

12. internationales forum des jungen films

berlin
13. 2. – 23. 2.
1982

19

LA GUERRE D'UN SEUL HOMME

Der Krieg eines Einzelnen

Land	Frankreich/Bundesrepublik Deutschland 1981
Produktion	Marion's Films, I.N.A., ZDF
Regie	Edgardo Cozarinsky
Buch	Edgardo Cozarinsky, nach Texten der 'Pariser Tagebücher' von Ernst Jünger
Schnitt	Christine Aya, Véronique Auricoste
Musik	arisch: Hans Pfitzner, Richard Strauss dekadent: Arnold Schönberg, Franz Schreker
Zusammengestellt aus Archivmaterial der Französischen Wochen- schau während der Besatzungszeit	
Uraufführung	11. September 1981, Venedig
Format	35 mm, schwarz-weiß, 1:1.33
Länge	105 Minuten

Inhalt

„Niemand ist erfinderischer und trickreicher als die Pariser.“
(Kommentar der Französischen Wochenschau, Oktober 1940)

„Es ist eine alte Tradition der Hauptstadt: Die Pariser verstehen
es, sich den Umständen anzupassen.“
(Kommentar der Französischen Wochenschau, Juli 1944)

„Welch sonderbares Treiben entwickelt sich am Aas.“
(Ernst Jünger, Pariser Tagebücher, 12. März 1942)

Meinem Film liegt eine Idee von Walter Benjamin zugrunde: die Vorstellung, ein Buch zu schreiben, das ganz auf Zitaten gründet. Ich wollte Zitate „miteinander ins Gespräch bringen“, die allein durch die Tatsache ihrer Konfrontation immer ein wenig mehr aussagen würden, und dieses Mehr wäre immer auch ein anderes.

In dem riesigen Zitatenreservoir, das eine Epoche hinterläßt (öffentliche Bilder, private Worte, marktschreierische oder heimtückische Ideologie, preisgekrönte oder verbotene Melodien), reizten mich weniger Widersprüche oder Entsprechungen, sondern die unversöhnliche Gleichzeitigkeit, die Koexistenz im Konflikt. Das heißt also, mich hat am meisten diese Schicht im 'alltäglichen Leben' interessiert, wo sich das Monströse scheinbar normalisiert.

Ich habe es mir nicht erlaubt, als Historiker zu sprechen und zu verkünden, welches nun die Wahrheit gewesen ist. Ich habe der Versuchung widerstanden, Lügen oder Doppeldeutigkeiten evidenter darzustellen, als sie es zu ihrer Zeit waren. Aber natürlich erlaubt es auch mir die Zeit, die seitdem vergangen ist, die Vor-

gänge um damals in eine andere Perspektive zu rücken.

Eine Freude: den Schneidetisch anzuhalten, um einige flüchtige, unbekannte Gesichter von damals zu studieren, die Geste eines wortlosen Zeugen aufzuzeigen, eines Opfers ohne Heldenruhm.

Die Aufgabe: mit den Mitteln der dokumentarischen Fiktion noch einmal die Frage zu stellen: „Was ist das eigentlich, die Geschichte?“ Oder besser: „Aus welchem Stoff ist sie gemacht?“ Vor allem aber: „Was verdrängt sie, um sich zu gestalten?“

Edgardo Cozarinsky, Paris, Oktober 1981

Interview mit Edgardo Cozarinsky

Frage: Was war der Ausgangspunkt für LA GUERRE D'UN SEUL HOMME?

Cozarinsky: Ich kannte die Tagebücher von Ernst Jünger und war schon immer beeindruckt von ihrer Klarheit und Intelligenz. ... Eines Tages habe ich, als ich bei der I.N.A. auf jemanden wartete, angefangen, in dem Katalog der 'Actualités françaises (französische Wochenschauen) zu blättern, die das Institut übernommen hatte. Was mich erstaunt hat, waren die Themen in jeder Wochenschau, dieses Durcheinander unzusammenhängender Einzelteile: von der Eroberung von Nowosibirsk zum Frühjahrspejel, Zarah Leander kommt nach Paris, die Erklärung von Minister X ... Wenn man das so liest, hat man wirklich den Eindruck von einem täglichen Leben, wie bei einer Collage: unverbunden in seinen Einzelementen und zusammenhängend im Erleben. Ich will nicht sagen, daß das Projekt in diesem Augenblick entstanden ist, aber ich habe mich daran erinnert, als ich wenig später Ernst Jüngers Tagebücher nochmal gelesen habe. Es liegt eine Art darin, die Dinge zu sehen, die dem Erlebten und der Reflexion dieses Erlebten entspricht und das bezogen auf eine Epoche, die weit genug zurückliegt, um als historisch zu gelten und uns gleichzeitig nah genug ist, mit ihrem Nachhall unsere Meinung zu beeinflussen ...

1978 wurde das Projekt konkret. Ich hatte mir naiv vorgestellt, daß, da die I.N.A. die Rechte an diesen Aktualitäten hatte und diese Bilder die Basis meiner Montage sein sollten, ich keine Schwierigkeiten haben würde. Aber dort konnten sie sich nicht mehr an Forschungsprojekten beteiligen. Damit hat dann eine lange Odyssee angefangen, einen Ausweg zu finden: eine Fernseh-sendung zu machen – was ich überhaupt nicht vorgehabt hatte – um dann den Film anzuhängen. Ich bestand darauf, nicht 55 Minuten auf Video, sondern auf 35 mm Negativ zu drehen, um Kopien ziehen zu können. ... Außerdem brauchte ich eine ausreichende Dauer, die ich aber nicht im voraus bestimmen konnte – ich wußte nur, daß es niemals 55 Minuten sein könnten, wenn man ein Gefühl für die Zeit und den Mann, der sich angesichts der Ereignisse verändert, erfassen will. ... Nach mehr als zwei Jahren haben wir eine Koproduktion zwischen Kino und I.N.A. auf die Beine gestellt. Der Film konnte auf 35 mm Negativ gedreht werden, mit unbegrenzter Dauer: letztendlich wurden es 105 Minuten.

Frage: Hat sich das Gleichgewicht zwischen den Hauptbestandteilen, dem Text von Jünger und den Nachrichtenbildern, auf Anhieb eingestellt?

Cozarinsky: Nein. Ich habe zwei Monate lang jeden Tag mehrere Stunden diese Wochenschau aus den Archiven der Okkupationszeit gesichtet. Für die Arbeitskopie habe ich eine beträchtliche Meter-

zahl kopieren lassen. Ich hatte auch schon eine erste Auswahl der Texte getroffen, die ich mit Nils Arestrup aufgenommen habe. ... Und dann habe ich angefangen zu suchen: Gleichzeitigkeiten, Konflikte, Unverbundenes, Parallelereignisse. Bei der Musik war es dasselbe. Mit der Chronologie als grobem Grundraster habe ich dann angefangen, alles, was so ging, zusammzusetzen. Das wurde natürlich viel zu lang. Dann haben wir gekürzt und neue Verknüpfungen gesucht. Bei dieser Art von Arbeit muß man sich treiben lassen und sehen, was dabei herauskommt. Das macht es so teuer. (...)

Für die Details hatten wir eine andere Methode. Ich wußte z.B., daß sich die Stimme von Jünger und die des Nachrichtensprechers abwechseln sollten. Von diesem Prinzip ausgehend hat sich dann beim Schneiden ergeben, daß es interessant wäre, zu Anfang lange Ausschnitte von der Stimme Jüngers und der des Nachrichtensprechers zu nehmen und dann kürzere, die manchmal fast einen Dialog miteinander führen. Dann habe ich gefunden, daß es interessant ist, an einigen Stellen die Stimme von Jünger hervorzuheben, während im Hintergrund die Nachrichten undeutlich weiterlaufen und nur in den Pausen von Jünger zu verstehen sind, so wie die Erinnerung an einen anderen Diskurs. Dasselbe war bei der Musik: zwei oder dreimal habe ich in Kauf genommen, einen unsaubereren Ton zu haben, weil ich die Nachrichtenstimme, die man nicht von der Originalmischung trennen kann, auf die Musik, die ich für den Film ausgesucht habe, gelegt habe.

Frage: Indem Sie 'Serien' benutzen, erhalten Sie einen ziemlich teuflischen Effekt von Übersättigung.

Cozarinsky: In den 'rekonstruierten Nachrichten' steckt vielleicht eine genauere Schnitarbeit als in den Teilen, in denen die Montage sofrei wirkt. Bei den Triumphzügen von Pétain, die wir zusammengesetzt haben, um daraus einen Hintergrund (oder Vordergrund, wenn Sie wollen) für die Überlegung Jüngers über die Exekution des Deserteurs zu machen, ist die Montage sehr, sehr frei. ... Es ist eine lyrische und musikalische Montage. Dagegen, als wir versucht haben, den Eindruck von Nachrichten zu vermitteln, war die Arbeit genauso schwer, weil keine einzige Einstellung in ihrem ursprünglichen Zusammenhang noch in ihrer Länge beibehalten worden ist. Hätte man die Nachrichten in ihrer ursprünglichen Länge belassen, wären sie innerhalb des Films unerträglich gewesen. Das ist der Fall bei dem Prozeß von Nathan wie bei Winifred Wagner, bei den russischen Gefangenenzügen wie bei der Rede von Alphonse de Chateaubriand. (...)

Frage: Das, was vom technischen Standpunkt aus faszinierend ist an diesem Film, ist das Fehlen von Anachronismus, was die Manipulation der Bilder zuläßt.

Cozarinsky: Um die Bewegung zwischen den Nachrichten und dem Tagebuch, den öffentlichen Ereignissen und den privaten Gedanken zu ermöglichen, habe ich mir sehr viele Freiheiten erlaubt. Auch auf der musikalischen Ebene, denn ich wollte die Stimme Jüngers wie einen musikalischen Stoff, eine innerliche Stimme, die reflektiert und enttäuscht ist, gegen den optimistischen und aggressiven Ton der Nachrichten setzen. Das zeigt sich besonders gegen Ende, als das Scheitern der Deutschen offensichtlich wird und das Vorrücken der Alliierten nicht mehr zu verbergen ist. Da gerät der Film fast auf eine traumähnliche Ebene und die Montage verselbstständigt sich. Da wird von einem Attentat auf Hitler gesprochen, „das gestern bekannt wurde“, und man sieht Leute, die sich über Zeitungen beugen, aber es sind Zeitungen über die Landung in der Normandie, die sie da in den Händen halten. (...)

Frage: Gibt es eine Einschränkung des Tagebuchteils von Jünger durch die Flut der Ereignisse?

Cozarinsky: Ich glaube, daß sie gleich bleiben. Im ersten Teil, dem Andante con moto, ist es eher der Flaneur, zwar ein Flaneur in Uniform, aber immerhin ein Flaneur. Er ist in Paris, der Kulturstadt, die er als Schriftsteller kennt und er gibt sich selbst nicht zu, daß er als Offizier der Okkupation da ist. Im zweiten Teil, dem Adagio ostinato, beginnen sich in den Bildern wie in den Tagebüchern so unangenehme Dinge wie die Frage der nach Deutschland fahrenden Arbeiter abzuzeichnen und festzusetzen. Das Rondo tenebroso führt die Freiwilligenlegionen gegen den Bolschewismus ein, also den Krieg gegen den Osten, die Besetzung der Länder,

vor denen man keine Achtung hat, die Vernichtungen, die Lager. Das Finale ist der minutiöse und totale Zerfall. Ich habe den Eindruck, daß Jüngers Überlegungen dazu die gleiche Länge wie die vier Teile haben, obwohl sie in jedem Teil anders verlaufen. (...)

Frage: Hat man damals Bilder gezeigt, wie das der verkohlten Leiche im zweiten Stock des zerbombten Hauses?

Cozarinsky: Das bombardierte Paris ja. Der Originalkommentar ist zutiefst antibritisch. Bei einer Gelegenheit wird sogar auf die Gaulle hingewiesen: „Dieser Mann, der vorgibt ein Patriot zu sein und in England ist, dem Land, das unsere Städte bombardiert ...“ Alles ist aus den *Actualités*, außer der Befreiung selbstverständlich, die von einem Kollektiv des Widerstands gedreht wurde und in den Archiven der I.N.A. aufbewahrt wird. Wie die wenigen Bilder der Todeslager, die von den Alliierten, den Amerikanern in Bayern und der Roten Armee in Polen aufgenommen worden sind.

Frage: Und woher stammt das Bild der schaukelnden Brücke?

Cozarinsky: Das ist eine Brücke in den USA während eines Tornados. Das ist sehr komisch: während der Besetzung gab es in den Nachrichten fast nichts über die USA. Man merkt wirklich, daß das neue Europa das Zentrum des Interesses und der Welt der Besatzer war: die Slowakei, Kroatien. Wenn Sie, wie ganz selten, ein Thema über die USA ausgewählt haben, dann ist es ganz leicht, am Ton des Kommentars und am Schnitt die negative Absicht nachzuweisen: Sehen Sie nur, dieses Land, das so neu und stark tut, es ist gar nicht so solide, sehen Sie nur, wie diese große Konstruktion zusammenbricht ... Ich wollte von Anfang an nicht illustrieren, was Jünger sagt. Wenn es Material dazu gab, habe ich es vor oder nach dem Kommentar eingesetzt, wie bei der Wachablösung am Grab des Unbekannten Soldaten. Aber für die Alpträume im vierten Teil habe ich mich für ein paar Sekunden der Illustration überlassen ... weil ich dachte, daß man, wenn man hört „Geträumt, daß ich auf einer Brücke stehe ...“, nicht erwartet, eine Brücke zu sehen, die zum Schluß zusammenbricht. (...)

Frage: War der Stellenwert der Musik von Anfang an gegeben?

Cozarinsky: Ja. Ich wollte 'arische' und 'degenerierte' Musik nehmen. Ich habe mir sehr viel angehört, bevor ich mich dafür entschieden habe, besonders die Musik von Hans Pfitzner zu nehmen, die mir am interessantesten in Zusammenhang mit den Bildern zu sein schien. Vielleicht wegen ihres leicht akademischen Charakters, der gleichzeitig einer etwas erstarrten deutschen Tradition und einer gewissen Art von Filmmusik entspricht. Deswegen habe ich am Anfang für die Parade der Deutschen im Sommer 1940 die Symphonie in C-Dur in einer Aufnahme von Karl Böhm genommen, die im gleichen Jahr in Dresden aufgenommen worden ist, mit Rauschen der 78-er Originalplatte. Und dann, auch von Pfitzner, zwei der drei *Preludien von Palestrina*. Das am Schluß ist das letzte der *Vier Letzten Lieder* von Strauss ... Von der 'untragbaren' Musik hört man das *Lied* von Schreker und ein Werk von Schönberg, *Begleitmusik für eine Lichtspielszene*, drei kurze Kompositionen aus dem Jahre 1930 mit den Titeln 'Drohende Gefahr', 'Angst' und 'Katastrophe'. Diese Horrorfilmmusik hört man während des letzten Teils des 'Pariser Lebens': Mohair aus Hundehaar, Näherinnen, die unter dem Portrait von Pétain arbeiten, Signierstunde von Lifar, Sorel und Guitry ...

Frage: Jünger spricht in seinem Tagebuch nie von Musik?

Cozarinsky: Ich glaube nicht.

Frage: Wie haben Sie die Texte von Jünger ausgewählt?

Cozarinsky: Ich wollte in der Verkürzung des Films etwas herausarbeiten, was in den Tagebüchern nach 400 Seiten offensichtlich wird: es gibt kein inneres Exil, die Kultur ist kein Refugium. In jedem Fall ist es ein täuschendes Refugium, weil man zum Schluß doch zum Komplizen wird. Der Weg dazu führt über den Verlust der Unberührbarkeit, von der Jünger zu Beginn des Films spricht, als es um seinen Safe im Zimmer des Majestic geht. Als 1942 Merline – das ist der Deckname, den er Céline in seinen Tagebüchern gegeben hat – ihm sagt, daß alle Juden schnell fusiliert werden sollen, erlaubt Jünger es sich noch, entsetzt vor dem Eifer des Kolaborateurs zu sein.

Frage: Sie haben den Schluß einer Seite weggelassen, die er am

31. Dezember in Rußland geschrieben hat, wo er über die Sterne außerhalb der menschlichen Geschichte meditiert.

Cozarinsky: Ich habe die ganze metaphysische Seite für den letzten Teil aufgehoben, obwohl die Auflösung der Geschichte in der Metaphysik sich durch die ganzen Tagebücher zieht.

Frage: Haben Sie, um diesen Film zu machen, Kontakt mit Ernst Jünger aufgenommen?

Cozarinsky: Nein. Ich habe vor mehr als zwei Jahren an seinen Verleger geschrieben, um ihn von dem Projekt zu unterrichten und ihm eine Vorlage zu schicken: eine Auswahl von Texten und Bildern aus den *Actualités*. Durch diesen Verleger hat Jünger eine Art moralisches Einverständnis gegeben: er hat gesagt, er habe nichts gegen das Projekt. Später haben mich Leute auf eine etwa naive Art gefragt, was vielleicht auch gewisse Zuschauer bewegen wird: „Ist das ein Film für oder gegen Jünger?“ Es interessiert mich nicht, die Frage so zu stellen; was mich interessiert, ist das Ungreifbare an der Person von Jünger, und ich hätte gern, daß der Film ebenso ambivalente und verwirrende Reaktionen hervorruft wie die Tagebücher, obwohl der Film nicht die gleiche Meinung wie die Tagebücher vertritt, weil er noch andere Elemente von Bild und Ton einführt. Der Film existiert nur auf der Ebene der Montage aller Elemente und die Tagebücher sind nur eins davon.

Frage: Und Ihr persönlicher Standpunkt?

Cozarinsky: Das ist eine verstörte Faszination gegenüber der Person. In seiner Haltung den Umständen gegenüber glaube ich eine historische Eigenschaft zu erkennen, die unter sehr verschiedenen Umständen wiederkehrt, wenn die Intelligenz sich als ohnmächtig gegenüber den Fakten erweist, aber nicht aufhört zu analysieren. Wenn der Film gelungen ist, wird er ähnliche Reaktionen wie die Tagebücher hervorrufen. Die Leute werden sagen: „Was für ein bewundernswerter Mensch, daß er es geschafft hat, sich aus dem grauenhaften Geschehen herauszuhalten!“ Und andere: „Was für ein Schwein, ganz sicher in Paris zu sitzen anstatt im Osten. Er hat zwischen dem Ritz und dem Raphael gelebt ...“ Der Film muß diese Ambivalenz der Person respektieren, die Schwierigkeit, ihn klar zu akzeptieren oder abzulehnen.

Frage: Eine andere Frage, die vielleicht etwas dumm ist, die man Ihnen aber sicher stellen wird, ist die nach dem Vergleich zwischen diesem Montagefilm und Dokumentarfilmen wie *Le chagrin et la pitié*.

Cozarinsky: Es ist nicht an mir, Vergleiche zu ziehen. Jedenfalls, soweit ich meine Arbeit von außen betrachten kann, ist da gar keine Nähe möglich, weil ich keine Reportage gemacht habe. Ich definiere LA GUERRE D'UN SEUL HOMME als einen dokumentarischen Spielfilm oder einen gespielten Dokumentarfilm. Es ist für mich ein zutiefst narrativer Film, in dem es eine Person gibt: Jünger, so wie man ihn aus seinen Tagebüchern kennenlernt. Es ist also kein Reportage, weder in der Absicht, noch in der Verfahrensweise. Ich habe keinerlei Illusion darüber, etwas begreifen zu können oder dazu zu kommen, eine Wahrheit zu haben, indem ich den Leuten Fragen stelle. Mein Film versucht mit den Lügen und den Halbwahrheiten zu spielen, sie in ein Spiel zu bringen, das heute durchschaubarer ist als damals, das uns aber auch nachdenklich machen sollte, denn wir sind in demselben Spiel von Lügen und Halbwahrheiten gefangen, das man hier aus der Perspektive der vergangenen Zeit und der Situation von Jünger sieht. Ich weigere mich, die Stimme der Geschichte zu bemühen. In meinem Film gibt es keinen Kommentar, der sagt '„Da ist die Wahrheit“'. Ich habe die Stimmen spielen lassen ... Für mich ist LA GUERRE D'UN SEUL HOMME ein Film, der auf 'Fundsachen' aufbaut. Ich setze Zitate zusammen: das ist ein bißchen die Idee, die Walter Benjamin hatte, ein Buch aus lauter Zitaten zu machen.

Frage: Das ist viel unbequemer.

Cozarinsky: Ich glaube ja. Sonst kann der Zuschauer es zu leicht akzeptieren oder ablehnen. So stelle ich die Fragen nicht in Bezug auf die Vergangenheit, sondern in Bezug auf heute.

Frage: Wird es eine deutsche Fassung von LA GUERRE D'UN SEUL HOMME geben?

Cozarinsky: Ja, in ihr wird Peter Chatel die Stimme von Jünger

sein. Der Film wird vom ZDF ausgestrahlt werden.

Interview mit Edgardo Cozarinsky, geführt von Emmanuel Decaux und Bruno Villien für 'Cinématographe', Paris, März 1982

Kritiken

LA GUERRE D'UN SEUL HOMME ist eine Montage von Wochenschauen aus dem Frankreich der Okkupation 1940 - 44, kommentiert von einer Off-Stimme, die Tagebuchauszüge von Ernst Jünger liest, einem Wehrmachtsoffizier und hervorragenden Schriftsteller. Es ist erschütternd zu sehen, in welchem Maße die Feigheit in der Bevölkerung verbreitet war. Und man wird daran erinnert, daß die Mehrheit der Franzosen Pétainisten, Antisemiten, antiamerikanisch und anglophob war. Traurig auch: all die Franzosen, die zu Kriechern wurden, zufrieden mit ihrem Schicksal und im Sold der Nazis. Das läßt für den Fall, daß Moskau beschließt, ein paar Panzer an die Ufer der Seine zu schicken, nichts Gutes ahnen.

Nicht nur Deutschland war von der Zerstörungsideologie der Nazis fasziniert, sondern fast ganz Europa: Italien, Spanien, Ungarn, Bulgarien, Dänemark, Finnland und Frankreich. Diese Geschichtsstunde ist fast unerträglich: die groben Gesichtszüge des Faschisten Doriot, der den französischen Freiwilligen zur Unterstützung der Deutschen an der Ostfront (es waren 100.000) Lobreden hält. Und all die braven Franzosen, die zum Arbeiten nach Deutschland fahren und von Laval, der von deutschen Offizieren umgeben ist, mit einer honigsüßen Rede belohnt werden, 40 Millionen Feiglinge. Eine Jugendliche, Micheline Bood, schreibt 1941 in ihr Tagebuch: „Es ist furchtbar, das zu sagen, aber ich komme an den Punkt, wo ich finde, daß die Franzosen keine Männer mehr sind. Ich sage mich von meinem Land los. Ich will keine Französin mehr sein. Wenn man sieht, wie sie alle zu Kollaborateuren werden und den Deutschen die Stiefel lecken, sogar in meiner eigenen Familie!“ (zitiert nach David Pryce-Jones in: 'Paris in the Third Reich'). Tatsächlich geht das Leben weiter: die jungen Mädchen und Frauen gehen mit deutschen Soldaten aus (es gibt 85.000 uneheliche Kinder), die Bürger lassen sich von der Mystik der Nazis wiegen, dem Sinn für Ordnung und Disziplin, an dem es ihnen 1940 gemangelt hatte. Die Schriftsteller schreiben weiter und das Theater führt Stücke von Montherlant auf, der einen Trauertag ansetzt, als die Alliierten in Marokko landen. Nur Camus und Picasso verweigern jegliche Form der Kollaboration mit dem Feind.

Die Wirkung des Films beruht im Wesentlichen auf dem Gegensatz zwischen dem Kommentar der Wochenschau, der wie eine Waschmittelreklame gesprochen wird, und der maßvollen und genauen Stimme von Ernst Jünger, der, obwohl er Deutscher ist, in dem Irrsinn der Nazis das absolut Böse erkennt und Tag für Tag seine Eindrücke über dessen Fortschreiten bis zur Selbstzerstörung notiert.

Als er einmal Picasso trifft, sagt dieser zu ihm: „Wenn es nur an uns läge, so wie wir hier sitzen, wir könnten noch heute nachmittag den Frieden aushandeln und schon heute abend könnten sich alle darüber freuen.“

Darauf muß man aber noch bis zur Landung in der Normandie und dem Einzug der Division von Leclerc warten. Der Aufstand von Paris war das Werk von 3.000 Kämpfern und es gab 1.000 Tote. Der Aufstand von Warschau gegen die Nazis während des Vorrückens der Russen hinterließ 166.000 Tote, bei einer Bevölkerung, die nur ein Drittel der Pariser Bevölkerung ausmachte. (David Pryce-Jones u.a.o.)

Als Cocteau Sartre nach der Premiere von 'Huis Clos' nach Hause begleitete, sagte er zu ihm: „Die Dichter müssen gegenüber dem Wahnsinn von Krieg und Politik gleichgültig sein.“ Vielleicht, aber Fritz Lang ist lieber in die USA ausgewandert, als Nazifilme zu inszenieren, und Hermann Hesse hat sich lieber in der Schweiz einbürgern lassen, als in Deutschland zu leben.

Bis auf *Le Chagrin et la Pitié* hat es in Frankreich nie einen ernsthaften Film über die Okkupation gegeben. So, als habe man einen Teil der Geschichte ausgelöscht, der eine zu große Schande bedeutet, als daß er von den Beteiligten eingestanden werden könnte.

Stattdessen betäubt sich die Kriegsgeneration mit der Verherrlichung der Résistance; 40 Millionen Franzosen haben sich als Gaulisten entpuppt, wie wenn sie alle nach dem Aufruf vom 18. Juni in London gewesen wären. Der Film von Cozarinsky illustriert, was Godard einmal sagte: die Bilder täuschen nicht – sie haben ein wunderbares Gewicht von Wahrheit – was natürlich auch einschließt, daß das Fernsehen solche Dokumente nie zeigt, sondern damit beschäftigt ist, eine andere Art schmerzstillender Propaganda auszustrahlen. Und wenn der Film von Cozarinsky auch das wäre: eine Studie über die hölzerne Sprache, die Sprache der Lüge, der Entfremdung oder wie man die Wahrheit unter einem verblödeten und verfälschten Diskurs erstickt, egal ob er nun nationalistisch, ideologisch oder aus der Werbung ist. Alles in allem Cozarinsky ist Argentinier und muß es wissen.

Michel Maingois, in 'Zoom', Nr. 85, Paris, Dezember 1981

Edgardo Cozarinskys neuer Film über die Lügen und Halbwahrheiten Frankreichs in der Besatzungszeit

Die fließenden Übergänge zwischen Spiel- und Dokumentarfilm stehen wieder einmal zur Debatte in Edgardo Cozarinskys neuem Film LA GUERRE D'UN SEUL HOMME. Ein Film, der vom Regisseur als 'eine Zusammenstellung von Zitaten' beschrieben wird, der aber auch ein Dialog ist zwischen französischen Wochenschauern aus der Besatzungszeit und dem Pariser Tagebuch des deutschen Schriftstellers und damaligen Offiziers der Besatzungsarmee Ernst Jünger; einen dritten Standpunkt bietet das offizielle Gedröhn eines französischen Wochenschauspielers. So ist ein Collage-Film entstanden, an dem Walter Benjamin seine Freude gehabt hätte (dessen Plan eines aus Zitaten bestehenden Buches nie realisiert worden ist) und der einen logischen Stellenwert in der Filmographie des Regisseurs hat. Der Dialog in Cozarinskys erstem Film *Dot Dot Dot* (1969) war aus Zeitungsausschnitten zusammengesucht; in seinem zweiten Film *Les apprentis-sorciers* (1977) traten Szenen aus Büchners 'Dantons Tod' in 'Dialog' mit dem, was im Grunde eine film-noir-Handlung war, um die Zweideutigkeiten des Revolutionsmythos zu beleuchten.

Ein desillusionierter rechter Aristokrat, Ernst Jünger, gelangte dahin, Hitler zu beklagen, blieb jedoch unfähig, gegen ihn zu opponieren und die Problematik seiner 'inneren Emigration' zu erkennen. Seine Tagebücher kommentieren den Geist der Kollaboration, den zu untersuchen die Absicht des Films war, und werden kontrapunktiert durch die aggressiv vulgären Kommentare des französischen Sprechers und öffentlichen Statements von Persönlichkeiten aus der Zeit. Es ist eine alpträumhafte, faszinierende Revue von Patriotismus, Antisemitismus und erbarmungsloser Frivolität. Mode ist ein durchgängiger Aspekt von *la vie parisienne*, den Cozarinsky bei seiner Montage in den Vordergrund stellt. Der Originalton der Wochenschau betont den Einfallsreichtum der Pariser, um den Ruf ihrer Stadt zu wahren: 1940 sind die modischen Hüte aus Zeitungspapier; 1944 gibt es Stoffe aus Hundehaar. „Man kann sich vorstellen“, sagt Cozarinsky, „wie dieselbe Stimme 1948 denselben Erfindungsgeist rühmt bei der Herstellung von Sportjacken aus der Haut von Juden, wenn der Krieg anders ausgegangen wäre.“

Cozarinsky brauchte nur wenige Stunden, um finanzielle Unterstützung von Holland, der Schweiz und Deutschland zu erhalten, aber dann drei Jahre, um die unerläßliche Kooperation des 'Institut National de l'Audiovisuel' zu erreichen, das das gesamte Wochenschaumaterial in seiner Obhut hat. 1978 war man dort nicht interessiert; 1979 wollte man sich auf das Projekt nur einlassen, wenn es einen Auftrag von einem der französischen Fernsehprogramme gäbe; 1980 schließlich wurde es akzeptiert als Versuchsprojekt für eine Serie über 'Schriftsteller und ihre Zeit' mit einer Länge von nicht mehr als 55 Minuten. „Ich lehnte natürlich ab, denn ich hatte ein Filmprojekt eingereicht. Ich wollte, daß es eine Kopie gäbe, nicht nur ein Videoband von Arbeitsmustern, wie es beim Fernsehen üblich ist. Außerdem brauchte ich eine Laufzeit von mindestens 100 Minuten, damit der Zuschauer ein Gefühl für das Vergehen von Zeit, für die schrittweise Wechselwirkung zwischen öffentlichen Lügen und privaten Halbwahrheiten bekäme.“ Glücklicherweise führte das Labyrinth der Bürokratie zu Manette Bertin und Jean Collet, deren künstlerischer Standpunkt unbeeinträchtigt blieb von dem Profitinteresse, das sich während der letzten Jahre der Giscard-Regie bei der INA breitmachte.

Eine Montage von Gedanken und Ereignissen, Musik und Stimmen aus existierenden Tonaufnahmen, ist LA GUERRE D'UN SEUL HOMME weniger ein Film darüber, wie Geschichte gemacht wird, als darüber, was Geschichte ausläßt. Es ist nicht nur ein Film über das besetzte Frankreich sondern, genauer gesagt, über das schwierige, kompromittierte Überleben des Mythos von der Nationalkultur, ganz zu schweigen von dem französischen Nationalhumor. Auf einer Teegesellschaft tauschte Jünger mit Sacha Guitry Epigramme aus, mit einem Künstler, der seine französischen Landsleute vor den Gefahren der Kollaboration warnte; besonders, so fügte Guitry hinzu, wenn man für die Bühne schreibe. Hunderte von Personen erscheinen als Schauspieler mit Gastrollen auf der Leinwand: Zarah Leander, Jean Cocteau, Reinhard Heydrich, Franz Lehar, der ein Orchester dirigiert unter riesigen Hakenkreuzen im Palais de Chaillot, Pierre Laval, der ganz klein erscheint neben der Leibgarde eines hochrangigen deutschen Offiziers, als er eine Rede hält, in der er Frankreichs Ergebenheit gegenüber den Nazis bestätigt.

Überraschenderweise ist der Film als eine Art Musical in vier Sätzen aufgebaut mit Liedern, Kammermusik und symphonischer Musik. Die Arier Pfitzner und Strauss machen sich den Ton streitig mit Komponisten 'entarteter' Musik wie Schönberg und Schreker. Das vierte der 'Vier Letzten Lieder' (in Wirklichkeit das erste, das gleich nach Kriegsende komponiert wurde), ist mit all seinem dämmrigen Pathos zu hören über den triumphierenden Bildern des befreiten Paris.

Für Jüngers off-Kommentare hatte Cozarinsky jede Stimme mit deutschem Akzent abgelehnt aus Furcht vor der Farbigkeit, die eine solche Stimme annehmen könnte. Er wählte stattdessen einen französischen Bühnenschauspieler skandinavischer Abstammung, Niels Arestrup (der in *Les apprentis-sorciers* Danton gespielt hat). „Ich dachte, daß eine französische Stimme notwendig sei – sie bringt Jüngers Reflektionen näher, und sie beugt der üblichen Identifizierung einer bestimmten Ideologie mit Deutschland vor. Ich wollte dem faschistischen Diskurs ein kritisches Ohr leihen. Von Kindheit an habe ich lautstarke antifaschistische Filme gesehen, solche, die alle Antworten wissen und den Fragen vollkommen aus dem Wege gehen. Sie haben nicht verhindert, daß der Faschismus fast überall eine neue starke Bewegung entwickelt hat. Ich weiß, wovon ich rede. Ich bin Argentinier, und ich habe dort die längste Zeit meines Lebens gelebt, bis Peron mit einem linksseitigen face-lift zurückkam.“

Aus: Sight and Sound, London, Herbst 1981, S. 222

Biofilmographie

Edgardo Cozarinsky, geb. 1939 in Buenos Aires, lebt in Paris.

- 1967 Ko-Autor des Buches zu *Los Traidores de San Angel*, einem Film von Leopoldo Torre-Nilsson, Argentinien
- 1971 *.../Puntos Suspensivos* (Gedankenpunkte), Argentinien (Spielfilmlänge)
- 1977 *Les Apprentis-Sorciers* (Die Zauberlehrlinge), Frankreich/BRD (Spielfilmlänge)
- 1979 Drehbuch zu *La Mémoire Courte* von Eduardo de Gregorio, Frankreich/Belgien
- 1980 *Not in Vain* (Nicht umsonst), Schweiz
- 1981 LA GUERRE D'UN SEUL HOMME (Der Krieg eines Einzelnen), Frankreich/BRD (Spielfilmlänge)
- 1980 - 1982 *L'Album de Cartes-Postales Volées* (Das Album gestohlener Postkarten), Frankreich
 1. *Trois Cartes-Postales de Saigon 1975*
 2. *Trois Cartes-Postales du 3ième Reich*
 3. *Deux Cartes-Postales de la Manche 1940*
 4. *Les Cartes-Postales d'un Cinéphile pendant l'Occupation*
- 1982 *Mémoire: Mary McCarthy*, Frankreich (Produktion: I.N.A./TF 1)

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31