



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2020

---

## **Filmkritik: 1917 (Sam Mendes)**

Kuhn, Marius

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich  
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-199790>  
Journal Article  
Published Version

Originally published at:  
Kuhn, Marius (2020). Filmkritik: 1917 (Sam Mendes). *Filmbulletin: Zeitschrift für Film und Kino*, (1):40-41.

im breiten sizilianischen Dialekt, den die italienischen Richter höchstens vage verstehen, sie ziehen sich nackt aus, simulieren epileptische Anfälle. Noch klammern sie sich an die Gemeinschaft, an die alten Machorituale.

Die meisten von ihnen werden dank Buscettas Aussage zu langen Haftstrafen verurteilt. Später befinden wir uns im Kontrollraum eines Gefängnisses. Nebeneinander aufgereiht stehen da Fernsehgeräte, die Überwachungsbilder aus den Zellen zeigen. Die Mafiosi wüten auf diesen Bildschirmen noch immer, aber nun tobt jeder nur noch für sich, schutzlos dem Kontrollblick der Staatsmacht ausgeliefert. Bellocchio filmt alle diese Fernseher auf einmal – und damit hat sich das Orakel der Gruppenfotografie vom Filmbeginn erfüllt. Wieder finden alle Gangster in einem einzigen Bild Platz, und jetzt sind sie tatsächlich und für immer so, wie es im Blitzlicht des Fotografen momenthaft als Ahnung aufgeschienen war: isoliert, hilflos, lächerlich, totgeweiht.

Freilich ergeht es denen, die sie hinter Gitter gebracht haben, nicht unbedingt besser. **Il traditore** blickt auf die italienische Zeitgeschichte wie auf einen Totentanz, dem sich niemand, der sich einmal im Umkreis der Mafia aufgehalten hat, auf die Dauer entziehen kann. Der Staatsanwalt Falcone fällt 1992 einem (seinerzeit das gesamte politische System Italiens erschütternden) Attentat zum Opfer; Buscetta wiederum überlebt zwar seine Zeugenaussagen, doch das Zeugenschutzprogramm im amerikanischen Exil macht ihn zu einer wandelnden Leiche. Ein Leben nach der Mafia gibt es auch für ihn nicht. Im Gegensatz zu allen anderen tanzt er jedoch einen Totentanz, den er selbst gewählt hat. Das ist nicht wenig. Lukas Foerster

→ **Regie:** Marco Bellocchio; **Buch:** Marco Bellocchio, Valia Santella, Ludovica Rampoldi, Francesco Piccolo; **Kamera:** Vladan Radovic; **Schnitt:** Francesca Calvelli; **Kostüm:** Daria Calvelli; **Ausstattung:** Andrea Castorina, Jutta Freyer; **Musik:** Nicola Piovani. **Darsteller\_in (Rolle):** Pierfrancesco Favino (Tommaso Buscetta), Luigi Lo Cascio (Totuccio Contorno), Fausto Russo Alesi (Giovanni Falcone), Fabrizio Ferracane (Pippo Calò). **Produktion:** IBC Movie, Kavac Film, Rai Cinema, ARTE, Match Factory Production u. a. Italien, Frankreich, Deutschland, Brasilien 2019. **Dauer:** 145 Min. **CH-Verleih:** Filmcoopi Zürich

# 1917



Krieg ist sinnlos. Das wissen die Soldaten in den Gräben des zweitletzten Jahrs des Ersten Weltkriegs schon lange. 1917 ist eine bildgewaltige Mission zweier Infanteristen mit vielen filmischen Vorbildern.

## Sam Mendes

In den Fünfzigerjahren beschrieb der Filmtheoretiker *André Bazin* die Plansequenz als eindringliches und besonders realistisches Stilmittel, das die Einheit von Raum und Zeit beibehält und im Gegensatz zur Montage den Zuschauerblick weniger lenkt. Ein besonders eindrückliches Beispiel für dieses Verfahren findet sich in *Joe Wrights Atonement*: Eine exakt choreografierte fünfminütige Plansequenz zeigt den Soldaten Robbie Turner, wie er am Strand von Dünkirchen orientierungslos durch die Reihen der eingekesselten britischen Armee irrt. Betrunkene Kameraden passieren die Kamera, im Hintergrund werden Pferde durch Schüsse niedergestreckt, und an einer Stelle kreisen wir um einen Chor, der für kein Publikum singt.

Sam Mendes' **1917** erinnert in seiner Inszenierung wiederholt an diesen Moment aus Wrights Film, weitet die Plansequenz aber auf den ganzen Film aus. Wurde nach *Saving Private Ryan* das brutale Chaos des Kriegs vornehmlich mit schnellen Schnitten und wackliger Handkamera dargestellt, folgen wir in **1917** in einer einzigen Einstellung (die tatsächlichen Schnitte werden kunstvoll verdeckt) den zwei britischen Soldaten Blake und Schofield. Auf dem Höhepunkt des Ersten Weltkriegs müssen sie so schnell wie möglich feindliches Gebiet durchqueren, um 1600 Kameraden vor einer tödlichen Falle der Deutschen zu warnen. Zu Beginn wandert die Kamera langsam rückwärts, und die beiden Hauptprotagonisten erscheinen im Bildkader. Die Fahrt fortsetzend, folgen wir Blake und Schofield, während sich der Hintergrund von einer

grünen Naturszenerie zum monotonen Braun eines Armeelagers wandelt, wo die beiden ihren Auftrag erhalten. Der Anfang setzt den Ton für den restlichen Film. Die Kamera begleitet in flüssigen Bewegungen eine klassische Heldenreise und navigiert dabei durch Wälder, Flüsse, Ruinen, Gräben und Schlachtfelder. Der Fokus liegt allein auf den beiden Soldaten und ihrem Überlebenskampf, in dem sich der Schrecken des Kriegs manifestiert.

Kameramann *Roger Deakins* (der Oscar sollte ihm sicher sein) befürchtete im Vorfeld, dass das inszenatorische Konzept zur Spielerei verkommen könnte und vom Thema des Films ablenkt. Tatsächlich wirkt die Kamera vor allem zu Beginn wie ein dritter Protagonist. Wiederholt bewundert man die Choreografie der Sequenzen, die kunstvolle Arbeit von Deakins' Kamerateam und die mithilfe von Steadicams, Kränen und Drohnen vollzogenen Bewegungen durch die französische Landschaft. Wie bereits in *Sebastian Schippers Victoria* (der in einer zweieinhalbstündigen Einstellung von einem Banküberfall erzählt) kann man als Zuschauer\_in nicht ganz das Konzept hinter dem Film vergessen. Schlussendlich vermag die Kameraarbeit aber auch hier die Dramatik der Handlung zu akzentuieren. Wird bei Schippers Film die kontinuierliche Eskalation der Situation in Echtzeit spürbar, sind es in *1917* der dramatische Wettlauf gegen die Zeit und die damit verbundenen Strapazen von Blake und Schofield. Eine Pause gibt es nur, wenn auch die Soldaten kurz verschlafen. Während *Victoria* tatsächlich aus einer Einstellung besteht, ermöglichen in *1917* die achtminütigen Sequenzen eine detaillierte Ausarbeitung der Mise en Scène. So etwa gegen Schluss, wenn Schofield in einer unendlich scheinenden Einstellung auf die Kamera zurennt, während vor und hinter ihm die Soldaten quer durchs Bild und ins eigene Verderben stürzen. Oder wenn in einer Verfolgungsjagd einzig Granatgeschütze die nächtliche Szenerie zerbombter Häuser erhellen und dabei an die Ästhetik des Trümmersfilms und des Film noir erinnern.

Die eigentliche Stärke des Films liegt darin, dass mit dem überwältigenden Gestus der Plansequenz wiederholt gebrochen wird. Mendes erliegt damit nicht der Versuchung, Krieg zu heroisieren. Wie bereits in seinem ersten Kriegsfilm *Jarhead* (ebenfalls mit Roger Deakins hinter der Kamera) verzichtet er darauf, den Krieg primär als Konfrontation zweier gegnerischer Parteien darzustellen, sondern fokussiert auf das Innenleben seiner Protagonisten. Auf jeden dramatischen Höhepunkt folgt ein Moment der Reflexion, in dem Blake und Schofield verbittert versuchen, das Erlebte zu verarbeiten. Während wir im restlichen Film hautnah und mit unerträglicher Spannung dem Überlebenskampf der beiden folgen, scheint das Kriegsgeschehen in diesen Momenten kurz zu pausieren, um eine Aussenperspektive einzunehmen, die anhand der persönlichen Schicksale die tragische Dimension des Kriegs nochmals deutlicher macht. Selbst das Ende gerät nicht zum Triumph. Knapp bedankt sich Colonel Mackenzie für die rettende Nachricht, nur um trocken anzufügen, dass der Krieg weitergehe. Schlussendlich ist keine Schlacht gewonnen, und die Vernichtung des Bataillons wohl nur hinausgezögert.

Hier nimmt Mendes' Film eine entscheidend andere Richtung als eine Reihe von jüngeren Produktionen, die den Ersten und Zweiten Weltkrieg aus britischer Warte thematisieren. Im Angesicht von Englands aktueller Krise erinnern jene Filme an die glorreiche Zeit Grossbritanniens und erzählen Erfolgsgeschichten: *Christopher Nolan* zeigt in *Dunkirk* die dramatischen Vorkommnisse während der Evakuierung von Dünkirchen, um am Ende seine Protagonisten als Helden zu feiern; *Peter Jacksons* Montage von Found-Footage-Aufnahmen in *They Shall Not Grow Old* ist eine farbige und laute Verklärung des Kriegs, und Joe Wright drehte mit *Darkest Hour* eine unkritische Zelebrierung Winston Churchills. Anstatt es ihnen gleich zu tun und den Krieg als jenen Moment hochzustilisieren, der die Identität einer Nation prägt und stärkt, verhandelt Mendes anhand seiner Protagonisten dessen grausame Sinnlosigkeit.

*1917* lässt keinen Zweifel an seiner pazifistischen Haltung. Der Film überzeugt als formales Experiment, das den Krieg in einer unvergleichlichen Intensität transportiert und gleichzeitig kritisch reflektiert. Wie bereits Jackson bei *They Shall Not Grow Old* widmet auch Mendes den Film seinem Grossvater, dessen Kriegsgeschichten ihn zum Drehbuch für *1917* inspirierten. Im Gegensatz zu Jackson vermittelt Mendes aber keine falsche Nostalgie, sondern formuliert eine allgemeingültige Kritik am Krieg, die die nüchterne Zeitangabe des Filmtitels hinter sich lässt.

Marius Kuhn

→ **Regie:** Sam Mendes; **Buch:** Sam Mendes, Krysty Wilson-Cairns; **Kamera:** Roger Deakins; **Schnitt:** Lee Smith; **Musik:** Thomas Newman. **Darsteller\_in (Rolle):** Dean-Charles Chapman (Blake), George MacKay (Schofield), Daniel Mays (Sergeant Sanders), Colin Firth (General Erinmore). **Produktion:** Amblin Partners, DreamWorks, Neal Street Productions, New Republic Pictures. Grossbritannien, USA 2020. **Dauer:** 119 Min. **Verleih:** Universal Pictures International