

Hans J. Wulff:

Unter fremdem Gesetz... Die Figur des Widerständlers im Résistance- Film

Der folgende Beitrag wurde veröffentlicht in: *Gesetz und Gewalt im Kino*. Hrsg. v. Angela Keppler, Judith-Frederike Popp u. Martin Seel. Frankfurt/New York: Campus 2015, S. 176-190 (Normative Orders. 14.).
URL der Online-Ausgabe: <http://www.derwulff.de/2-205>.

Das Gesetz

Zum Gesetz gehören immer die Gesetzestreuen und diejenigen, die ihm nicht folgen, die es verletzen, übertreten, es missachten, ihm ein anderes Gesetz entgegensetzen. Das sind die Betrüger und die Gangster, die Ausgestoßenen und manchmal die Widerständigen, die Steuersünder und die Fahnenflüchtigen. Das Gesetz erhebt den Anspruch, dass der Einzelne sich unterwerfe. Es ist begleitet von einem Macht- und Geltungsanspruch – und es gibt wohl keine Gesellschaft, die nicht mindest eine Institution etabliert hätte, die das Gesetz durchsetzen soll. Jenseits des Gesetzes herrscht Anarchie. Es reguliert die sozialen Beziehungen, schafft die Rahmen dafür, dass der Einzelne sich sicher fühlen kann. Es unterdrückt und schirmt den Einzelnen vor der Gewalt der anderen gleichermaßen ab. Manchen ist das Gesetz die Grundlage der Zivilisierung – wäre es nicht etabliert, würde Gewalt alle Beziehungen dominieren. Die Rechtsordnung beugt der Willkür vor, sie bindet auch diejenigen, die auf die Durchsetzung des Gesetzes achten.

Das Gesetz ist eine symbolische Ordnung, die die Position des Einzelnen im Kontext der anderen festlegt. Es erhebt einen Anspruch darauf, dass der Einzelne sich unterwerfe. Als Mitglied eines Rechtssystems wird er verpflichtet, sich dem Gesetz zu beugen. Dem Gesetz korrespondiert ein System von Obligationen, von Regulierungen, von Ansprüchen des Systems auf den Einzelnen und solchen des Einzelnen an das System (resp. die Gemeinschaft der anderen). Umgekehrt bietet es einen (formalen) Identitätsrahmen für den Einzelnen, in dem jener sich orientieren und positionieren kann. Es ist verbunden mit Werten, die es zu schützen gilt, und mit Sanktionen, die es bedrohlich machen. Es ist begleitet vom Versprechen, den Einzelnen nicht zu beschädigen, wenn er sich dem Gesetz unterwirft, es achtet, ihm folgt. Und es ist zugleich assoziiert mit der Drohung zu strafen, wenn es ausgesetzt wird.

...und der Widerständler

Mich interessieren hier Figuren des Films (und der Realität, die mich aber nicht oder nur im Hintergrund interessieren wird), die diesem im Symbolischen begründeten Verhältnis widersprüchlich ausgesetzt sind, weil sie dem geltenden Gesetz ein anderes entgegensetzen, dem sie sich selbst verpflichten und zu dessen Gunsten sie jenes andere außer Geltung setzen. Sie wissen, dass sie zu den Nicht-Gesetzestreuen gehören, und sie müssen sich schützen gegen die Macht derjenigen, die das Gesetz durchsetzen sollen. Sie sind als Figuren mit einer in sich widersprüchlichen Identität konfrontiert, wissend, dass sie in einem „Raum des Gesetzes“ leben, in dem das eigene Gesetz nicht gilt. Weil das umfassende Gesetz Grundwerte nicht beachtet (wie bei manchen Religionsgemeinschaften), weil sie die Legitimität des Gesetzes nicht akzeptieren (wie bei Untergrundkämpfern), weil sie die Methoden der Durchsetzung des Gesetzes ablehnen (wie bei Widerständlern in totalitären Regimes), weil sie das Gerechtigkeitsversprechen, das dem Gesetz beigegeben ist, als nicht eingelöst sehen (wie bei manchen Räubern) oder nur als Maske der Stabilisierung von Macht ansehen (wie bei Revolutionären). All diese Differenzen zwischen dem Geltungsraum des Gesetzes und den Wertorientierungen der Akteure unterscheidet sie von Gangstern und Betrügern – anders als diese stehen die Figuren unter einem ethisch-moralischen Imperativ. Man könnte eine Typologie angehen, in der der Spion, der Untergrundkämpfer, der Rebell, der Undercover-Agent, der Revolutionär, Opfer rassistischer Verfolgung und andere als erkennbare Subtypen auftreten würden. Es gibt Polizisten, die die Aufklärung von Taten oder die Verhaftung der Täter verhindern, weil sie den tieferen moralischen Grund der Tat verstehen – sie stehen dann unter dem Gesetz und außerhalb gleichzeitig. Manche dieser Figuren sind weltanschaulich oder politisch motiviert, manche handeln aus persönlich erfahrener Ungerechtigkeit, manche sind Opfer (und nur in Reaktion auf Widerfahrendes Täter), andere willentlich Täter – all dieses soll hier nicht themati-

siert werden. Wichtig ist mir, dass die Figuren ambivalent durch das Gesetz gebunden sind und dass sie in vielen dieser Kontexte zur Gewalt greifen, obwohl sie Gewalttätigkeit eigentlich ablehnen.

Um diesen Widerspruch geht es. Ein theoretischer Ausgangspunkt ist mir Frantz Fanons Buch *Les damnés de la terre* (*Die Verdammten dieser Erde*, 1962/dt. 1966), das sich eine innere Ausleuchtung der Situation der kolonialen Gewalt und die Gegenwelt der Unterdrückten in den kolonisierten Ländern vornimmt. Seiner These nach ist die Beziehung zwischen Kolonialherren und Kolonisierten immer eine gewalttätige Unterjochung, die die Kolonisierten entmündigt, zu Objekten und zu „Dingen“ gemacht hat, die erst im antikolonialen Kampf als handlungsfähige Subjekte rekonstituiert werden können und die sich mit Hilfe der Gewalt von ihrer Entfremdung und Unterordnung befreien. Nicht allein, dass die „Eingeborenen“ sich in der Gewalttat entäußern (die Rede ist von „angestauter Libido“, von „verhinderter Aggression“ und von Ersatzhandlungen), vielmehr geht es auch darum, in der kollektiv ausgeübten Gewalt eine neue nationale Identität zu finden, ausgelöst durch das Gemeinsame des Kampfes. Es geht hier nicht um die Untersuchung der sozialen und politischen Differenzierung der Kolonisierten, sondern um das Paradox, dass in der Anwendung von Gewalt die Konditionen entstehen sollen, am Ende zu einem Gemeinwesen überzugehen, das einen neuen, nachkolonialen, nicht auf Unterdrückung und Ausbeutung basierenden Gesetzesrahmen für die endlich Befreiten darstellen soll. Gewalt anzuwenden, um das Gesetz zu erwirken; das Gesetz verletzen, um es zu ermöglichen; und sich selbst erleben als einen, der eine historische Zwischenphase der Gewalt, des Mordens und des Blutes durchmachen muss, um am Ende in das Gerechtigkeits- und Sicherheitsversprechen des Gesetzes eintreten zu können – um diese Widersprüche geht, um die Figuren, die sie handelnd ausleben. Im Film, wohlge-
merkt.

Partisanen

Ich will dieses Paradox an einem Résistance-Film durchbuchstabieren, der wie kein zweiter die Frage nach der Figur des Widerstandskämpfers fragt. Schon sein Titel deutet darauf hin – er handelt von der *Armée des Ombres* (*Armee im Schatten*, Frank-

reich 1969, Jean-Pierre Melville), von der Armee der Schatten, einer unsichtbaren Armee ebenso wie einer, deren Mitglieder dem Schattenreich bereits zugehören oder ihm entsprungen sein könnten. Der deutsche Titel – *Armee im Schatten* – nimmt die Vieldeutigkeit und Offenheit des Originaltitels zurück, bringt das Szenario des Krieges zum Vorschein, die Ungeheuerlichkeit der Untergrundkämpfer zu Zeiten des konventionellen Krieges. Die manchmal zum „Untergrundkämpfer“ synonym verwendete Bezeichnung *Partisan* kommt von ital. *Partigiano* (= Parteigänger) und bezeichnet einen bewaffneten Kämpfer, der nicht zu den regulären Streitkräften eines Staates gehört [1].

Der Partisan ist ebenso wie der Widerstandskämpfer [2] in vielen Ländern zur Heldenfigur geworden, in diversen Filmen sind seine Geschichten ausgebreitet, jene Mischung von Leid, Verzweiflung, Mut und anderem nachzeichnend, die vor allem eines zeigt: die aus dem Schmerz entstehende Auflehnung gegen das unterdrückende System. Filme wie der russische *Idi i smotri* (*Komm und sieh*, 1985, Elem Klimow) kommen in den Sinn, der italienische *Roma città aperta* (*Rom, offene Stadt*, 1943-45, Roberto Rossellini), der holländische *Het meisje met het rode haar* (*Das Mädchen mit dem roten Haar*, Niederlande 1981, Ben Verbong) oder auch der seinerzeit sehr umstrittene deutsche Film *Die letzte Brücke* (Österreich/Jugoslawien 1954, Helmut Käutner), dessen Held ausgerechnet ein jugoslawischer Partisan (gespielt von Bernhard Wicki) ist. Alle genannten Filme spielen in der Zeit des Zweiten Weltkriegs im besetzten Europa.

Mit der Realität der historischen Résistance-Bewegungen, der Herkunft, der sozialen Milieus und der Charaktere der Beteiligten hat das möglicherweise zu tun, doch geht es nicht um historische Genauigkeit. Vielmehr steht die Frage nach dem Vorbildcharakter der Widerstandskämpfer an, als Idealbilder selbstbewusster Bürgerlichkeit ebenso wie nationaler Identität [3]. Es mag wiederum paradox anmuten, dass die Widerständler-Bilder der Résistance einer Fundierung von Identität in einem nationalen oder zumindest patriotisch motivierten Rahmen zuarbeiten, damit klar einer das Nationale überschreitenden Vorstellung von „Aufstand der Massen“ oder ähnlichem entgegen. Den sich national gebenden Unterdrückern stellen sich ebenso auf national-patriotische Bindung und Identität berufende Unterdrückte

entgegen, verlassen den Rahmen des aufgezwungenen Gesetzes.

Die Heroisierung und Mythologisierung der verschiedenen Partisanen- und Résistance-Bewegungen setzt kurz nach dem Krieg ein. In Frankreich etwa setzten Filme wie Jean Renoirs *This Land Is Mine* (*Dies ist mein Land*, USA 1943), René Cléments Episodenfilm *La bataille du rail* (*Schienenschlacht*, 1945, René Clément) und sein *Le père tranquille* (1946), aber auch amerikanische Spionagefilme wie *13 Rue Madeleine* (USA 1947, Henry Hathaway) setzten den Akzent, unter dem die Résistance als mutige und selbstbewusste Untergrundbewegung inszeniert wurde. Selbst in einem deutschen Film wie *Der Fuchs von Paris* (BRD 1957, Paul May) sind die Résistance-Mitglieder kultiviert und gebildet, durchwegs bürgerlicher Herkunft. Manchmal wird die Modellierung des Widerstandes einer Gaullistischen Manipulation der Geschichte zugerechnet, einer konservativ motivierten Heroisierung gewisser Typen, die um die Befreiung von der nazistischen Besetzung gekämpft haben [4].

Alle diese Filme konstituieren ihre Widerstandskämpferfiguren als „verzweifelte Helden“, die oft intuitiv den Weg in den Widerstand gehen. Es ist keine Reflexion, die das vorbereitet, sondern eine rigorose und manchmal aus dem Moment geborene Auflehnung gegen die Kondition der Besetzung und gegen die Präsenz einer fremden Macht, die die bestehenden Lebens- und Rechtsverhältnisse außer Kraft setzt, manchmal auch als eigentlich private Reaktion auf persönliches Unglück (wie der Mann, der die verbrannten Leichen von Frau und Tochter findet und beschließt, so viele Deutsche umzubringen wie es geht [in *Le vieux fusil* / *Das alte Gewehr*, BRD/Frankreich 1975, Robert Enrico]). Es war eine kollektive – allerdings zwischen Heroismus, Jammern und Erstarren vor der Monströsität der deutschen Besetzung zerrissene – Widerstandsbewegung, wie sogar Filme wie Marcel Ophüls' Dokumentarfilm *Le chagrin et la pitié* (*Das Haus nebenan – Chronik einer französischen Stadt im Kriege*, Frankreich 1969) nahelegen.

Manchmal wird greifbar, wie tief im Symbolischen der Anlass zur Auflehnung verankert ist. Wenn man den grotesk anmutenden Versuch, einen Zug um jeden Preis aufzuhalten, in dem von der Wehrmacht requirierte französische Kunstwerke aus Paris nach Deutschland geschafft werden sollen, bei dem dann

aber zahlreiche Mitglieder der Résistance und Zivilisten umkommen, stellt sich angesichts des Anlasses der Aktion und des Preises, den die französische Bevölkerung dafür zahlen musste, die Frage, ob hier Anlass und Effekt nicht in ein erschreckendes Missverhältnis geraten (die Geschichte wird in *The Train / Der Zug*, USA/Italien/Frankreich 1964, John Frankenheimer, erzählt). Allerdings wird greifbar, dass die Aktion einer symbolischen Politik zugehört, die nicht militärisch begründet werden kann, sondern nur in einem Rekurs auf abstrakte politische Werte Sinnorientierung erfährt. Der Film belässt die Widersprüche, die dabei entstehen, im Status der bitteren Groteske (die durch die Tatsache, dass die Entführung des Zuges und die Täuschung der deutschen Besatzungstruppen als Schelmenstück ausgeführt sind, nur an der Groteske oft innewohnendem Zynismus gewinnen kann). Eine Reflexion auf die Identitätskonstruktion der Figuren findet nicht (oder nur beiläufig, vor allem an Nebenfiguren ausgeführt) statt. Auch der Junge, der gegen Ende von Elem Klimows *Idi i smotri* (1985) in einem Akt verzweifelt sich entladender Wut ein Hitlerbild „erschießt“, ist sich der symbolischen Tiefe seines Tuns nicht bewusst. Vielmehr handelt er eigentlich hilflos, weil er das, was ihm an Unglück zugestoßen ist, nicht feststellen kann, ihm kein Gesicht geben, es auch nicht persönlich zur Rechenschaft ziehen.

L'Armée des Ombres

Der Film, den ich mir ins Zentrum gestellt habe, geht einen anderen Weg. Schon der Rhythmus, den der Film gleich zu Beginn anschlägt, deutet darauf hin, dass er Figuren inszeniert, die nicht geradewegs auf ein Ziel losmarschieren, wie man es aus dem amerikanischen Kino gewohnt ist, sondern die Gefangene ihrer Realität sind, auf jene kleinen Momente lauern müssen, in denen sie überhaupt handeln können – immer auf die Gefahr hin, ihr Leben einzubüßen. Schon jene erste Episode setzt stilistisch und inhaltlich den Tonus des ganzen Films – sie handelt vom Lauern der Gefahr, vom Stillstand der Zeit und vom plötzlichen Wechsel des Rhythmus. Von einem Gestapo-Kommando wird Gerbier (Ingenieur und Widerstandskämpfer, gespielt von Lino Ventura) aus dem französischen Lager geholt, in dem er einsitzt, und nach Paris gebracht, wo er im Hauptquartier der Nazis zusammen mit einem zweiten Franzosen auf einem Flur auf das Verhör warten muss. Er verständigt sich mit seinem Genossen – und ersticht nach

einer quälend langen Kamerafahrt in einer plötzlichen Bewegung den deutschen Wachmann. Die Flucht gelingt, Gerbier kann sich in ein Friseurgeschäft retten – und der Inhaber rasiert ihn nicht nur, sondern gibt ihm auch einen anderen Mantel, so dass Gerbier von seinen Verfolgern kaum noch erkannt werden kann.

In dieser Art fährt der Film fort, seine Geschichte vorzutragen: auf das Notwendigste reduziert, in einer Art narrativen Planspiels, mit rabiaten Wechseln zwischen Warte- und Aktionsphasen. Einzelne Szenen werden wie eine Kasuistik ausgebreitet, in der „Widerstand“ als Lebensform umzirkelt wird – in der gleichen fatalistischen Logik, in der Melville in seinen Gangsterfilmen das Schicksal der Protagonisten miteinander verknüpft und bis in ihren Tod verfolgt. In Marseille muss Gerbier mit anderen Résistance-Mitgliedern einen Verräter hinrichten – weil im Nachbarhaus inzwischen aber Feriengäste eingetroffen sind, ist man gezwungen, den Delinquenten von Hand zu erdrosseln. Wieder wird Zeit gedehnt, die namenlose Angst des jungen Mannes breitet sich aus, und wenn die Männer schließlich die Tötung mit großer Sachlichkeit vollziehen, entsteht dem Zuschauer ein äußerst widersprüchlicher empathischer Impuls: Mitleid steht gegen Notwendigkeit, Intensität der Gefühle gegen Kälte des Handelns. Die Figuren werden im Handeln dem Zuschauer nicht nähergebracht, sondern geraten in Distanz. Sie behalten die Sympathie, die ihnen als Protagonisten zukommt; aber sie erkalten, geraten in moralische Ferne zum Zuschauer, sobald sie zur Tat schreiten. Zutiefst irritierend ist das erkennbare Wissen des jungen Delinquenten um das, was kommen wird, und sein Einverständnis mit dem eigenen Tod. Das Szenario sperrt sich gegen den Zuschauer, sein Begreifen, sein Eindringen in die Figuren. Er wird konfrontiert mit einem psychischen Apparat, der ihm fremd sein muss, weil er so gegen alle Regeln der Dramaturgie und alle Gewohnheiten der Küchenpsychologie verstößt.

Die Gefahr, aufzufallen und in die Hände der deutschen Folterknechte zu geraten, ist immer präsent, zumal die Widerstandskämpfer sich nur in öffentlichen Räumen aufhalten. Die Freunde sollten Zyanalkali-Kapseln bei sich tragen, um sich durch Freitod der Folter zu entziehen, lautet eine Empfehlung. Die Verdrehung der Werte greift aber auch hier – es geht weniger um die Ersparung individuellen Leids als vielmehr darum, sich davor zu schützen, Namen von

Freunden zu verraten. Die Allgegenwart der Gefahr überschattet vor allem die verdeckte Liebesgeschichte zwischen Gerbier und Mathilde (gespielt von Simone Signoret). Nur in Nebensächlichkeiten, flüchtigen Berührungen und Blicken zeigt sich das Gefühl, das die beiden verbindet. Einer der wenigen Momente des Friedens in dem Film zeigt das Paar im Park eines Schloßchens, den ein Baron als Start- und Landeplatz für alliierte Kurierflugzeuge zur Verfügung gestellt hat; die Akteure sind ins Gespräch vertieft, in einer bedächtigen Bewegung aufeinander zu und voneinander weg. Mathilde scheint ohne Angst zu sein. Am Ende aber wird sie erpresst, ihre Tochter ist den Deutschen in die Hände gefallen [5] – und die mörderische Loyalität, die die Untergrundbewegung zusammenhält, kulminiert in schrecklicher Konsequenz: Le Bison, einer der Vertrauten Mathildes (Christian Barbier), erschießt sie aus dem Auto, nach einem letzten, traurigen Blickwechsel. Auch hier das Wissen und das Einverständnis mit dem, was mit der Notwendigkeit einer Maschine kommen wird. Der kurze Blickwechsel zwischen Mathilde und den Männern im Auto gehört zu den Momenten, die den Film unvergesslich machen und die wie kein zweites das düstere Geworfensein der Figuren in ihre Lebenskondition illuminieren.

Man könnte geneigt sein, an Motive wie den ‚Liebestod‘ oder gar die ‚Todeshochzeit‘ zu denken – doch würde man auf ein Interpretament zurückgreifen, das die unaufhaltbare Konsequenz des Geschehens in die manchmal tödliche Logik romantischer Bindungen, die nichts mehr kennen als sich selbst, rückübersetzen. Manchmal legen Filme eine solche Literarisierung nahe. Eine ähnlich fatal-melodramatische Wendung findet sich z.B. am Ende von *Der Fangschuß* (BRD/Frankreich 1976, Volker Schlöndorff) nach dem Roman von *Le Coup de Grâce* von Marguerite Yourcenar: In der im Baltikum nach dem Ersten Weltkrieg spielenden Geschichte gerät die weibliche Heldin, die zu den Rotarmisten übergelaufen ist, in die Hände des Freikorps‘, zu dem auch der Mann gehört, der sie einst zurückgewiesen hatte – sie wünscht, von ihm persönlich erschossen zu werden, was dieser tatsächlich auch ausführt. Die Hinrichtung wird hier zur letzten Station einer aussichtslosen und enttäuschten Liebe – doch gerade gegen eine solche Individualisierung und Psychologisierung sperrt sich Mathildes Tod.

Sie ist eine der wenigen Frauen, die in den Filmen der Zeit dem inneren Kreis der Résistance zugehö-

ren. Andere bieten Versteck, täuschen Deutsche, pflegen Verwundete, sorgen für Nahrung. Als aktive Kämpferinnen werden sie erst viel später dramatisiert, in dem die Frauen-Heldinnen aber oft melodramatisch motiviert sind, nicht aus patriotischen Gründen zur Résistance stoßen – etwa in dem Biopic *Lucie Aubrac* (Frankreich 1999, Claude Berri) über die gleichnamige Widerstandskämpferin (gespielt von Carole Bouquet), in dem Spionagefilm *Les femmes de l'ombre* (*Female Agents – Geheimkommando*, *Phoenix*, Frankreich 2008, Jean-Paul Salomé) oder dem Melodram *Charlotte Gray* (*Die Liebe der Charlotte Gray*, Großbritannien/Australien/Deutschland 2001, Gillian Armstrong), in dem Cate Blanchett eine Schottin spielt, die sich als Agentin verdingt und ins besetzte Frankreich schleusen lässt, um einen abgeschossenen Piloten, ihren Geliebten, zu suchen. Erwähnt werden sollte aber der 60minütige Dokumentarfilm *Sisters in Resistance* (USA 2000, Maria Wechsler) über vier junge Frauen, die nach ihrer Gefangennahme in das Frauen-KZ Ravensbrück verbracht wurden, den Krieg aber überlebten; der Film verzichtet darauf, die Frauen in den gewohnten Geschlechterrollen zu inszenieren, sondern konzentriert sich auf das Geschehene, die Erinnerungen der Frauen, die Allpräsenz des Nazi-Terrors.

Die Kämpfer-Gruppen der Résistance werden als verschworene, bedingungslos aufeinander angewiesene Kollektive gezeichnet. Die Loyalität bis in den Tod ist die moralische Devise, deren Folgen der Film in seinen Episoden untersucht und immer wieder in Sinnlosigkeit enden lässt. Félix, einer der engsten Mitarbeiter Gerbiers (Paul Crauchet), ist von den Deutschen verhaftet worden. Er wird im Krankenhaus, der Zentrale der Deutschen, gefoltert. Jean-François, ein anderes Mitglied der Gruppe (Jean-Pierre Cassel), geht freiwillig in deutsche Gefangenschaft, um Félix darauf vorzubereiten, dass Mathilde mit ihrer Gruppe ihn befreien wird. Tatsächlich gelingt es ihr, als Krankenschwester verkleidet in den Innenhof des Gebäudekomplexes vorzudringen – als der Arzt der Deutschen dem Gefangenen Transportunfähigkeit bescheinigt. Ein fatales Ende der Aktion, und sie wird noch sinnloser, als Jean-François dem Sterbenden seine Zyankali-Kapsel gibt, wissend, dass er selbst der Folter der Nazis nicht wird entgegen können.

Trotz dieser Gefahren, trotz der Demütigungen und trotz aller Angst: Die Figuren handeln dennoch, in höchstem Maße beherrscht und angespannt. Kontrol-

lierte Gestik, undurchdringliche Mimik, radikale Zurücknahme des Gefühlsausdrucks markieren die Anspannung der Akteure vor allem im Gestus der Schauspieler [6]. In ihrem Handeln und seinen Bedingungen erscheinen die Konflikte und Widersprüche, die doch eigentlich in die Philosophie gehörten. Von dieser ist nur am Rande die Rede, in Form von Büchern mit so sprechenden Titeln wie *Transfini et Contenu* („Hindurch und weiter“), einem Buch, das in einer Großaufnahme ausgestellt wird und das von dem Philosophen und Mathematiker Jean Cavailles stammt, der in der Résistance umkam (1944). „Widerstand“ wird von Melville in einem sehr praktischen Sinne als moralische Lageschreibung verstanden, in der keiner der Beteiligten unschuldig bleiben kann. „Widerstand“ wird aber auch als eine Lebensform verstanden, in der Ohnmacht, Verzweiflung und rigoroser Moralismus zusammenkommen. Am Ende sind alle tot, ein Rolltitel informiert darüber. Unerbittlichkeit des Schicksals und Zufälligkeit der Entdeckung sind die beiden Kräfte, die sich im Film aufeinander zu bewegen und die Handelnden zermalmen.

Die Strenge der Inszenierung korrespondiert der Kontrolle, der sich die Protagonisten unterwerfen müssen. Äußerst lange Einstellungen zeigen das, was geschieht. Subjektive Sichten werden als *voice-over* mit den hermetisch wirkenden Bildkompositionen verbunden. Die Farben sind zurückgenommen auf eine blau-graue Grundtönung. Manchmal geschieht nichts, das Szenario des Bildes harrt der kommenden Handlung. Melville benutzt auch die Dramaturgie der Spannung, vom szenischen Aufbau erinnert vieles an die großen Coups seiner Gangsterfilme. Gesprochen wird über die Sinnhorizonte des Handelns nicht. Immerhin ist mit der Kondition des aktiven Widerstands gegen die Besatzung eine historische Situation gezeichnet zu sein, die zumindest Reste einer Motivation der Figuren erkennen lässt (ähnlich Kiefer 1999, 464). Doch scheinen die Figuren determiniert zu sein, das Gegebene ist nicht diskutierbar, und eigentlich hat niemand eine Wahl. Sie sind in eine politisch-historische Konstellation hineingestellt, die sie als Bedingung der eigenen Existenz akzeptieren müssen, der sie sich entgegenstellen, weil sie ihren Ort in der Welt kennen und ihn rigoros umsetzen. Sie beharren auf einem Identitätswurf, der als frag- und alternativlos gesetzt ist. Darüber gilt es nachzudenken.

Die tragische Kondition

L'Armée des ombres basiert gleich zweifach auf der historischen Erfahrung des Lebens unter der Kondition der Résistance – auf einem Bericht, den Joseph Kessel 1943 über die Arbeit der Résistance verfasst hat, und auf autobiographischer Erfahrung Melvilles, der selbst jahrelang im Widerstand war [7]. Trotz der authentischen Vorbilder ist Melvilles Film aber kein historisches Spiel, in dem der Widerstand gefeiert (oder kritisiert) wird, sondern eine melancholische Tragödie, ein philosophischer Gangsterfilm, ein filmischer Essay über Identität im Widerstand. Klarheit und ebenso moralische wie formale Rigorosität zeichnen den Film vor allen anderen Filmen über Arbeit in der Résistance aus: Widerstand, genommen als zeitgenössische Erscheinungsform des Tragischen. Die Tragödie sei der ständig lauende Tod, sagte Melville einmal, dem man in der Welt der Gangster ebenso begegnen könne wie in einer besonderen Zeit wie dem Krieg.

Tatsächlich ist die Nähe zur Figur des Gangsters nicht nur eine stilistische Anlehnung, eine Adoption eines Figurenkonzpts aus einem Genre, das dem Widerstands-drama fast entgegengesetzt erscheint. Dass Lino Ventura, der mehrfach Gangster im französischen Kino gespielt hatte, eine Hauptrolle in *L'Armée des Ombres* spielt, dass seine Kollegen Spitznamen wie ‚Le Masque‘ oder ‚Le Bison‘ haben – alles dies sind Hinweise, dass Melville auch in Details Verbindungen zum Gangsterfilm herstellt. Doch die Verwandtschaft von Gangster und Résistance-Kämpfer geht tiefer.

In seinem berühmten Essay „The Gangster as Tragic Hero“ siedelt Robert Warshow den Gangster des Gangsterfilms ganz im Imaginären an. Die reale Stadt bringt Kriminelle hervor, die imaginäre Gangster, schreibt er (2001, 101). Die Gangster des Films zeigen auch, dass das Gangstersein eine ästhetische Form der Erfahrung ist, die auf den Widersprüchen der amerikanischen Psyche beruhe, diese zum Vorschein bringe (100). Es ist die *Rigorosität* des Lebensentwurfs, den er selbst gemacht hat oder der ihm aufgezwungen wurde, den er umsetzt und anderen aufzwingt, die ihn von allen realen Menschen unterscheidet und ihn zur artifiziiellen Figur macht. Als rigoroser Individualist (einem Ideal der *américanité*) handelt der Gangster durchaus rational; die Brutalität, mit der er vorgeht und andere verletzt, wird zum Inbegriff der Figur. Sadistische Züge ver-

mögen dieses nur zu psychologisieren – an der essentiellen Bedeutung der Gewalttätigkeit der Figur vermögen sie aber nichts zu ändern, sie macht sie zu einem ästhetischen Konstrukt. Der Gangster wird zur Inkarnation der einander ausschließenden Möglichkeiten von „success or failure“ (102) – und alle Gangstergeschichten laufen darauf hinaus, dass es tatsächlich nur eine Option gibt: die des Scheiterns, den finalen Tod.

Das (implizite oder explizite) Wissen um den Tod als letzten Zielpunkt, als finale Möglichkeit des In-der-Welt-Seins, eint Gangster und die Figuren von Melvilles Films. Es ist eine pessimistische und es ist eine tragische Kondition, der sie unterliegen. Die Figuren sind, wiederum Warshow folgend, ganz dem Imaginären zugeordnet: Wenn sie sterben, stirbt als eigentliches nicht die Person, sondern die wahre, die imaginäre Identität, „a style of life, a kind of meaning“ [103]). Für den Zuschauer ist die im Film entfaltete These, dass der Widerspruch zwischen Erfolg, der böse und gefährlich ist, und Scheitern im Tod unauflöslich ist. Darum illuminiert der Gangsterfilm eine tragische Sicht auf die Kondition des Lebens unter den Bedingungen des Glücksversprechens der amerikanischen Tiefenideologie. Unbedingter Individualismus und die Geltung des Gesetzes schließen einander aus. Natürlich sind Melvilles Figuren keine Gangster-Figuren. Aber die Rigorosität ihres Handelns, die Unbedingtheit, mit der sie sich im historisch-politischen Feld verorten, und das Wissen um die Präsenz des Todes sind Charakteristiken, die auf eine ähnliche Art die Figur in einem Feld unauflösbarer Widersprüche verzeichnet. Und auch die Reflexivität – sich selbst als heldische Figur zu sehen und die Möglichkeit des Scheiterns immer auch auszuleben – kommt beiden zu. Nur der tote Partisan ist ein vollendeter Partisan; die Person stirbt, die imaginäre Figur aber hat sich bewiesen.

Interessanterweise ist der Film aus einer Perspektive erzählt, die die Handlung auf Distanz setzt. „Böse Erinnerungen, seid willkommen, ihr seid meine ferne Jugend“, lautet das Motto des Films, der von Gesetzen der Loyalität ebenso handelt wie von furchtbaren Widersprüchen und tragischen Dilemmata. Es ist eine existentielle Verstrickung, um die es geht, die notwendigerweise mit dem Schuldigwerden derjenigen zusammengeht, die sich ihr aussetzen. Die Schuld ist kein Kollateraleffekt, kein Abfallprodukt guten Handelns (und auch nicht als unbeabsichtigte Folge gutgemeinten Handelns beschreibbar). Wider-

stand ist nicht als passiver Rückzug möglich, er bedarf tätigen Handelns (weshalb auch die Rede vom „passiven Widerstand“ einer Rhetorik der Entlastung zugehört). Dass diese Konzeption von Widerstand ebenso mit theologischen wie existentialistischen Überlegungen verbunden ist, liegt auf der Hand [8]. Mir ging es hier darum, sie auch in eine poetologische Argumentation einzustellen, als eine besondere Form einer modernen Konzeptualisierung des Tragischen (weil sich Schuld notwendigerweise einstellt und gegen den Helden wendet, wie schon in der Aristotelischen Dramatik gefordert – schuldlos schuldig, in den Widerständler-Geschichten wissend um das Schuldigwerden, ohne dass es möglich wäre, die Schuld eindeutig zuzuweisen). Signifikanterweise ist diese Konfiguration des Tragischen verbunden mit der Grundhandlung der Auflehnung gegen das Gewaltmonopol, das das Gesetz für sich beansprucht und das für seine Durchsetzung eben diese Gewalt einsetzt.

Glück und Gerechtigkeit sind öffentliche Güter, das Gesetz dient ihrer Ermöglichung und Sicherung. Öffentliche Güter: Darum gehört das Gesetz aber auch der Sphäre der Kommunikation zu, ist diskutierbar, muss begründet werden. Wird es in Zweifel gezogen, wird ihm ein zweites Gesetz oder auch nur Zweifel entgegengestellt, entsteht eine logische und dramatische Spannung, ein Bruch, der sich in Gewalt manifestieren muss.

Anmerkungen

[1] Eigentlich werden nur Gruppen von Widerstandskämpfern, die sich als Gruppen formieren, oft militärische Organisationsformen nachahmen und als Stoßtrupp gegen die feindliche Armee agieren, oft in der Wildnis leben, als „Partisanen“ bezeichnet; sie ordnen sich selbst als „Truppen hinter den feindlichen Linien“ meist den (noch) kämpfenden nationalen Truppen zu. Gerade in den osteuropäischen Ländern werden diese oft nur sehr kleinen Untergrundarmeen als Heldenfiguren des Weltkriegs inszeniert. Nach einem Sonderbefehl von Himmler (31.7.1942) musste man statt von *Partisanen* von „Banden“ und „Banditen“ reden; erst im Juli 1944 wird der Gebrauch von *Partisan* durch das OKW/WPr explizit wieder genehmigt; die Anekdote verweist auch darauf, dass die Widerstandsgruppen mit der Bezeichnung völkerrechtlich der feindlichen Armee zugeordnet werden und damit unter anderem Recht stehen als „Banditen“; vgl. dazu Gerd Simon: NS-Sprache aus der Innensicht [...]. In: Ureland, Sture (ed.): *Convergence und Divergence of European Languages*. Berlin: Logos 2003, S. 277-303 (Studies in Eurolinguistics. 1.), hier Anm. 4.

Entgegen den (v.a. russischen und jugoslawischen) Partisanen sind die Organisationsformen der Résistance ganz anders, anarchistischer, oft nur locker an militärische Formationen angelehnt; auch fächerte sie sich auf in ganz unterschiedliche, miteinander oft kaum in Verbindung stehende Einzelgruppen. Ich werde diese Differenzierung auch hier beachten.

[2] Das Wortfeld des *Widerständlers* ist sehr differenziert, umfasst neben *Partisan* und *Widerstandskämpfer* auch *Guerilla* (bzw. *Guerillero*), *Untergrundkämpfer*, *Freischärler*, *Freiheitskämpfer*, optional auch *Aufständischer* oder *Rebell* (beide mit weiterer Bedeutung, die eher an die Kondition des „Aufstands“ gebunden ist). Zum thematischen Feld von „Besatzung und Widerstand“ gehört auch der *Saboteur* sowie die Gegenrolle des *Kollaborateurs*.

Vgl. dazu: Hüttenberger, Peter: „Vorüberlegungen zum ‚Widerstandsbegriff‘“ (in: *Theorien in der Praxis des Historikers*. Hrsg. von Jürgen Kocka. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1977, S. 117-134); Brecht, Gerd: „Zur Geschichte des Wortes ‚Widerstandsbewegung‘“ (in: *Muttersprache* 84, 1974, S. 145-150); Miethke, Jürgen / Strohm, Christoph / Reuter, Hans-Richard: „Widerstand/Widerstandsrecht“ (in: *Theologische Realenzyklopädie*. 35. Hrsg. von Gerhard Müller. Berlin: de Gruyter 2003, S. 739-774); Röttgers, K.: „Partisan“ (in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 7. Hrsg.v. Joachim Ritter. Basel/Stuttgart: Schwabe, 1989, Sp. 156-159).

Im Unterschied zu den Partisanen, die sich in militärischen Einheiten organisieren und sich aus der Alltagswelt besetzter Gebiete zurückziehen, sich im Hinterland, in unwegsamem Gelände quasi exterritorial bewegen, sind Widerstandskämpfer Zivilpersonen, Patrioten und keine Militärs. Sie sind keine Partisanen, eher Saboteure (so auch Gerhold 1982, 194).

[3] Gerade darum ist die Rettung der dänischen Juden in der nationalen Geschichtsschreibung Dänemarks so zentral geworden, weil sich das ganze Volk an einer Aktion Anfang Oktober 1943 beteiligte, in dem mehr als 90% der in Dänemark lebenden Juden nach Schweden gebracht wurden, der anstehenden Deportation durch die deutschen Besatzungstruppen vorbeugend. Fast das ganze Volk: Weil es auch in Dänemark faschistische Gruppierungen und eine große Zahl von Mitläufern und Kollaborateuren gab. Vgl. dazu Kaufmann, Hanne: *Die Nacht am Øresund* (Gerlingen: Bleicher 1994); Lidgaard, Bo: *Die Ausnahme. Oktober 1943: Wie die dänischen Juden mithilfe ihrer Mitbürger ihrer Vernichtung entkamen* (München: Blessing 2013); Pundik, Herbert: *Die Flucht der dänischen Juden 1943 nach Schweden* (Husum: Husum 1995). Eine derartig breite Solidarisierung des Volkes gegen die Besatzungstruppen hat es in Frankreich nie gegeben (vgl. dazu Nogueira 2002, 190). Das Geschehen in Dänemark ist diverse Male auch im Film dramatisiert worden.

[4] Gerade für die Gaullisten war die Etablierung eines Nationalmythos und einer nationalen Geschichte, die die „Idee von Frankreich“ als Inkarnation einer besonderen und ausgewiesenen Bestimmung (*exalted destiny*, vgl. Greene 1999, 6f, passim) als Kulturation und als Träger ebenso politischer wie kultureller Werte zentrales Anliegen verfolgte (und in einer ganzen Reihe von konservativ

orientierten Filmen auch zum Ausdruck brachte). Vgl. zu der These, dass die Darstellungen der Résistance bis in die 1970er hinein zu einer größeren Bewegung der Mythologisierung, Verbrämung und Legendenbildung eines besonderen Selbstbildes der Nation gehörten, auch Flitterman-Lewis 2006. Die Mythifizierung der Résistance (manchmal ist sogar von „Resistantialismus“ die Rede!; vgl. Vatter 2008, 68f) sei funktional auf die Verarbeitung des Vichy-Regimes und der allgemeinen Tatsache der Kollaboration ausgerichtet und so ein Stück im Kino ausgetragener Vergangenheitsbewältigung, ist die wohl wichtigste These, die in der Diskussion ist; vgl. dazu Greene 1999, 205. Dürr (2001) arbeitet heraus, dass es auch Ende der 1960er nicht zur Revision des u.a. in der Résistance sich manifestierenden Mythos einer „Grande Nation“ gekommen ist, sondern dass dieser weiterhin genutzt und illuminiert werden kann; vgl. dazu auch Vatter 2008, Kap. 5.

Zur Rezeption des Films und dem Vorwurf, er nehme eine gaullistische Position ein, vgl. Nogueira 2002, 181, sowie 205ff.

In einen ähnlichen Kontext ließe sich auch die überaus große Bedeutung der 20.-Juli-Gruppe in der deutschen Geschichtsdarstellung stellen, aber auch die Bedeutung des Partisanenfilms in der Grundlegung eines nationalen Gründungsmythos in Jugoslawien – es entstanden bis in die 1960er Jahre hinein mehr als 200 Partisanenfilme.

[5] Das Motiv der erpressten Frau ist bereits in dem argentinischen Anti-Nazi-Film *El Fin de la noche* (1944, Alberto de Zavalía) verwendet worden. Hier soll eine argentinische Tangosängerin, die in Frankreich in Kontakt zu einem Widerstandskämpfer gerät, von den Deutschen dazu gezwungen werden, als deutsche Agentin die Untergrundkämpfer auszuspionieren – im Austausch gegen die Sicherheit ihrer Tochter, die die Deutschen gefangen haben. Eine Variante findet sich in *Nachtzug nach Lissabon* (BRD/Schweiz/Portugal 2013, Bille August): Am Ende der portugiesischen Salazar-Diktatur wird eine junge Frau, die alle Namen und Adressen der Verschwörer kennt, gezielt von der Geheimpolizei gesucht – und sie soll erschossen werden, weil sie zur Verräterin werden könnte. Allerdings macht der Film bald klar, dass das Argument nur vorgeschoben war und der Plan tatsächlich der Eifersucht entsprang. Mithilfe ihres Geliebten kann die junge Frau nach Spanien entkommen.

[6] Gerhold (1982, 194) weist auf die *impassibilité* hin, die Flaubert zusammen mit *impersonnalité* und *impartialité* forderte – eine Kühle, ja Kälte der Situationsbeschreibung, die auf jeden urteilenden oder wertenden Erzählerkommentar und auf jede Darstellung des Innenlebens der Figuren verzichten kann, so dass das Geschehen ohne jede Filterung dem Leser gegenübertritt. In der geforderten Nacktheit der Darstellung würde sich Melvilles Film in die literarische Tradition des Realismus einfügen; hier scheint wichtiger zu sein, dass die Ausdrucksverweigerung durch die Schauspieler die empathische Auseinandersetzung des Zuschauers mit den Figuren intensiviert, weil der leere Ausdrucksgestus wie eine Projektionsfläche zu den Auslegungen des Zuschauers hin geöffnet ist.

[7] Gerade die autobiographische Verstrickung Melvilles ist des öfteren Anlass gewesen, seine Darstellung des französischen Widerstands mit Konzepten der Traumatisierung zu verbinden; vgl. etwa Włodek 2008. Dem werde ich hier nicht weiter folgen.

[8] Die Impulse der existentialistischen Philosophie, die Melville in seinen Filmen verarbeitet hat, sind vielfach verzeichnet worden. Vor allem die Filme, deren Handlungen im Frankreich der Besatzungszeit spielen – neben *L'Armée des Ombres* sind es *Le Silence de la mer* (*Das Schweigen des Meeres*, 1947) und *Léon Morin, prêtre* (*Eva und der Priester*, 1961) –, sind diesem philosophischen Hintergrund zugerechnet worden. Allgemein vgl. Link-Heer 1995.

Literatur

Dürr, Susanne (2001) *Strategien nationaler Vergangenheitsbewältigung. Die Zeit der „Occupation“ im französischen Film*. Tübingen: Stauffenburg (Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft. 12.).

Fanon, Frantz (1962) *Les Damnés de la Terre*. Paris: Maspero (Cahiers Libres. 27/28.). -- Dt.: *Die Verdammten dieser Erde*. Vorw. v. Jean-Paul Sartre. Frankfurt: Suhrkamp 1966.

Flitterman-Lewis, Sandy (2006) *Army of Shadows* by Jacques Dorfmann; Jean-Pierre Melville. In: *Cinéaste* 31,4, Fall 2006, S. 68-71.

Gerhold, Hans (1982) Kommentierte Filmographie. In: *Jean-Pierre Melville*. Mit Beitr. v. Peter Buchka [...]. München: Hanser, S. 109-220 (Reihe Film. 27.).

Greene, Naomi (1999) *Landscapes of loss: the national past in postwar French cinema*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Kessel, Joseph (1943) *L'armée des ombres*. Alger [...]: Charlot [...]. -- Zahlr. Neuauflagen und -ausgaben.

Kiefer, Bernd (1999) Jean-Pierre Melville. In: *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*. Hrsg. v. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam, S. 460-465.

Link-Heer, Ursula (1995) Existentialisme et résistance. In: Wolfgang Drost [...] (Hrg.): *Paris sous l'Occupation. / Paris unter deutscher Besatzung*. Heidelberg: Winter, S. 107-113.

Nogueira, Rui (2002) *Kino der Nacht. Gespräche mit Jean-Pierre Melville*. Berlin: Alexander.

Vatter, Christoph (2008) *Gedächtnismedium Film. Holocaust und Kollaboration in deutschen und französischen Spielfilmen seit 1945*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft. 42.).

Warshow, Robert (2002) *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*. Enl. ed. Cambridge, Mass. [...]: Harvard University Press.

Włodek, Patricia (2008) The Trauma of War in the Films of Jean-Pierre Melville. In: *Kwartalnik Filmowy*, 61, S. 88-100.