

■ Simona Slanicka

L'armée du crime: Die Résistance kommunistischer Immigranten als Legende für die heutige Zeit?

Am 17. Mai 2009 wurde in Cannes mit *L'armée du crime* (die Armee des Verbrechens bzw. die Verbrecherarmee) ein neuer Film von Robert Guédiguian¹ gezeigt, der am 16. September desselben Jahres in ganz Frankreich anlief. Sein Thema ist die reale Geschichte der Widerstandsgruppe um Missak Manouchian im Zweiten Weltkrieg und vor allem das Engagement von Immigranten im französischen Widerstand, aus denen diese Gruppe ausschließlich bestand. Der Titel des Films erinnert Filmkenner an Jean-Pierre Melvilles *L'armée des ombres* (dt. Titel: *Armee im Schatten*) von 1969. Melvilles Schattenarmee repräsentierte die gaullistische Résistance als bürgerliche Parallelgesellschaft in der bleiernen Okkupationszeit, während die eigentlichen Widerstandsaktionen im Film kaum behandelt werden. Vielmehr geht es um den Ehrenkodex des Netzwerks, dessen Mitglieder nur das Nötigste voneinander wissen, mit Verrätern schonungslos abrechnen, loyale Gefangene aber mit allen Mitteln zu befreien suchen und lieber sterben, als unter der Folter zu reden. Guédiguians Film dagegen war als Beitrag des Regisseurs zum 70. Jahrestag des Kriegsbegins, ja sogar als historische Orientierungshilfe gedacht. Als Schlusswort vor dem Abspann hat Guédiguian ausdrücklich seine Intention formuliert, mit dieser wahren Geschichte eine Legende für heute schreiben zu wollen, die uns helfen solle, hier und jetzt zu leben: »Pour approcher au plus près la vérité profonde de l'engagement des étrangers dans la résistance française, j'ai dû modifier certains faits et bousculer la chronologie. C'était nécessaire afin que cette histoire vraie devienne une légende pour aujourd'hui, pour qu'elle nous aide à

vivre ici et maintenant.«² Der Film lief in Frankreich nur sehr kurz, kaum einen Monat, entfachte eine heftige, durch Stéphane Courtois in *Le Monde* losgetretene Debatte über die angeblich anrühige, um nicht zu sagen kriminelle Heroisierung des kommunistischen Widerstands im Zweiten Weltkrieg und schaffte es so gut wie gar nicht bis in deutsche Kinosäle.

Das Thema des Films ist für Frankreich alles andere als neu, es war 2009 allerdings etwas in Vergessenheit geraten, zumindest nach Ansicht des Regisseurs, der es seinen Zeitgenossen als historisches Vorbild wieder in Erinnerung rufen wollte. Erzählt wird nämlich die Geschichte jener Menschen, die als kommunistische Immigranten aus den verschiedensten europäischen Ländern Zuflucht in Frankreich gefunden hatten, sich durch die deutsche Besatzung dort wiederum in die Enge getrieben sahen und sich deshalb als eigenständige Gruppe an der Résistance beteiligen wollten. Sie waren in der sogenannten »FTP-MOI« organisiert, den »Francs-Tireurs et Partisans – Main d'oeuvre immigrée«, jenem Zweig der kommunistischen Résistance, in dem nur Immigranten kämpften. Tatsächlich umfasste die gesamte Widerstandsgruppe, die im Dezember 1943 aufflog und im Februar 1944 auf dem Mont Valérien erschossen wurde, 23 Mitglieder, die aus Polen, Ungarn, Rumänien, Italien, Spanien und Armenien kamen, 12 von ihnen, also mehr als die Hälfte, waren Juden. Die Gruppe wurde nach ihrem Anführer Missak Manouchian, einem Überlebenden des türkischen Genozids an den Armeniern, benannt. Die »Groupe Manouchian« agierte in Paris; ihr Ziel war es, keinen Tag ohne Attentat gegen die Besatzer verstreichen zu lassen, ungeachtet der sogenannten Geislerschießungen, mit denen diese auf die Anschläge reagierten. Die Deutschen sollten Paris nicht als Urlaubsort genießen, sondern sich vielmehr nirgends und zu keiner Zeit sicher fühlen können. Das ranghöchste Attentatsopfer der Gruppe Manouchian war General Julius

93

Ritter, der Adjutant von Fritz Sauckel, der seinerseits verantwortlich zeichnete für die Rekrutierung von Zwangsarbeitern. Durch Denunziation flog die Widerstandsgruppe schließlich nach etwa zweijähriger Aktivität auf und wurde von der französischen Kollaborationsregierung in einem medial breit ausgeschlachteten Schauprozess als jüdisch-ausländische Terroristengruppe vorgeführt. Ein berühmtes rotes Plakat, die »Affiche rouge«, überall in Frankreich angebracht, wählte vor allem die vermeintlich typisch jüdischen »Verbrechervisagen« der Gruppe Manouchian zur Darstellung aus, und eine Broschüre führte dem Publikum ihre »Gräueltaten« mit schaurigen Detailfotografien der Tatorte und Opfer vor Augen. Die Ergreifung und Verurteilung der Gruppe inszenierten namentlich die französischen Behörden als großen Erfolg ihrer Terrorbekämpfung.

Das Filmplakat zu Guédiguian's Film verkehrt die Stigmatisierung der Widerstandsgruppe als »jüdisch-ausländische Terroristen« in ihr Gegenteil. Seine Auflistung »Juden / Polen / Ungarn / Rumänen / Italiener / Spanier / Armenier / Junge / Helden / des Widerstands / Die Armee des Verbrechens« nimmt zwar die Diktion der Kollaborationsbehörden auf, indem es Juden als eigene »Nationalität« aufführt und die Gruppe als Verbrecherarmee betitelt. Das Layout des Plakates aber erinnert an die vielen Erinnerungstafeln, die Häuser in Paris und ganz Frankreich zieren und an Wohnorten, Sterbestätten oder Schauplätzen von Attentaten der Résistance zum Gedenken einladen. Die Auszeichnung als »junge Helden des Widerstands« direkt über der Fotografie eines angeblichen Terroraktes – die Hand mit dem Revolver wird gleich einen SS-Offizier erschießen – lässt keinen Zweifel an der durchaus ironisch gemeinten Umdeutung des Filmtitels.

Neben ihrer internationalen Zusammensetzung ist vor allem der niedrige Altersdurchschnitt der Gruppe frappant. Manouchian war mit seinen 38 Jahren deutlich

älter als die überwiegend noch minderjährigen Mitglieder der Widerstandsgruppe. Gerade die jüngeren Mitglieder verbuchten dabei am allermeisten Attentate auf ihrem Konto: Thomas Elek, ungarischer Jude, der gerade 20 Jahre alt wurde, verübte acht Attentate, Marcel Rayman, polnischer Jude, 21 Jahre alt, dreizehn. Auf diese drei beeindruckenden Figuren, Manouchian, Elek und Rayman fokussiert denn auch Guédiguian seinen Film. Als wichtige Nebenfigur begleitet der junge Henri Krasucki, der als späterer legendärer Gewerkschaftsführer jedem linken französischen Zuschauer ein Begriff ist, das Treiben der Gruppe mit wachem jungkommunistischem Blick. Als polnischer Jude ist er im gleichen Hinterhof aufgewachsen wie Marcel Rayman und dessen jüngerer Bruder Simon. Der Film zeigt ihn als ausgesprochen gut aussehendes, trotz seiner Jugend sehr diszipliniertes und umsichtiges Parteimitglied, wesentlich vorsichtiger agierend als die tollkühnen Heißsporne der »Groupe Manouchian«. Krasucki wird seine Deportation nach Auschwitz überleben, dort Simon Rayman brüderlich beschützen und mit ihm zusammen gewissermaßen das Erbe der Widerstandsgruppe wieder nach Frankreich zurückbringen, so lässt es das Filmende durchblicken. Durch die Jugend seiner Protagonisten legt die Résistance im Film den Mief der früheren gaullistischen Selbstinszenierung ab und präsentiert sich in ganz frischem, sehr jungem Gewand; damit soll auch daran erinnert werden, wie sehr der Kommunismus im Zweiten Weltkrieg eine Ideologie der jungen Generation war, die in der damals noch ganz jungen Sowjetunion, die fast genauso alt war wie sie, ihre Zukunft sah.

Der Film knüpft damit an eine linke französische Tradition an, die seit Kriegsende immer wieder diese Widerstandsgruppe besungen hat. 1955 verfasste Louis Aragon anlässlich einer Straßentaufe der »rue du Groupe-Manouchian« im Pariser 20. Arrondissement ein Gedicht, zu dem er sich sowohl von der »Affiche rouge« als



(Abb. 1: Guédiguian, *L'armée du crime*)

95

auch von Missak Manouchians ergreifen-dem Abschiedsbrief an seine Frau inspirieren ließ. 1959 vertonte Léo Ferré das Gedicht und seither haben nicht nur er, sondern auch andere namhafte linke Chansonniers es gesungen. Das »Rote Plakat« war also längst zu einer roten Ikone des Widerstands umgedeutet, und die Mitglieder der Gruppe galten in der zu Pathos neigenden Nachkriegszeit nicht wenigen als Märtyrer und Helden.

Das führte 1976 dazu, dass Frank Cassenti eine preisgekrönte Filmvorlage mit

dem Titel *L'Affiche rouge* vorlegte, in der er sich dem traditionellen Geschichtenerzählen verweigerte. Stattdessen stellte er eine filmische Montage vor aus Theaterszenen und Filmsequenzen. In die Theaterszenen wurden die zeitgenössischen Zuschauer mitunter einbezogen; Commedia dell'Arte-Figuren spielen darin Widerstand und Polizei, mit Gegenwartsbezügen: Manouchian etwa wird von einem Chilenen gespielt, der vom Putsch von 1973 erzählt, von der baskischen ETA im francospanischen Untergrund und vom Liedermacher Victor Jarra.

Die Filmsequenzen im Film handeln vom Lieben und Sterben in der Widerstandsgruppe Manouchian. Schauspieler verkörpern überlebende Verwandte der Gruppe wie die Witwe Mélinée Manouchian oder die Tochter Dolores Bancic, die sich zu erinnern versuchen und fragen, ob es überhaupt ein Vermächtnis ihrer Lieben gibt, ob diese das gewollt hätten. Cassenti machte also damals ganz explizit und sehr vielschichtig die Darstellbarkeit von Geschichte zum Thema und problematisierte die Übertragbarkeit von Widerstandserfahrungen. In seiner spielerischen Dekonstruktion allzu heroischer Résistancemythen ist dabei noch ganz stark der Pariser Mai 1968 spürbar, der ja die gaullistische Erstarrung hatte aufbrechen wollen. Charakteristisch für die siebziger Jahre ist auch die wiederkehrende Gegenüberstellung von Liebe und Krieg, wie sie auch die Umarbeitung des »Roten Plakates« im Filmplakat von 1976 bestimmt (s. Abb. 3).

Von Cassentis spielerischer Vorlage ist bei Guédiguian kaum etwas übriggeblieben; das Picknick im Park, die befreiende Natur und die freie Liebe als punktuelle Filmzitate sind durch die Allgegenwart der deutschen Besatzung vergiftet. 2009 erzählt *L'armée du crime* verblüffenderweise eine chronologisch lineare, »wahre« Geschichte, welche die Filmmusik mitunter zur Heiligenlegende steigert: Marcel Raymans Verhör durch die Gestapo nach seiner Verhaftung zeigt ihn in christusähnlicher Pose, was die begleitende Matthäuspasion unterstreicht. Guédiguian geht es also mitnichten um Dekonstruktion, sondern im Gegenteil um intensivierte historische Vorbildlichkeit. Ihm ist es explizit um die Erinnerung und um die Fakten zu tun: Wer hat *realen* Widerstand gegen die Nazis geleistet und dafür geblutet? Und: Seht her, mit welch unglaublichem Mut und Witz hier Widerstand geleistet worden ist! Sein Film will gerechtfertigten politischen Widerstand zeigen und durch die Überzeugung seiner Protagonisten gleichsam dazu anleiten. Welcher Widerstand ist

legitim? Wie organisiert man ihn am besten? Was muss in Kauf genommen werden? Was ist ein legitimer Einsatz von Gewalt? Gibt es einen »guten« Terrorismus? Der aktuelle Auflagenerfolg von *Indignez-vous* (Empört Euch) des Buchenwald-Überlebenden Stéphane Hessel zeigt, dass Überlegungen und Erfahrungen ehemaliger Résistancenkämpfer inzwischen durchaus wieder Anklang finden.

Tarantinos *Inglorious Basterds* kamen im Spätsommer 2009 fast zeitgleich mit *L'armée du crime* heraus. Die Gegensätzlichkeit der zwei Filme sticht ins Auge, gerade weil es in beiden scheinbar um die Beseitigung von Nazis geht. Tarantinos fiktive Nazijäger erschlagen mit viel Lust und Verve richtig sadistische Nazis und markieren jene, die sie davonkommen lassen, für den Rest ihres Lebens mit einem eingeritzten Hakenkreuz auf der Stirn. Tatsächlich aber geht es Tarantino nur um eine überzeichnete Comicisierung und damit um eine Auslöschung der Nazibilder, und deshalb ist der Film so hochgelobt worden. Wenn überhaupt, dann leistet Tarantino Widerstand gegen die allgegenwärtige Flut der filmischen Nazibilder, indem er gewissermaßen die Bilder sich selbst dekonstruieren lässt: Am Schluss seines Films verbrennt das ganze Nazi-Kino (samt dem dazugehörigen Personal), um die Bilder quasi endlich aus unserem kollektiven Bildgedächtnis zu tilgen.

Dekonstruktion ist Guédiguians Sache nicht und scheint ihn nicht zu interessieren. Vielmehr reagiert er auf die bildliche Dekonstruktion und auf die multiplizierten »Abziehbilder« des Zweiten Weltkriegs (wie etwa bei Tarantino) mit einer geradezu anachronistisch anmutenden, linearen Nacherzählung von Fakten. Er greift einen explizit linken, kommunistischen Mythos erneut auf und versucht ihn zu reaktivieren – entsprechend harsch war die antikommunistische Reaktion von Stéphane Courtois. Ist das ein neuer filmischer Umgang mit Geschichte, der sich bei Guédiguian ankün-

digt – oder vielmehr ein Flop und Abgesang ewig nostalgischer Linker? Können wir nach all den Jahren der Dekonstruktion wieder zu einer politischen Erziehung durch große Erzählungen zurückkehren? Und, noch wichtiger, zu einer historischen Erzählung, die mit historischen Beispielen die Zäsur von 1989 kommentiert und die es sich erlaubt, jenseits dieser Zäsur an eine kommunistische Erinnerungskultur und Bilderzählung anzuknüpfen? Im Folgenden will ich mich diesen Fragen in drei Schritten annähern, die unterschiedliche Umgangsformen mit dem historischen Bildmaterial zur Gruppe Manouchian beleuchten.

Die emblematische Geschichte der »Affiche rouge«

Im Frühjahr 1944 ließen die Besatzungsbehörden in Frankreich Hauswände und Mauern tausendfach mit einem sehr einprägsamen roten Propagandaplakat bekleben.

Über zehn schwarzweißen Porträtfotografien in runden Medaillons steht in großen Druckbuchstaben, diagonal gesetzt, die rhetorische Frage: »Des Libérateurs?« (»Befreier?«). Das Plakat wirkt durch den Einsatz der elementaren Grundfarben (rot, weiß, schwarz) aggressiv, ebenso durch seine einfache Aufteilung in eine obere, rote (kommunistische) Zone, die zwangsläufig, pfeilförmig, zu einer Leiche und zu den Zerstörungen auf den unteren, rechteckigen Schwarzweiss-Fotografien führt. Die Konklusion der Plakaterzählung ist die Umdeutung: »La Libération! Par l'armée du crime« (»Die Befreiung durch die Armee des Verbrechens«). Die zehn abgebildeten »Verbrecher« sind in Fünfergruppen angeordnet: Die fünf zu einer ersten oberen Reihe angeordneten Köpfe sind alle mit jüdisch klingenden, ausländischen Namen³ unterschrieben, vier der fünf Männer wirken blutjung:

»Grzywacz, Juif polonais, 2 attentats (polnischer Jude, 2 Attentate)

Elek, Juif hongrois, 5 déraillements (ungarischer Jude, 5 Zugentgleisungen)

Wasjbrot [sic], Juif polonais, 1 attentat, 1 déraillement (polnischer Jude, 1 Attentat, 1 Zugentgleisung)

Witchitz, Juif polonais, 15 attentats (polnischer Jude, 15 Attentate)⁴

Fingerweyg [sic], Juif polonais, 3 attentats, 5 déraillements (polnischer Jude, 3 Attentate, 5 Zugentgleisungen)«.

Die beabsichtigte semantische Wirkung dieser Litanei war es offenbar, den Begriff »polnischer Jude« mit »Verbrechen« und »Attentat« gleichzusetzen. In den Augen der antisemitischen Besatzer war das jugendliche Alter kein Umstand, der Mitleid erregte, sondern vielmehr aufzeigte, dass gerade die heranwachsende Generation junger polnischer Juden die gefährlichsten Terroristen lieferte, zu allem bereit. Sie galt es demnach zuallererst »unschädlich zu machen«. In der als Pfeilspitze angeordneten Fünfergruppe sind noch zwei weitere Juden, Bozcov und Rayman, zu erkennen und dann die etwas älteren Fontanot, Alfonso und Manouchian, durch ihre Dreitagebärte eindeutig als »Métèques«, als fremdes Gesindel, gekennzeichnet. Ein dicker schwarzer Pfeil, der auf Manouchians Kopf zielt, hebt diesen zusätzlich als »chef de bande« hervor. Die Bildunterschriften weisen alle Abgebildeten als kommunistische, in Subversion erfahrene, ausländische Eindringlinge aus. In vielen »Musées de la résistance« (etwa in Besançon oder in Cahors) sind Exemplare dieses Plakats noch heute zu sehen.

Die Ähnlichkeit des Roten Plakats zu späteren RAF-Fahndungsplakaten mag den heutigen Betrachter frappieren. In beiden Kontexten geht es dem Fotografen darum, die Porträtierten eindeutig als »Terroristen« darzustellen, d. h. ihnen visuell jegliche sympathischen, ja überhaupt menschlichen Eigenschaften abzusprechen. Die Fotos sind gewissermaßen das genaue Gegenteil einer »schönen«, womöglich bewusst geschönten Porträtfotografie. Besonders deutlich wird dies bei den Fahndungsfotos von Ulrike

DES LIBÉRATEURS?

98

GRZYWACZ
JUIF POLONAIS
2 ATTENTATS

ELEK
JUIF HONGROIS
8 DÉRAILLEMENTS

WASJBROT
JUIF POLONAIS
1 ATTENTAT - 3 DÉRAILLEMENTS

WITCHITZ
JUIF POLONAIS
15 ATTENTATS

FINGERWEIG
JUIF POLONAIS
3 ATTENTATS - 6 DÉRAILLEMENTS

BOCZOV
JUIF HONGROIS
CHEF DÉRAILLEUR
20 ATTENTATS

FONTANOT
COMMUNISTE ITALIEN
12 ATTENTATS

MANOUCHIAN
ARMÉNIEN
CHEF DE BANDE
56 ATTENTATS
150 MORTS
600 BLESSÉS

ALFONSO
ESPAGNOL ROUGE
7 ATTENTATS

RAYMAN
JUIF POLONAIS
13 ATTENTATS

LA LIBÉRATION! PAR L'ARMÉE DU CRIME

(Abb. 2: Affiche rouge 1944)

Meinhof, die durchweg als hässliche, absolut unweibliche, also reizlose »Hexe« dargestellt wurde, ohne menschliche Züge. Es wäre in der Tat interessant, die Frage nach möglichen Kontinuitäten zwischen der Terrorismuskonstruktion der deutsch-französischen Besatzungsbehörden und jener in der BRD der 1970er Jahre zu vertiefen. Die Verhaftung, die Folter und der Prozess der Gruppe Manouchian war allerdings eher eine »Glanzleistung« der französischen Polizei, wie Guédiguian's Film deutlich herausstellt.

Die Fotografien auf der »Affiche rouge« waren hingegen von einem deutschen »Kriegsberichtler Theobald« aufgenommen worden und befinden sich heute im Bundesarchiv Ludwigsburg. Sie hatten einen noch viel grauslicheren Kontext als die späteren Terroristenfotos, die überwiegend bei früheren Verhaftungen der nun Gesuchten entstanden waren. Hier dagegen waren die Fotos nach monatelangen Folterungen und kurz vor der Hinrichtung der Männer gemacht worden. Sie zeigen buchstäblich Todgeweihte, die wissen, dass ihnen ihr Tod unmittelbar bevorsteht. Nicht zuletzt deshalb verkehrte sich die Wirkung des Plakates für die Zeitgenossen und die Nachwelt in das Gegenteil der ursprünglichen Intention: Aus Terroristen wurden Helden und Märtyrer, denen Bewunderung und Mitleid entgegen schlug. Tatsächlich gehen die Filme über die Gruppe Manouchian auch genau auf den perversen Kontext der Fotografiesituation ein. Cassentis Film von 1976 zeigt, wie die »Terroristen« quasi als Beutefetisch abgelichtet werden – für ein Foto in der Broschüre über den Prozess wurde Rayman sogar noch ein Revolver in die Hand gedrückt: Das gefährliche, erjagte Tier musste mit seinen Angriffswaffen gezeigt werden. Guédiguian hingegen macht aus der Szene am Schluss seines Films die Abschiedssequenz unmittelbar vor dem Abtransport zur Erschießung: Dank des Fototermins erstehen die Verhafteten, die einzeln ihre Folter erlitten haben, wieder als

Gruppe auf, füreinander und für die Nachwelt. Genau wie Aragons Gedicht und Ferrés Chanson zentrieren sich die Filme also auf die Ungeheuerlichkeit bzw. auf die Ambivalenz in der Bildersprache des Roten Plakates: Diese jungen Männer, fast noch Jungen, die das Plakat als Ungeheuer zeigt, haben Unglaubliches geleistet, und man möchte mehr über ihr kurzes Leben wissen, das diesen Todesfotos vorausgegangen ist.

Das Kapital als Bombe – Gebrauchsanleitung des Widerstands

99

Und diese letzten Lebensmonate der Gruppenmitglieder sind es, die Guédiguian aus der Geschichte der Taten der Widerstandsgruppe für seinen Film auswählt. *L'armée du crime* beginnt und endet mit dem Abtransport der Gefangenen durch Paris zu ihrer Erschießungsstätte. Eingangs nennt eine Stimme aus dem Off die Namen der Verurteilten mit dem Zusatz »mort pour la France« – gestorben für Frankreich. Dieser Ehrentitel schmückt seit dem Krieg, bis heute, die Gedenktafeln und Denkmäler für die Widerstandskämpfer in ganz Frankreich; durch die Kombination mit den ausländischen Namen erhält nun dieser Zusatz eine ganz spezielle Note. Tatsächlich wird im Film auch die Liebe zu Frankreich, dem Land der Menschenrechte, von Raymans und Eleks Eltern explizit als Grund dafür angeführt, weshalb sie aus Begeisterung für die Ideale der Französischen Revolution hier ihr neues Heimatland gewählt haben. Durch die Gitter des Gefängniswagens sehen die Verurteilten Menschen auf den Pariser Quais vorbeiflanieren. Wie Missak Manouchian in seinem Abschiedsbrief schrieb und wie die Stimme seines Darstellers aus dem Off erläutert, haben sie genau dafür gekämpft und getötet: für das Leben, für alle, die nach ihnen weiterleben können. Damit ist bereits ein großes Thema des Films angesprochen: das Recht, die Besatzer zu töten, um für das Leben zu kämpfen. Oder wie es ein Flugblatt formuliert, das

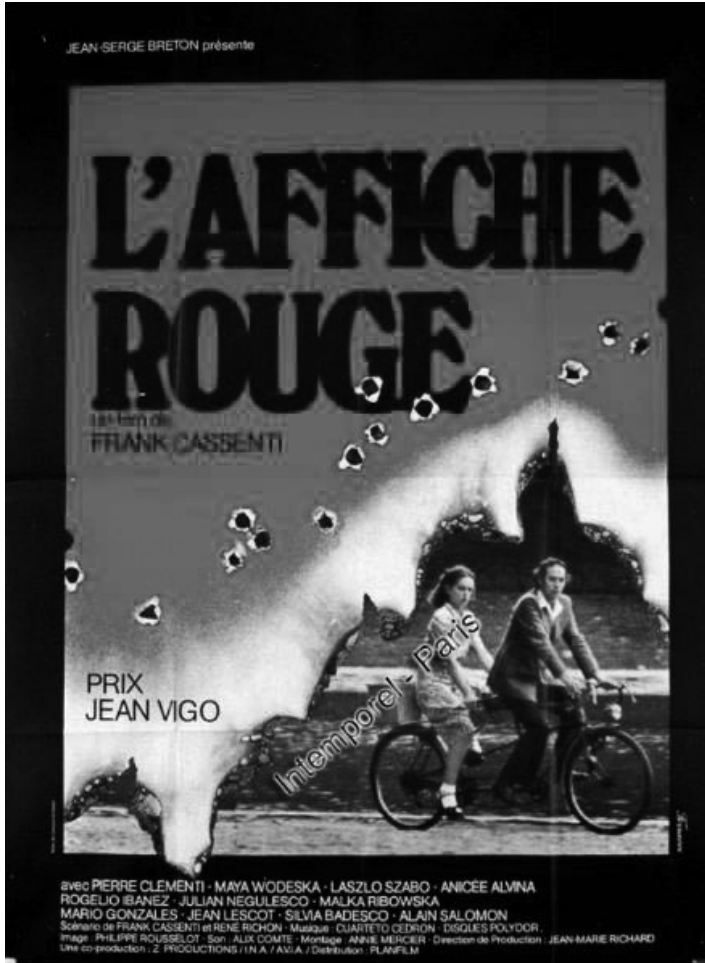
Krasucki und Rayman vom Dach einer Behörde in den Innenhof werfen: Jeder Akt des Widerstands rettet Menschenleben im Krieg und verkürzt diesen.

Nach der Eingangssequenz setzt der Film mit dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion am 22. Juni 1941 ein. Für die ausländischen Kommunisten in Frankreich stellte er den finalen Angriff auf ihr politisches Mutterland (»rodina mat«) dar. Wer außer den nach Frankreich geflüchteten Kommunisten konnte denn noch Russland in Europa unterstützen? Ihr Widerstand ist buchstäblich überlebenswichtig, für das physische und symbolische Weiterleben ihrer Ideen. Deshalb ist Mélinée Manouchian auch wie vom Donner gerührt, als sie am Place du Trocadéro die Zeitung kauft, die über den Einfall in Russland jubelt. Mit ihren Augen schwenkt die Kamera auf den Eiffelturm, auf dem die Banderole »V – Deutschland siegt an allen Fronten« prangt. Junge deutsche Offiziere versuchen mit ihr zu flirten, sie aber zeigt ihnen die kalte Schulter: Sie hat Flugblätter über deutsche Kriegsgräuere in ihrer Mappe, die sie und Thomas Elek gemeinsam in Briefkästen stecken werden. Um keinen Verdacht zu erregen, küssen sie sich mitunter in den Hauseingängen wie ein Liebespaar. Damit ist der Tenor des Films angestimmt: Der kommunistische Widerstand verstand sich als Hilfe für die überfallene Sowjetunion. Später wird Thomas Elek in seinem Gymnasium Hammer-und-Sichel-Graffiti anbringen, sich deshalb mit einem Mitschüler prügeln und vom »provisieur«, dem Rektor, gemäßigelt werden, der ihn als brillanten Physikschüler an seine Aufgabe als wissenschaftlicher Nachwuchs Frankreichs erinnert.

Tatsächlich geht es im ersten Drittel des Films vor allem um noch individuelle, unorganisierte Widerstandsaktionen, deren Witz, Einfallsreichtum, Mut und Verspieltheit in Szene gesetzt werden. Eine solche Darstellung der Frühphase der Gruppe Manouchian findet sich bereits in Cassentis

Film von 1976, der auf diese Weise eine Brücke schlug zur subversiven Kreativität des Mai 1968. Auf dem Filmplakat sieht man ein Pärchen auf einem Tandem, in dessen Korb sich sowohl ein Picknick als auch Handgranaten befinden könnten. Die rote Fläche über dem radelnden Paar ist von Kugeln durchsiebt – als Erinnerung an das berüchtigte rote Plakat der Besatzungsbehörden und an das Ende der Widerstandsgruppe. Andererseits variiert die Graphik das Thema des Films »Liebe gegen Krieg«: Liebe ist stärker und wichtiger als der Krieg, aber sie ist auch von ihm bedroht und muss ihn deshalb mit allen Mitteln bekämpfen, so auch das gleichberechtigte Geschlechtertandem mit seinem Picknickkorb. Im Film begegnet das Pärchen kurz vor der hier abgebildeten Szene zwei deutschen Soldaten, die der jungen Frau Komplimente machen, und von denen einer ihr die Fotografie seiner Mutter in Bielefeld zeigt. Dem Zuschauer stockt der Atem, doch vorerst geht die Tandemfahrt ohne Granatenwurf weiter.

Bei Guédiguian verkörpert der 16-jährige Thomas Elek, der wie viele der jüngeren Mitglieder der Widerstandsgruppe noch bei seinen Eltern wohnt, die Autonomie der bereits in Frankreich angekommenen Jugendlichen: Sie setzen sich über die Überanpassung ihrer immigrierten Eltern hinweg. Thomas trägt keinen Judenstern, putzt die antisemitische Fensterschmiererei am elterlichen Restaurant weg und reißt die amtliche Aufforderung ab, diesen jüdischen Betrieb zu schließen. Später wird sich in dem Lokal die Widerstandsgruppe konstituieren, und Mélinée Manouchian wird nach dem Auffliegen der Gruppe bei den Eltern Elek in deren Versteck Unterschlupf finden. Thomas' Vater wird als weltfremder Bücherwurm gezeigt, die Mutter als besorgte jüdische Mamma, die in der Nacht ängstlich auf die Rückkehr ihres Sohnes von dessen Aktionen wartet, ihm aber sagt, sie sei stolz auf das, was er tue. Aus dem Bücherschatz seines Vaters wird Thomas



(Abb 3: Cassenti, *L'Affiche rouge*)

IOI

später *Das Kapital* von Karl Marx entwerden, um daraus eine Bombe zu basteln, beobachtet von seinem kleinen Bruder in der gemeinsamen Bastelmansarde: Sorgfältig, angefangen mit dem Titelblatt, schneidet er Seite um Seite eine Vertiefung in den Satzspiegel, in die er dann die Bombe legt. Mit dem präparierten Buch begibt er sich zu einer abendlichen Vernissage in einer Buchhandlung, um *Das Kapital* unter viel Kollaborationsliteratur ins Schaufenster zu legen. Da die Vernissagengäste der Auslage den Rücken zukehren, ist der Titel nur für den Filmzuschauer zu sehen. Thomas' kleiner Bruder steht derweil draußen Schmiere.

Das Ganze beobachtet der ältere Bulgare Boczov, der sich Thomas nachher zur Brust nimmt und ihn vor so viel Unverfrorenheit warnt: Thomas habe die Krankheit der jungen Partisanen, sich für unsterblich zu halten und deshalb auch die anderen zu gefährden. Trotz dieser Ermahnung blickt er ihm allerdings anschließend mit einem verständnisvollen und stolzen Lächeln nach.

Hier geht es eindeutig nicht um Résistance-Komik, wie sie in den 60er und 70er Jahren Louis de Funès und Jean-Pierre Melville popularisierten, und die sogar noch in Melvilles »ernstem« Kriegsfilm *L'armée des ombres* in der Gefangenenerbefreiung durch

verkleidete Rotkreuzschwestern nachhallt. Guédiguian schildert vielmehr ein soziales Milieu, eine Schicksalsgemeinschaft von – vor allem jüdischen – Immigranten in Paris, die im 11. Arrondissement rund um die rue des Immeubles-industriels wohnen, in der Nähe der Synagogen des Marais, teils um denselben Innenhof herum, und die sich, zumindest was die junge, kommunistisch gesinnte Generation betrifft, von Kindesbeinen an kennen. Ihre soziale Lage ist ähnlich: Die Eltern sind Kleingewerbler, Schneider und Näher, die dankbar sind, in Frankreich Aufnahme gefunden zu haben und sich ängstlich an die Vorschriften der Behörden halten.

Vergeblich herrscht Marcel Rayman im Film seinen Vater an, er dürfe unter keinen Umständen der Aufforderung Folge leisten und sich zur Kontrolle seiner Papiere auf das Polizeipräsidium begeben. Natürlich behält er recht: Sein Vater kehrt nicht mehr zurück, sondern geht sogleich auf Transport in den Osten. Marcel erhält die Nachricht, als er mit seinem Jugendfreund Henri Kra-sucki und der rothaarigen Monique, seiner Freundin und der späteren Denunziantin der Gruppe, – alle ohne Judenstern – im Park auf dem Rasen sitzt (was Juden streng verboten ist). Selbstverständlich lehnen sie die Einladung eines deutschen Soldaten ab, mit den etwa gleichaltrigen deutschen Besatzern Fußball zu spielen. Marcel gerät außer sich vor Wut und Schmerz, denn er weiß, dass er seinen Vater nicht mehr wiedersehen wird. Er verlässt den Park. Als ihm ein deutscher Offizier entgegenkommt, bittet er diesen um Feuer, um dann, mitten auf dem Parkweg, am hellichten Tag, seine Waffe zu ziehen und den Deutschen abzuknallen. Dasselbe wiederholt Marcel später auf den Quais mitten in Paris mit einem einfachen deutschen Soldaten.

Seine Genossen agitiert er mit »kommunistischen« Büchern *avant la lettre*: Er leiht seiner Freundin Monique Victor Hugos *Misérables* und wird dafür von deren Eltern zur Rede gestellt. Sie wollten nicht,

dass ihre Tochter solches Zeug lese. Wie Thomas Elek wird auch Marcel Rayman in einem Stadium stolzer, selbstbewusster Integration als Teil der neuen Elite Frankreichs gezeigt, die das Land demnach wesentlich seinen Immigranten verdankt. Unter dem ehrenwert französischen Namen »Rougemont« – einem pseudoadligen Pseudonym – wird er, beklatscht von Monique und Henri, Schwimmchampion für das Département um Paris. Der Präfekt feiert ihn öffentlich als Inbegriff und Verkörperung der neuen französischen Jugend Vichy-Frankreichs, was die drei jungen Juden mit einem ironischen Grinsen quittieren. Von den antijüdischen Gesetzen lässt Marcel sich also in seinem Lebenswillen und Lebensgenuss nicht einschränken. Seinen Revolver steckt er sogar in seinen Badesack. Und auch er hat – wie Thomas Elek – immer seinen jüngeren Bruder dabei, auf den er ein Auge hat und den er unter seine Fittiche nimmt.

Doch die schlimmsten Befürchtungen der jungen Freunde hinsichtlich der Besatzungsmacht werden noch übertroffen, als sie nach dem Schwimmwettbewerb Busse voller verhafteter Juden durch die Straßen fahren sehen: Es ist der 17. Juli 1942, die Großbrazzia des »Vel d'Hiv«. So nah können schelmischer, jugendlicher Triumph eines gelungenen Identitätswechsels und das Zuschlagen der Vernichtungsmaschinerie beieinander liegen, besagt diese szenische Verdichtung des Films. Die jungen Leute kehren heim in einen verlassenen Hinterhof: Ihre Eltern, Verwandten, Nachbarn und Freunde wurden alle abgeholt. Nun haben sie buchstäblich nichts mehr zu verlieren.

Der zweite Erzählstrang, der mit dem ersten durch cross-cutting zusammengeführt wird, berichtet von Missak Manouchian (gespielt von Simon Abkarian), dem späteren Anführer der Gruppe, und seiner Frau Mélinée (gespielt von Virginie Ledoyen). Missak hat im armenischen Genozid seine Familie verloren und ist mit sei-

nem Bruder im Waisenhaus aufgewachsen; er ist Dichter und Kommunist. Marcel Rayman gegenüber bemerkt er im Laufe der Filmerzählung einmal, dass schon niemand mehr vom armenischen Genozid spreche, die Tilgung eines Volkes aus der Geschichte dort also nahezu gelugen sei. Seine Frau Mélinée ist ebenfalls Armenierin und hat zusammen mit ihrer Schwester ein ähnliches Kindheitsschicksal erlebt. An sie richtet Missak seinen berührenden Abschiedsbrief vor der Hinrichtung. Gegen Ende des Krieges wird sie von der Familie Aznavourian (den Eltern von Charles Aznavour) aufgenommen und versteckt: 1954 schreibt sie das erste Buch über die Widerstandsgruppe. Guédiguian, dessen Vater ebenfalls Armenier war, erweist hier den armenischen Exilierten in Frankreich und ihrer Rolle in der Résistance eine Reverenz.

Gleich zu Beginn des Films wird Missak ein erstes Mal wegen kommunistischer Agitation verhaftet. Mélinée bringt ihm mit dem Fahrrad Essen in das Fort außerhalb von Paris – mehrfach wird dargestellt, dass sich die beiden, bei all ihren starken Gefühlen füreinander, bewusst sind, mit ihrem Widerstand beständig ihr Leben aufs Spiel zu setzen. Obwohl Missak sich zunächst weigert, dem Kommunismus abzuschwören, kommt er frei, nachdem er schließlich schriftlich versichert, nicht länger Kommunist zu sein. Zurück bei seinen Freunden, schämt er sich unendlich. Aus seiner neu gewonnenen Freiheit zieht er die Verpflichtung gegenüber den täglich von den Deutschen erschossenen Geiseln, sich stärker als bisher im Widerstand zu engagieren.

Als Missak von seinem Parteiverbindungsmannt Petra beauftragt wird, die bisher unorganisierten Jugendlichen zu einer Gruppe zusammenzuführen, beansprucht er zunächst, als Dichter selbst lediglich gewaltlosen Widerstand zu leisten. Seine ersten Aktionen zeigen dann allerdings seinen Weg zur Akzeptanz von Gewalt. Marcel Rayman unterrichtet Missak im Schießen (auf ein Plakat von Pétain); Marcells kleiner Bruder

Simon, der wieder einmal dabei ist, darf allerdings noch nicht schießen. Das Maßregeln der Jüngerer verweist auch auf Disziplin im Untergrund und die Notwendigkeit von Hierarchie und Unterweisung. Die einzelnen Attentate werden immer von Dreiergruppen durchgeführt: Der »Frontmann« schießt bzw. wirft die Granate, die anderen beiden geben im Hintergrund Deckung. Bei seinem ersten bewaffneten Einsatz wechselt Missak unvermittelt mit einem der beiden Jungen die Aufgabe, ergreift selbst die Handgranate, geht einer deutschen Wachtruppe entgegen, entsichert die Granate und wirft sie in die Gruppe der Soldaten. Seine inneren Bilder, als Gegenschnitte zu den marschierenden Stiefeln gezeigt, verdeutlichen seine Einsicht, dass diese Gewalt gerechtfertigt ist und dass er diese Legitimation aus seiner eigenen Genoziderfahrung ziehen darf. Dass ihre Attentate als Revanche zu verstärkten Geiseler-schießungen führen, ist allen Widerständlern bewusst. Dennoch gehen sie davon aus, dass die Erschießung von deutschen Soldaten letztlich Menschenleben rettet, weil diese niemanden mehr umbringen können.

Ein weiterer Erzählstrang berichtet von den Fahndungsmaßnahmen der mit den Deutschen kollaborierenden französischen Polizei. Diese Anprangerung der französischen Kollaboration sorgte in Frankreich zusätzlich für Anfeindungen des Films. Fast unerträglich explizit zeigt *L'armée du crime* Foltermethoden, die denen der Gestapo in nichts nachstehen: etwa das Verbrennen der Bauchmuskulatur mit einem Bunsenbrenner. Dennoch gelingt es der Polizei nicht, den Widerstand zu brechen. Von der Gruppe Manouchian sagt unter der Folter keiner aus. Die Stadtbevölkerung demonstriert Solidarität, indem die Menschen Blumensträuße vor die Kellerfenster werfen, wo die Häftlinge sie sehen können. Erst durch die Denunziation der apolitischen, seltsam naiven Monique, Raymans und Krasuckis Freundin, die sich prostituiert, um zu überleben, sowie durch die Spitzeltätigkeit einer

Concierge kann die Polizei nach und nach die Gruppenmitglieder ausfindig machen und verhaften. Anhand eines mit Missak vereinbarten Zeichens, einem verknoteten weißen Taschentuch am Fenstergitter ihrer Wohnung, erkennt Mélinée in einer der letzten Szenen des Films, dass ihr Mann nie mehr nach Hause kommen wird und dass sie selbst untertauchen muss.

Ein kommunistisches Epos für unsere Zeit?

Guédiguian ist nicht der einzige Filmemacher, der an jene vielen jungen Menschen erinnern will, die im Zweiten Weltkrieg im Widerstand gefallen sind. Vergleichbare Intentionen hatten in Spanien David Trueba 2003 mit *Soldados de Salamina*, der für einen Oscar nominiert wurde, und in Frankreich 2008, also schon ein Jahr vor Guédiguian, Jean-Paul Salomé mit *Les femmes de l'ombre*. *Soldados de Salamina* befasst sich mit dem Ende des Spanischen Bürgerkriegs und dem Entschluss eines jungen republikanischen Soldaten, den Gründer der Falange, den er im Wald aufgestöbert hat, nicht noch zu erschießen, sondern stattdessen selbst in Frankreich, in Nordafrika und in Italien gegen den Faschismus weiterzukämpfen. *Les femmes de l'ombre* konzentriert sich ganz auf die Rolle von Frauen in der Résistance, die gewissermaßen gleich doppelt »im Schatten« standen: als Frauen, die als Widerstandskämpferinnen nicht ernst genommen und nach dem Krieg vergessen wurden. Von einer Gruppe von vieren bleibt nur eine am Leben, und die Erinnerungen an die anderen drei und an deren Geschichte bleiben nun immer mit ihrer Geschichte verwoben: Die eine Überlebende steht für die drei, die gestorben sind, und für das, was sie gemeinsam erreicht haben.

Das Thema beider Filme ist das Heer der jungen Namenlosen, die heute weitgehend vergessen sind, die im Zweiten Weltkrieg aber ganz selbstverständlich und

ohne viel Pathos dafür gekämpft haben, dem Faschismus ein Ende zu bereiten. Die Filme gehören damit auch zur europäischen Erinnerungskultur der letzten zehn Jahre, die den Anspruch hat, sich mit als repräsentativ verstandenen Einzelschicksalen der Epoche des Faschismus und des Zweiten Weltkriegs zu nähern. Ganz offensichtlich geht es beiden Filmen auch darum, das Thema der Résistance zu verjüngen und einem gleichaltrigen Publikum näherzubringen. Sie zeugen aber auch von einem sehr ernst verstandenen »devoir de mémoire«, das in *Soldados de Salamina*, der zuletzt einen verlassenen alten republikanischen Soldaten im französischen Altersheim zeigt, sogar zu einer »rage de mémoire« wird. In einem langen Monolog, den der Erzähler am Ende des Buches und des Films übernimmt, erinnert der Alte an all die jungen, ungefähr 20-jährigen Gefallenen, die selbst noch kaum etwas vom Leben gehabt hatten und doch mit ihrem Leben bezahlten, um einfach das zu tun, was notwendig war.

Genau diese heroische Individualität im Heer der vielen Vergessenen wird nun allerdings gerade den Kommunisten oftmals abgesprochen. In seiner Kritik in *Le Monde* wirft der Historiker Stéphane Courtois, der profilierteste Autor des *Schwarzbuchs des Kommunismus*, Guédiguian geradezu Geschichtsklitterung zum Zweck der Legendenbildung vor. Sein Film sei eine kommunistische Martyrologie. Kein Autor oder Regisseur habe das Recht, so frei mit den Fakten zu verfahren. Courtois stößt sich insbesondere daran, dass Guédiguian einigen Figuren wie etwa Rayman einen großen individuellen Handlungsspielraum zugesteht, den sie Courtois' Meinung nach in einer so straff geführten, hierarchisch organisierten kommunistischen Organisation wie den FTP-MOI gar nicht hätten haben können. Das Leben im Untergrund habe es nicht erlaubt, sich so frei auf städtischen Plätzen und Straßen, in Parkanlagen und bei Konzerten zu bewegen, wie der Film das zeige. Guédiguian unterschläge den stalinis-

tischen Konsens der Widerstandsgruppe, er kaschiere gewissermaßen das Wesen des Kommunismus, wenn er einzelnen Gruppenmitgliedern im Film erlaube, Befehle ihrer Anführer abzulehnen, ja er lasse, historisch völlig undenkbar, einen Militanten sogar sagen, er lehne es ab, von Stalinisten befehligt zu werden.⁵

Guédiguian antwortete Courtois eine Woche später ebenfalls in *Le Monde*. Warum, so fragte er, solle die christusähnliche Darstellung von Rayman unter der Folter nicht erlaubt sein. Die Bildformel gehöre zum Darstellungskanon unserer Kultur. Dürfe sie etwa einem Kommunisten nicht zugestanden werden? Und auch wenn die Mehrheit der ausländischen Résistancekämpfer stalinistisch ausgerichtet gewesen sei, so heiße das nicht, dass die Gruppe Manouchian stramm eine einheitliche Ideologie vertreten habe. In der Gruppe seien auch etliche Antistalinenisten gewesen, ehemalige Spanienkämpfer etwa und Kommunisten mit einem nichtstalinistischen Werdegang und Hintergrund.⁶ Mit anderen Worten: Guédiguian lässt sich den Primat des Widerstandes nicht von einer routinemäßigen Verurteilung des Stalinismus madig machen. Darauf hatte bereits zwei Jahre zuvor Eric Hobsbawm insistiert, als er unterstrich, dass trotz aller Streitereien unter den Kommunisten allen auf der republikanischen Seite im Spanischen Bürgerkrieg klar gewesen sei, dass der Widerstand gegen den Faschismus das wichtigste Ziel war, und dass die Grabenkämpfe auf der Linken erst hinterher in Darstellungen wie etwa der von George Orwell überbetont worden seien.⁷

Guédiguian geht es allerdings, so meine ich, gar nicht um eine Rechtfertigung des kommunistischen oder die Beschönigung eines stalinistischen Kontextes der Widerstandsgruppe Manouchian. Ihm geht es tatsächlich um Legendenbildung, um die Darstellung von »echtem« Heroismus, oder wie er es im Abspann zweimal formuliert, um die tiefe, historische Wahrheit. Es geht ihm also in einem scheinbar verblüffend naiven

Verständnis um die Darstellung einer wahren Geschichte, von echten historischen Fakten, die Vorbilder für heute liefern sollen.⁸ Sind wir diesen Blick einfach nicht mehr gewöhnt, oder erinnert uns dieser neue "naive" Realismus bei der Darstellung des Widerstands zu sehr an das frühere Résistancepathos des 1950er Jahre, dem mit Recht zu misstrauen ist? Oder gelingt es Guédiguian womöglich, das falsche und oftmals verlogene Pathos beiseite zu wischen, indem er daran erinnert, dass der Zweite Weltkrieg noch viele vergessene Geschichten bereit hält, die jegliche Fiktion bei weitem überbieten? Ist es erlaubt, die Résistance *nicht* zu dekonstruieren, bzw. warum haben wir heute eigentlich so viel Schwierigkeiten damit, Legendenbildungen zuzulassen, die dem Heer der vielen namenlosen Heroen Respekt erweisen wollen?

Weitaus erfolgreicher als *L'armée du crime* war im Sommer 2009 *Inglorious Bastards* von Quentin Tarantino, bisher dessen finanziell ertragreichster Film. Zumindest vom Titel her war auch Tarantinos Film ein Remake eines Vorläufers von 1978, nämlich von *Inglorious Bastards* von Enzo Castellari, einer Art Zweiter-Weltkriegs-Italo-Western. Bei Tarantino gerinnt jedoch der Zweite Weltkrieg, und zwar so überbetont wie wohl in kaum einer anderen zeitgenössischen Spielfilmproduktion zum Thema, zu einer überzeichneten, künstlichen Bilderwelt, der zum Schluss sogar erlaubt wird, die historische Faktizität zu verschlingen und zu überwältigen. Im abgeschlossenen Kinosaal verbrennen im Finale nicht nur der nationalsozialistische Propagandafilm à la Riefenstahl, sondern gleich auch noch alle Nazigrößen zusammen mit der sich opfernden schönen verfolgten Jüdin und Kinobesitzerin und ihrem bösen deutschen Möchtegernverführer. Der opportunistische Juden- und Widerstandsjäger, der entkommen kann, diener sich zwar den Amerikanern als Überläufer an, wird aber doch eindeutig von den *Bastards* mit dem Hakenkreuz auf der Stirne markiert. Über-

haupt ist es durch den ganzen Film hindurch nicht nur erlaubt, sondern eine wahre Freude, auf Nazis einzudreschen, bis sie zu Brei werden. Der jüdische Widerstandstrupp der *Basterds* jedenfalls tut es genussvoll und ohne alle Hemmungen. So weit, alles eindeutig und in Hollywood-S lust-erregend.

Aber genau so weit ist Tarantinos Film von der gewollten Faktizität eines Guédiguian entfernt. Widerstand ist bei Guédiguian zwar am Anfang auch ein Spiel, vor allem für die Jugendlichen; dem erwachsenen Manouchian fällt es bereits unendlich viel schwerer, Menschen zu töten. Die Entscheidung für den Widerstand zieht mit großer Wahrscheinlichkeit Folter nach sich und führt zum eigenen Tod, das zeigt der Film unmissverständlich. Es scheint beinahe so, als ob Tarantinos und Guédiguians Filme zwei diametral entgegengesetzte oder parallel nebeneinander verlaufende Filmsprachen bzw. Extrempositionen bezüglich der heutigen Darstellbarkeit des Zweiten Weltkriegs vertreten. Auf der einen Seite ein buntes Kaleidoskop klischeehafter Nazibilder, die fast beliebig neu arrangiert werden können, auf der anderen der hehre Verweis auf die »*historia magistra vitae*«. Unsere dekonstruierenden Sehgewohnheiten bezüglich des Nationalsozialismus, der in den letzten zwanzig Jahren eine Art filmischer Alltagskonsumartikel geworden ist, machen es sicherlich schwerer, eine solche Legendenbildung wie die von Guédiguian ernst zu nehmen, und nicht gleich ihrerseits zu dekonstruieren. Hinzu kommt noch, dass *L'armée du crime* zwanzig Jahre nach 1989, also nach dem Zerfall des kommunistischen Ostblocks, mit dem man die Vorliebe für solche Widerstandserzählungen verband, etwas monolithisch in der Filmlandschaft steht. Genau dies dürfte aber Guédiguian mit seinem Film beabsichtigt haben: eine Rückkehr zu großen Erzählungen, ohne

Wenn und Aber, und zwar gerade als Beitrag zum zwanzigsten Jahrestag von 1989 und zum siebzigsten von 1939.

Anmerkungen

- 1 Robert Guédiguian wurde 1953 in Marseille geboren; sein Vater ist Armenier, seine Mutter Deutsche. Hatte er sich eine Zeitlang beim Parti communiste engagiert, ist er inzwischen beim Parti de gauche. Die Immigration und das Schicksal der Armenier haben ihn bereits in früheren Filmen beschäftigt. Einem breiteren Publikum ist er 2005 durch sein Biopic über François Mitterand *Le promeneur du champ de mars* bekannt geworden.
- 2 »Um mich der tiefen Wahrheit des Engagements von Ausländern in der französischen Résistance so nahe wie möglich anzunähern, sah ich mich gezwungen, einige Fakten zu modifizieren und die Chronologie etwas umzustoßen. Das war notwendig, damit aus dieser wahren Geschichte eine Legende für heute wird, damit sie uns hilft, hier und jetzt zu leben« (übersetzt von mir, ssl).
- 3 Tatsächlich wurden die Namen der Gruppenmitglieder von den Besatzungsbehörden mehrfach falsch geschrieben.
- 4 Witchitz war tatsächlich ein französischer, naturalisierter Jude.
- 5 Stéphane Courtois/Sylvain Boulouque: *L'armée du crime* de Robert Guédiguian, ou la légende au mépris de l'histoire, in: *Le Monde*, 15. 11. 2009.
- 6 Robert Guédiguian: *L'affiche rouge: cinéma, histoire et légende*, in: *Le Monde*, 22. 11. 2009.
- 7 Eric Hobsbawm: *War of Ideas. The Spanish Civil War and the European Left*, in: *The Guardian*, 17. 2. 2007.
- 8 Auch deswegen ist der Film von Angehörigen und Zeitzeugen kritisiert worden, insbesondere bezüglich der Rolle der Denunziantin in den eigenen Reihen, die im Film als Freundin von Rayman gezeigt wird. Vgl. dazu u. a. Rayski 2009.