

# Sie wurden nicht alt, aber jetzt sind sie bunt

Peter Jackson, Regisseur des „Herrn der Ringe“, hat für seinen Film „They Shall Not Grow Old“ den Ersten Weltkrieg nachvertont und koloriert. Das ist faszinierend und befremdlich zugleich.

Vor zehn Jahren schloss sich ein Kapitel in der historischen Erinnerung der Menschheit. Am 25. Juli 2009 starb der letzte Veteran, der den Grabenkrieg im Ersten Weltkrieg erlebt hatte, der Brite Harry Patch. Er war mit achtzehn Jahren eingezogen worden und hatte bei Ypern und Passchendaele gekämpft. Später schilderte er seine Erlebnisse in Flandern für das Tonarchiv der BBC. Ein Satz aus seinem Statement fand Eingang in die sechszwanzigteilige Fernsehserie „The Great War“: „Wenn irgendein Mann Ihnen sagt, er sei über den Grabenrand geklettert und hätte keine Angst gehabt, ist er ein Lügner.“ Patch wurde 111 Jahre alt.

Der Zeitzeuge Harry Patch ist auch in dem Film „They Shall Not Grow Old“ zu hören, den der neuseeländische Regisseur Peter Jackson zum hundertsten Jahrestag des Kriegsendes von 1918 aus authentischem Bild- und Tonmaterial zusammengestellt hat. Er ist eine von zweihundert Stimmen, die die Erfahrung des Großen Krieges aus britischer Sicht schildern, einer von Millionen jungen Männern, die als Freiwillige oder Rekruten zu den Sammelstellen der British Army eilten und nach einer dreimonatigen Kurzausbildung in die Schützengräben geschickt wurden. Jackson hat die Aufnahmen aus dem BBC-Archiv zu einer neuen Erzählung verwoben, die von den ersten Kriegstagen bis in die unmittelbare Nachkriegszeit reicht, in der viele der Überlebenden Mühe hatten, in die Welt zurückzukehren, der sie entrissen worden waren. Beim Waffenstillstand, sagt einer, habe er sich gefühlt, als hätte man ihn gefeuert. Andere berichten, sie hätten ihre Erlebnisse lieber für sich behalten, da sie ohnehin niemand verstanden hätte. Es dauerte Jahrzehnte, ehe sie darüber reden konnten.

Das ist die eine, die dokumentarische Seite von Jacksons Film. Die andere, für die Wirkung des Films wichtigere Seite, ist schwerer zu bestimmen, denn sie fällt in einen Zwischenbereich zwischen Dokument und Fiktion. Von seinem Auftraggeber, dem Imperial War Museum in London, hat Jackson für „They Shall Not Grow Old“ mehr als zweitausend Stunden belichtetes Filmmaterial erhalten: grobkörnige, beschädigte, verblasste, mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten auf Kurbelkameras gedrehte schwarzweiße Bilder von Schlachtfeldern, Munitionsdepots, Latrinen, Lazaretten und Bordellen. Jackson hat diese Aufnahmen nicht nur, wie jeder andere Dokumentarist, gereinigt und sortiert. Er hat sie eingefärbt und nachver-



Früher war der Große Krieg schwarzweiß und grobkörnig, jetzt wird er farbig und glatt. Szene aus Peter Jacksons Film.

Foto Warner Bros

tont, aufgehellt und geglättet, eingetaktet und digital aufgeblasen. Ein Computerprogramm ergänzte die bei der Alterung verlorengangenen Pixel und Bildsegmente, Phonetiker lasen den Soldaten die Worte von den Lippen ab, Schauspieler sprachen die gewonnenen Dialoge im Heimatdialekt der Regimenter im Studio ein. Für die Kolorierung wurden Originaluniformen und -waffen, für den Klang der Explosionen und Schüsse historische Tonzeugnisse verwendet. Die Materialschlacht, die den Film ermöglicht hat, wurde zum Echo der Materialschlacht, die er zeigt.

Denn Peter Jackson ist nicht irgendein Regisseur, er ist der Herrscher von Mittel- und Lateinamerika. Jackson hat die „Herr der Ringe“-Trilogie und die drei „Hobbit“-Filme gedreht, er hat J. R. R. Tolkiens Nimmerland-Phantasien ins einundzwanzigste Jahrhundert übersetzt und eine archaische Gegenwelt

zum immer verstaubter wirkenden „Star Wars“-Kosmos geschaffen. Jacksons Ikonographie hat für das heutige Hollywood die Maßstäbe gesetzt, die in den siebziger Jahren Steven Spielberg und George Lucas mit ihren Blockbuster-Filmen setzten. Auch deshalb konnte „They Shall Not Grow Old“ keine gewöhnliche Kriegsdokumentation werden. Es musste der Film zum Ersten Weltkrieg schlechthin werden, das ganze Grauen in zwei Stunden, der dokumentarische Endsiege.

Der Effekt dieses technischen Overkills ist zugleich überwältigend und entsetzend. Man sieht rotes Blut aus zerschossenen Körpern strömen, man hört das Trappeln der Pferdehufe und das Quieken der Ratten, die sich an den Leichen mästen, man vernimmt Sätze, die vor hundert Jahren in die Kamera gesprochen wurden, lange vor dem Tonfilm. Und doch kommt man dabei dem eigentlichen Gegenstand des Films, der Erfahrung einer Generation, die auf den Schlachtfeldern Flanderns verheizt wurde, nicht näher.

Denn es bleibt ja der Krieg der Massen, der *citizen soldiers*, der da gezeigt wird, eine Form des Konflikts, die von den Kleinkriegern der Milizen und Berufssoldaten, die wir kennen, himmelweit entfernt

ist. Das Befremden beginnt schon am Anfang mit der patriotischen Mobilisierungswelle, bei der sich Sechzehnjährige zum Kampf gegen einen Feind melden, den sie weder kennen noch hassen, und es hält bis zum Ende an. Dazu kommt die durchgängige Schönfärbung durch die Kriegszensur. Die Angst, von der Harry Patch gesprochen hat, ist in „They Shall Not Grow Old“ in keinem Gesicht zu sehen, nur die verrenkten Glieder der Toten zeugen unwillkürlich von ihr. Insofern geht der Film in die unvermeidliche Falle der Immersion: Je näher man die Bilder anschaut, desto ferner schauen sie zurück.

Wo Christopher Nolans „Dunkirk“ den Zuschauer in das Drama von Dünkirchen eintauchen ließ, indem er ihn vom Land, vom Meer aus und aus der Luft in dasselbe Geschehen eines langen Jungtages hineinwarf, presst Jackson Bilder aus vier Kriegsjahren in einen dramaturgischen Rahmen, der keine Abweichungen zulässt. Ausbildung, Einschiffung, Anmarsch, Einsatz, Kriegsende und Heimkehr folgen mit lehrbuchhafter Mechanik aufeinander. Der Preis dieser Generalisierung ist die Eingemeindung des Schreckens in seine Darstellung. Die Maschinerie des Films reproduziert die Maschinerie des Krieges. Am

Ende kann man die Orientierungslosigkeit der Veteranen beinahe körperlich nachvollziehen, denn mit dem Ende der Kampfhandlungen verliert auch Jacksons Erzählung jede innere Spannung.

Ein amerikanischer Kritiker hat Peter Jackson mit Frankenstein verglichen. Das ist übertrieben, aber nur wenig, denn „They Shall Not Grow Old“ ist tatsächlich ein Monster von einem Film. Er zeigt, wohin man kommt, wenn man die Geschichte zwanghaft den Wahrnehmungsmustern der Gegenwart unterwirft. Die Szenen, in denen er die Gesichter von damals zum Sprechen bringt, haben etwas Indezentes, sie rauben den Dokumenten jenen Schleier des Geheimnisses, durch den sie sich von bloßen Rekonstruktionen unterscheiden. Dabei liegt die Wahrheit auch ohne Zwang in den Bildern selbst. Eins der eindrucksvollsten Fundstücke bei Jackson zeigt ein Geschütz, das hinter einer Scheune abgefeuert wird. Die Erschütterung ist so heftig, dass die Dachziegel von dem Gebäude purzeln. Wenn man ein Bild für den Terror der Materialschlachten sucht, muss man nicht notwendig auf die Schlachtfelder blicken. Es genügt, dass man sich klar macht, was der Rückstoß einer Kanone anrichten kann. ANDREAS KILB

# Vom Sein der Frau im impressionistischen Bild

Das Pariser Musée d'Orsay zeigt eine virtuose Berthe Morisot und legt den Schwerpunkt der Retrospektive auf die Figuren in ihren Bildern

PARIS, im Juni um das Jahr 1868 stellt der Maler Henri Fantin-Latour die Schwestern Edma und Berthe Morisot dem schon gefeierten Édouard Manet vor. Berthe ist siebenundzwanzig und Edma neunundzwanzig Jahre alt, beide sind ambitionierte Malerinnen. Die jungen Damen seien charmant, verspricht Fantin-Latour kurz zuvor, dann spielt er auf ihr offenkundiges Talent an: „Es ist ärgerlich, dass sie keine Männer sind; als Frauen könnten sie allerdings der Sache der Malerei dienlich sein, indem sie beide einen Académicien heiraten.“ Als eheliche Muse hätten die Morisot-Schwestern also einen anerkannten Maler unterstützen dürfen.

Die Bemerkung steckt den Rahmen ab, in den sich Berthe Morisot als Künstlerin in den folgenden zweieinhalb Jahrzehnten eines zu kurzen Lebens fügen muss. Edma, mit der sie von Jugend auf gemeinsam und von der Mutter unterstützt die Malerei erlernt hatte, heiratet ein Jahr später und legt Pinsel und Palette für immer beiseite. Auch einer der frühen Lehrer hatte gewarnt: Wenn die Morisot-Töchter mit ihrem Temperament sich für die Malerei entscheiden würden, dann wäre das „eine Revolution, wenn nicht eine Katastrophe“ für die Familie. Berthe Morisot wird den Weg der Revolution in Form einer klugen Gratwanderung gehen. Sie bleibt, etwa im Gegensatz zur Malerin Rosa Bonheur, den modischen und gesellschaftlichen Codes der Weiblichkeit treu und heiratet einige Jahre später den wenig ehrgeizigen Maler Eugène Manet, Bruder des großen Édouard. Allerdings behält sie ihren Namen bei und behauptet sich als Künstlerin; der Ehemann wird in ihrem Schatten bleiben. Obwohl Berthe Morisot mit Renoir, Monet, Degas oder Pissarro, mit denen sie ab den siebziger Jahren auch eng befreundet war, zu den Begründern und wichtigsten Malern des Impressionismus gehört, drängte die Kunstgeschichte mitsamt den musea-

len Institutionen sie nach ihrem Tod 1894 an den Rand eines männerzentrierten Blickfeldes. Morisot war deshalb lange Zeit eher durch die elf Porträts bekannt, die Édouard Manet von ihr hinterließ, als durch ihre eigene Arbeit. Selbst das Musée d'Orsay mit der weltweit größten Impressionismus-Sammlung bekennt sich im Katalog (der gerade im Hinblick auf das Frau-Sein in der Kunst besonders interessant ist) zu einem *mea culpa*. Seit der Eröffnung 1986 ist es nun, dank der Kuratorinnen Sylvie Patry und Nicole Myers, die erste Ausstellung, die Berthe Morisot gewidmet wird.

Es geht im Orsay-Museum also auch um eine späte Rehabilitation. Durch die

Zusammenarbeit mit dem Musée national des Beaux-Arts du Québec, der Barnes Foundation in Philadelphia und dem Dallas Museum of Art, wo die Retrospektive zuvor schon zu sehen war, konnten besonders viele Leihgaben von nordamerikanischen Kontinenten gewonnen werden. Der zugleich chronologische und thematische Parcours mit etwa 75 Gemälden lässt das Bild einer Malerin entstehen, die schon als junge Frau ihre Entschlossenheit zur künstlerischen Emanzipation beweist. 1864, sie ist erst 23 Jahre alt, wird zum ersten Mal eines ihrer Gemälde im Pariser Salon akzeptiert. Edgar Degas lädt sie zehn Jahre später ein, sich einer Gruppe junger, dem akademischen Salon abtrünniger

Künstler anzuschließen, aus der der Impressionisten im Jahr 1874 mit einer ersten, damals polemisch kritisierten Schau hervorgehen werden.

Morisot gehört zu dieser Avantgarde, die sich bewusst ist, die Moderne zu begründen. Die „neue Malerei“, wie der Kritiker Edmond Duranty sie nennt, zeigt den zeitgenössischen Menschen, die moderne „Figur“, als bürgerlichen Städter in seinen Interieurs oder draußen im Freien, dort, wo man seit kurzer Zeit auch gerne *plein air* malt: auf dem Spaziergang etwa, beim Picknick, in der Sommerfrische auf dem Land oder am Meer. Nur selten malt Morisot ausdrückliche Porträts, denn es handelt sich vielmehr um eine selbstverständliche, spontane Präsenz der *figure* im Bildraum, um eine *impression* – eine lebendige Momentaufnahme also, in der der Betrachter die Stimmung der Person, aber genauso einer Landschaft augenblicklich spürt. Für die erste Impressionistenausstellung wählt Morisot das Gemälde „Cache-Cache“, auf dem eine Mutter mit ihrem Kind um einen Busch herum Versteck spielt. Die Wahl des Sujets könnte bezeichnend gewesen sein, denn die Künstlerin selbst musste mit ihrer sozialen Rolle Versteck spielen und mit ihrer Position als nahezu einziger Malerin auf weiter Flur vereinen, die sie nur mit der amerikanischen Impressionistin Mary Cassatt teilte. Das Gemälde beweist auch ihre virtuose und scheinbar so leichte künstlerische Hand. Es ist typisch für ihre Arbeit, dass sie mit einem transparenten Weiß Akzente setzt, eine schnelle, nervöse Pinselführung hat und Gesichtszüge oft nur andeutet. Manchmal denkt man schon an Pierre Bonnard. In ihren Gemälden ist immer Bewegung, und wenn es nicht die physische ist, dann fängt ihre Malerei die Bewegung der Seele ein oder eine im Bildraum vibrierende Stimmung. Selbst die stillsten Bilder vermitteln eine Spannung, etwa das Porträt der schwange-

ren Schwester Edma, die wie eine schwarze Masse in der Ecke eines Sofas sitzt, oder eine spürbar böige Schwingung, wie bei der auf einer Wiese lesenden Frau in „La Lecture“.

Mehr als zwei Drittel der Gemälde von Berthe Morisot, deren Werkverzeichnis 423 Gemälde umfasst, zeigen Figuren, oft Frauen oder Kinder. Morisot malte ihre nächste Umgebung – die Mutter und Schwestern, dann die Nichten, ihren Mann und die Tochter Julie. Ab Mitte der 1870er Jahre wird ihre Malerei auch insofern professioneller, als sie nun häufig mit Modellen arbeitet: Frauen, die vor dem Spiegel, beim Ankleiden oder in einem Garten mit sich allein sind. Die Modelle posieren nicht, sondern sind mal in Gedanken versunken wie „Modèle au repos“, mal in ihr eigenes Spiegelbild vertieft wie die junge Frau in „La psyché“.

Die Schau im Orsay-Museum setzt den Schwerpunkt auf die Figur und möchte das Klischee einer charmanten, eleganten, raffinierten, also platt „weiblichen“ Malerei, das Berthe Morisot noch anhaftet, hinterfragen. Dass sich Morisot weder für die moderne Dampflok noch das Licht auf Kathedralen interessiert, sondern vornehmlich für das Leben der Frauen ihrer Zeit und den weiblichen Körper im Raum – die Kleidung, die private und öffentliche Sphäre –, bleibt unabweisbar. Spannend ist, wie sie das darstellt, ohne jeglichen Voyeurismus nämlich und mit einer besonderen Fähigkeit, psychischen Ausdruck zu vermitteln. Die Ausstellung macht so anschaulich, wie emotional prägnant ihre Malerei ist, wie entschieden in der Pinselführung und wie bewusst, wann ein Gemälde fertig zu sein hat. Deutlich wird aber auch die Melancholie und Einsamkeit dieser Frauen, die in ihrer engen Rolle Existenz suchen. BETTINA WOHLFARTH

Berthe Morisot. Im Musée d'Orsay, Paris, bis zum 22. September. Der Katalog auf Französisch kostet 39,90 Euro.



Lichtgestalt: Berthe Morisots „À la campagne (Après le déjeuner)“, 1881

Foto Museum

# Politischer Wald

Eine Bildrestitution könnte weite Kreise ziehen

Es ist kunsthistorisch ein relativ unbedeutendes Bild, dessen Rückgabe an die Nachfahren des jüdischen Juweliers Hermann Netter das Historische Museum Frankfurt heute bekanntgeben wird: ein „Motiv aus dem Frankfurter Stadtwald“ des Landschaftsmalers Karl Peter Burnitz (1824-1886) aus der sogenannten Kronberger Malerschule, signiert, aber nicht datiert. Zwei sattgrüne Baumgruppen werden darauf unterteilt von einem diagonal verlaufenden Weg, an dessen Ende am Horizont Menschen zu sehen sind; ein umgestürzter hohler Baumstamm in der Mitte des Bildes ragt mit seiner dunklen Öffnung wie ein Kanonenrohr in Richtung Betrachter.

Die Folgen dieser Bildrestitution allerdinges könnten ungleich größer sein, denn es gibt eine direkte Verbindung zwischen dem Stadtwaldbild und einer der größten Rückgabeforderungen, über die zurzeit in Deutschland und den Vereinigten Staaten gestritten wird – dem „Welfenschatz“ im Kunstgewerbemuseum in Berlin (F.A.Z. vom 22. Juni). Netter war Teil jener Gruppe von jüdischen Kunsthändlern, die 1929 den mittelalterlichen Kirchenschatz des Adelsgeschlechts der Welfen erworben, Teile davon freihändig in den Vereinigten Staaten und den verbliebenen Rest im Juni 1935 an den preußischen Staat verkauft hatte. Nach Meinung der Nachfahren der jüdischen Frankfurter Kunsthändler Julius Falk Goldschmidt, Isaak Rosenbaum, Saemy Rosenberg und Zacharias Max Hackenbroch erfolgte dieser Verkauf auf Druck des direkt beteiligten Ministerpräsidenten Hermann Göring – und zu einem viel zu geringen Preis.

Dass auch Netter dem Konsortium angehörte, ließ sich erst spät belegen. Wenn nun ein öffentliches deutsches Museum an Netters Nachfahren ein Kunstwerk zurückgibt, bekommt diese Restitution eine sehr grundsätzliche Bedeutung. Mit ihr wird anerkannt, dass einer der Besitzer des „Welfenschatzes“ nicht nur als Jude verfolgt, sondern ganz konkret als Verkäufer von Kunstwerken unter Druck gesetzt worden war. Von einem „Zwangverkauf“ spricht die Frankfurter Kulturdezernentin Ina Hartwig in der Presseerklärung, mit der die Stadt die Restitution begründet. Und ein Erbe von Hermann Netter beschreibt darin, sein „Großvater, Mitinhaber des später arisierten Hofjuweliers Robert Koch, Förderer der Stadel-Stiftung und hoch angesehener Bürger der Stadt Frankfurt, wurde seit der Machtübernahme der Nazis 1933 als Jude verfolgt und verlor bis zu seiner Flucht aus Deutschland sein gesamtes Vermögen.“

In den bisherigen Debatten über den Welfenschatz spielte Netter bislang nur eine Nebenrolle. Seine Beteiligung am Welfenschatz-Konsortium war erst bekannt geworden, als die Nachfahren der anderen Beteiligten die Stiftung Preußischer Kulturbesitz zur Rückgabe aufgefordert hatte. Genügend Zeit, die Art und Umstände der Beteiligung zu recherchieren, Netters Rolle klar zu definieren und daraus gegebenenfalls eigene Ansprüche abzuleiten, blieb seinen Erben nicht: Der Konsortialvertrag, aus dem die konkreten Besitzverhältnisse, aber auch mögliche weitere Beteiligte hervorgehen könnten, wurde bislang nicht gefunden. Trotzdem befand im März 2014 die so genannte „Limbach-Kommission“ in einer unstrittigen Entscheidung, ohne Netters Hintergrund kennen zu können, sie sehe allgemein keine Hinweise auf einen Verkauf unter Druck, einen zu niedrigen Preis oder keine freie Verfügung über das Geld. Und: „Nur die Gesamtheit der Miteigentümer ist berechtigt, die Rückgabe der Sammlung geltend zu machen“. Außerdem gelte ihre Empfehlung pauschal und ungeprüft für „die Erben der vier Kunsthändler und etwaige weitere frühere Miteigentümer“. Hermann Netter, aber auch möglichen weitere noch unbekannte Konsortialpartnern wurden dadurch mit einem Halbsatz erneut ihrer möglichen Rechte und Ansprüche beraubt. Von einer „schallenden Ohrfeige“ schrieb damals diese Zeitung: „Dem Ansehen der Kommission dient sie nicht.“

Nun zeigt die aktuelle Frankfurter Entscheidung, dass die schon 1933 beginnende Verfolgung und Entrechtung Hermann Netters zu konkreten Zwangsverkäufen führte. Auch von der Stadtwaldlandschaft musste er sich 1939 trennen, um die sogenannte „Reichsfluchtsteuer“ und seine Ausreise nach Großbritannien bezahlen zu können. 1939 erwarb das damalige Stadtgeschichtliche Museum das Bild, um es dem nationalsozialistischen Oberbürgermeister Friedrich Krebs für dessen Amtszimmer zur Verfügung zu stellen. Die Rückgabe des kleinen Landschaftsbildes aus Frankfurt an die Erben Netter dürfte die Position der Stiftung Preußischer Kulturbesitz auch im Rechtsstreit um die Restitution des „Welfenschatzes“ in den Vereinigten Staaten jedenfalls nicht verbessern. STEFAN KOLDEHOFF