First World War in Britain*, Basingstoke, 2009.

Meyer Jessica (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008.

Michail Eugene, „A String of Remembrance!“: Collective Memory and ist forgotten Armies, in Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008, S. 237 – 257.

Mikos Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, 2. Überarbeitete Auflage, Konstanz, 2008.

Moldenhauer Benjamin, Horrorfilm, in: Markus Kuhn, Irina Scheidgen und Nicola Valeska Weber (Hgs.), *Filmwissenschaftliche Genreanalyse: Eine Einführung*, Berlin/Boston, 2013, S. 193 – 208.

Morgan David, Class and Masculinity, in: Kimmel Michael S., Jeff Hearn und R.W. Connell (Hgs.), *Handbook of studies on men & masculinities*, S. 165 – 177.

Moser Karin, Remembering World War I in 2014: Films and TV Productions in Austria and a New Path of Visual Memory, in Hannes Leidinger (Hg.), *Habsburg's Last War: The filmic Memory (1918 to the Present)*, New Orleans, 2018.

Moser Karin, „Visuelles Erinnern“ – Der Erste Weltkrieg im österreichischen Film- und Fernsehschaffen, in Leidinger et. al., *Habsburg schmutziger Krieg: Ermittlungen zur österreichisch-ungarischen Kriegsführung 1914 – 1918*, St. Pölten/Wien, 2014.

Noakes Lucy, „My Husband Is Interested in War Generally“. Gender, Family History and the Emotional Legacies of Total War, in: *Women's History Review* 27 (4), 2018.

Noakes Lucy, „Playing at being Soldiers“?: British Women and Military Uniform in the First World War, in Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008, S. 123 – 145.

Packham Shirin, *Der aktuelle Kriegsfilm im historischen und medialen Kontext*, Wiesbaden, 2018.

Palmer Jerry, *Memories from the frontline, Memoirs and the Meanings of the Great War from Britain, France and Germany*, Cham, 2018.

Paris Michael, Enduring Heroes: British Feature Films and the First World War, 1919 – 1997, in: Michael Paris (Hg.), *The First World War and popular cinema, 1914 to the present*, New Brunswick, 1999, S. 51 – 73.

Paris Michael, The Great War and British Docudrama: The Somme, My Boy Jack and Walter's War, in: Martin Löschnigg und Marzena Skolowska-Paryz (Hgs.), *The Great War in Post-memory Literature and Film*, Berlin/Boston, 2014, S. 135 – 151.

Paul Gerhard, Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen, in: Bernhard Chiari, Matthias Rogg und Wolfgang Schmidt (Hgs.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, herausgegeben im Auftrag des militärgeschichtlichen Forschungsamtes in der Reihe Beiträge zur Militärgeschichte 59, Berlin/München/Boston, 2003, S. 3 – 76.

Pegum John, The old front line: Returning to the Battlefields in the Writings of Ex-Servicemen, in Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008, S. 218 – 236.

Pennell Catriona, Making Sense of the War (Great Britain and Ireland): in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2015-08-25. DOI: [10.15463/ie1418.10714](https://doi.org/10.15463/ie1418.10714).

Rachwal Tadeusz, Stand-to-Arms. On Immobility in the Trenches and the Brotherhood of War, in: Anna Branach-Kallas und Nelly Strehlau (Hgs.), *Reimagining the First World War*, Newcastle-upon-Tyne, 2015, S. 24 – 34.

Reeves Nicholas, Official British Film Propaganda, in: Michael Paris (Hg.), *The First World War and popular cinema, 1914 to the present*, New Brunswick, 1999, S. 27 – 50.

Reeves Nicolas, Cinema, Spectatorship and Propaganda: „The Battle of the Somme“ (1916) and its Contemporary Audience, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 17 (1), 1997, S. 5 – 28.

Reeve Michael, Special Needs, Cheerful Habits: Smoking and the Great War in Britain, 1914-18, in: *Cultural and Social History*, Vol. 13 (4), 2016, S. 483 – 501.

Renard Virginie, Reaching out to the Past: Memory in Contemporary British First World War Narratives, in Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008, S. 285 – 304.

Roper Michael, Re-Remembering the Soldier Hero: The Psychic and Social Construction of Memory in Personal Narratives of the Great War, in: *History Workshop Journal*, Vol. 50, 2000, S. 181 – 204.

Roper Michael, Between Manliness and Masculinity: The „War Generation“ and the Psychology of Fear in Britain, 1914 – 1950, in: *Journal of British Studies*, Vol. 44, 2005, S. 343 – 362.

Sharp Ingrid, Gedenken an den Kriegswiderstand 1914/18 in Großbritannien: Eine geschlechtergeschichtliche Bilanz, in: *L'Homme*, Vol. 29 (2), S. 109 – 116.

Showalter Elaine, Rivers and Sassoon: The Inscription of Male Gender Anxieties, in Margaret R. Higonnet et al. (Hgs.), *Behind the Lines. Gender and the Two World Wars*, New Haven (u.a.), 1987. S. 61 – 69.

Simkins Peter: Pals Battalions, in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2014-10-08. DOI: [10.15463/ie1418.11233](https://doi.org/10.15463/ie1418.11233).

Sternberg Claudia, Framed (by) Memory: The Popular Mnemonics of the First World War in the Unknown Soldier (Carlton Tv, UK 1998) and Distant Bridges (UK/USA 1999), in Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008, S. 305 – 323.

Stevenson Randall, *Literature and the Great War, 1914 – 1918*, Oxford, 2013.

Stewart Victoria, The Last War: The Legacy of the First World War in 1940s British Fiction, in: Jessica Meyer (Hg.), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden (u.a.), 2008, S. 260 – 281.

Sorlin Pierre, Cinema and the Memory of the Great War, in: Michael Paris (Hg.), *The First World War and popular cinema, 1914 to the present*, New Brunswick, 1999, S. 5 – 26.

Ther Vanessa: Stereotypes, in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2015-09-24. DOI: [10.15463/ie1418.10734](https://doi.org/10.15463/ie1418.10734).

Todman Daniel, *The Great War. Myth and memory*, London, 2005.

Travers Tim, Canadian Film and the First World War, in: Michael Paris (Hg.), *The First World War and popular cinema, 1914 to the present*, New Brunswick, 1999, S. 96 – 114.

Walsh David und Toby Haggith, Restoring The Battle of the Somme and The Battle of the Ancre and Advance of the Tanks, in: *Brussels: International Federation of Film Archives, Journal of film preservation*, 1.4. 2014, S. 51 – 56.

Wellington Jennifer, In Search of the ‚Authentic‘ Experience of War, 1914 – 1917, in: Jennifer Wellington (Hg.), *Exhibiting War: The Great War, Museums, and Memory in Britain, Canada, and Australia*, Cambridge, 2017, S. 15 – 59.

Whitehead Ian, The Great War and British Identity, in: Peter Liddle (Hg.), *Britain and Victory in the Great War*, Barnsley, 2018, S. 255 – 272.

Williams David, *Media, Memory, and the First World War*, Montréal, 2009.

Williams David, Film and Mechanization of Time in the Myth of the Great War, in: *ESC*, 2015, S. 165 – 190.

Winter Jay, *Remembering War: The Great War between memory and history in the twentieth century*, New Haven, 2006.

Winter Jay, *Sites of memory, sites of mourning. The Great War in European cultural history*, Cambridge, 2000.

Wilson Ross J., It Still Goes On: Trauma and the Memory of the First World War, in: Martin Löschnigg und Marzena Skolowska-Paryz (Hgs.), *The Great War in Post-memory Literature and Film*, Berlin/Boston, 2014, S. 43 – 57.

8.2. FILMOGRAFIE

Comradeship (GB 1919, R: Maurice Elvey)

Forgotten Silver (NZ 1995, R: Peter Jackson und Costa Botes)

For King And Empire: Canada's Soldiers in the Great War (CND 2001, R: Peter Williamson/Harvey Crossland, Fernsehserie)

Heavenly Creatures (NZ 1994, R: Peter Jackson)

Journey's End (GB 2017, R: Saul Dibb)

Mademoiselle From Armentières (GB 1926, R: Maurice Elvey)

Our Heroic Canadian Brothers (GB 1918, Pathé)

Testament of Youth (GB 2014/2015, R: James Kent)

The Canadian Victory at Courcelette: and the advance of the tanks (GB 1917, R: Frederick Oscar Bovill/British Topical Committee for War Films)

The Battle Of The Ancre and The Advance Of The Tanks (GB 1917, British Topical Committee for War Films)

The Battle Of The Somme (GB 1916, British Topical Committee for War Films)

The Frighteners (USA/NZ 1996, R: Peter Jackson)

The First World War (GB 2003, R: Marcus Kiggell, Fernsehserie)

The Great War (GB 1974, Prod.: Tony Essex und Gordon Watkins, Fernsehserie)

The Trench (GB 2002, R: Dominic Ozanne, Fernsehserie)

The Unknown Soldier (GB, 1998, R: David Drury)

They Shall Not Grow Old (GB/NZ 2018, R: Peter Jackson)

8.3. *ONLINE-ZEITUNGSARTIKEL*

Bradshaw Peter, *The Shall Not Grow Old* review – Peter Jackson's electrifying journey into the first world war trenches, in: *The Guardian*, 16.10.2018, <https://www.theguardian.com/film/2018/oct/16/they-shall-not-grow-old-review-first-world-war-peter-jackson> (zuletzt abgerufen: 18.11.2020).

N.N., Peter Jackson: World War One footage brought to life by Lord of the Rings director, in: *BBC News*, 09.10.2018, <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-45803977> (zuletzt abgerufen: 25.08.2010).

8.4. *WEITERE QUELLEN*

8.4.1. ARCHIVMATERIAL

The Battle Of The Somme, GB 1916, British Topical Committee for War Films, IWM 191

The Battle Of The Ancre and The Advance Of The Tanks, GB 1917, British Topical Committee for War Films, IWM 116

Our Heroic Canadian Brothers, GB 1918, Pathé, IWM 465

The Canadian Victory at Courcelette: and the advance of the tanks, GB 1917, R: Frederick Oscar Bovill/Topical Committee for War Films, IWM 466

8.4.2. LIEDER

Mademoiselle From Armentières, geschrieben von Harry Carlton und Joseph Tunbridge, aufgeführt von Plan 9, Joel Watson, Nathan Carlton, Alan Davison, Colin Leeman, Thomas Lord, Jon McQueen und Chris Todd.

8.4.3. VIDEOS

Peter Jackson on how original footage WWI was shot and how the speed was corrected, 06.11.2018, <https://www.bbc.co.uk/programmes/p06qxzxt> (zuletzt abgerufen: 15.11.2020)

Peter Jackson describes the impact of colourising original WWI footage, 06.11.2018, <https://www.bbc.co.uk/programmes/p06qxzts> (zuletzt abgerufen: 18.11.2020, 15:21)

They Shall Not Grow Old“: Peter Jackson überrascht mit Erster-Weltkriegs-Doku, 18.10.2018, <https://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Uebersicht/They-Shall-Not-Grow-Old-Peter-Jackson-ueberrascht-mit-Erster-Weltkriegs-Doku> (zuletzt abgerufen: 25.11.2020)

The Making Of They Shall Not Grow Old, Bonusmaterial der DVD „They Shall Not Grow Old“ (GB/NZ 2018, R: Peter Jackson)

8.4.4. ZEITUNGEN

The War Illustrated, Wochenzeitung, London, erschienen von 1914 – 1918.

8.4.5. Podcasts

Voices of the First World War, Episode 2: Outbreak – 4 August 1914,
<https://www.iwm.org.uk/history/voices-of-the-first-world-war-outbreak-4-august-1914>

Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit dem 2018 veröffentlichten dokumentarischen Kriegsfilm *They Shall Not Grow Old* (GB/NZ, R: Peter Jackson). Dieser wird in Hinblick auf die Darstellung des Krieges und die Präsentation „soldatischer Männlichkeit“ untersucht. Der Aufbau der Analyseabschnitte folgt jenem des Films (Rekrutierung, Schützengräben, Offensiven und Rückkehr). Zu Beginn der Arbeit wird ein kurzer Überblick über Narrationslinien der Populärkultur gegeben. Außerdem wird das Ausgangsmaterial für diesen Film (Originalfilmaufnahmen und Oral History Interviews) näher dargelegt. Verschiedene Männlichkeitskonstruktionen werden präsentiert, die den Soldaten zugeschrieben wurden. Hier zeigen sich auch Parallelen zu Kriegstagebüchern. Soldatische Männlichkeitskonstruktionen und Vorstellungen von idealisierten Helden treten hier in den Fokus, dabei zeigt sich, dass der Film *They Shall Not Grow Old* diese auch konterkariert. Schließlich wird in dieser Arbeit ein Zusammenhang zwischen der nationalen und persönlichen Identität und der Darstellung von Soldaten und ihrer Rolle als Helden hergestellt.

Abstract (English)

This master's thesis looks at the documentary war film *They Shall Not Grow Old* (GB/NZ, 2018, R: Peter Jackson). It looks at the presentation of the First World War and the representations of masculinities, especially "martial" or "soldierly" masculinity. This paper has the same structure as the film (recruitment, trenches, offenses, homecoming). The beginning of the thesis presents different narratives about the Great War in Great Britain. Next, it looks at the origin of the pictures and acoustics (original front footage and oral history interviews) used in the film. It shows different constructions of masculinity embedded in soldiers at war. They show similarities with masculinities shown in war diaries. Martial and heroic are the most common attributions of masculinities. *They Shall Not Grow Old* includes them but also contradicts them. Lastly, this paper draws a connection between national and personal identity and the portrayal of soldiers and their role as heroes.