

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Horst Schäfer, Wolfgang Schwarzer

Von ›Che‹ bis ›Z‹

Polit-Thriller im Kino

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Inhalt

Vorbemerkung	7
Authentisch und parteilich: Das Genre des Polit-Thrillers	11
Ein exemplarisches Beispiel für Kino und Politik: >CHE< mit Omar Sharif	18
Das exemplarische Beispiel für den Polit-Thriller: >Z< und Costa-Gavras	24
Spotlight 1: The Hitler Gang – Vorläufer des Polit-Thrillers in Hollywoods Anti-Nazi-Filmen	46
Das >unorganisierte< Verbrechen: Frankreich – Politische Bezüge im Kriminalfilm	52
Das >organisierte< Verbrechen: Italien – Die Mafia im Kino	105
Spotlight 2: Die gelbe Gefahr durch die Rotchinesen – Feindbilder über die Volksrepublik China	132
Vietnamkrieg und Vietnamfilme: Teufelskerle in Fernost	140
Zeitzeugen, Akteure und Opfer: Die Medienhelden	289
Personen- und Filmtitelregister	335
Fotonachweis	347

Authentisch und parteilich: Das Genre des Polit-Thrillers

»Jede Gesellschaft hat den Film, den sie verdient.«
Elio Petri¹

Das Thema »Politik und Film« ist so alt wie die Geschichte des Mediums; es beginnt mit dem frühen Gleichklang von technologischen Entwicklungen in der Rüstungs- und in der Filmindustrie, setzt sich fort in den russischen Revolutionsfilmen, den Propagandafilmen der Nazis, den Anti-Nazi-Filmen Hollywoods, der Hexenjagd auf die Linken während der McCarthy-Ära, den Feindbild-Filmen des Kalten Krieges und den revanche- und rachelüsternen Vietnamfilmen bis hin zur aktuellen Tagespolitik. Allerjüngstes Beispiel dafür ist ein Agitationsfilm aus dem Iran, in dem die Hinrichtung des von den Religionsführern zum Tode verurteilten Schriftstellers Salman Rushdie vorweggenommen wird, um die Massen im Sinne des Ayatollah Ruhollah Khomeini aufzuputzen.

Einen in diesem Sinne unpolitischen Film hat es nie gegeben. Von Anfang an waren politische Gegebenheiten, naiv-unbewußt als Affirmation des Bestehenden oder auch gezielt eingesetzt zur Veränderung gesellschaftlicher Strukturen, der Hintergrund fiktiver Filmgeschichten oder auch dokumentarischer Präsentation.

David Wark Griffith revolutionierte mit *THE BIRTH OF A NATION* (»Geburt einer Nation«, USA 1915) die Erzähltechnik des Spielfilms, vermittelte jedoch gleichzeitig naiv die reaktionären patriotischen und rassistischen Stereotypen des Amerika seiner Zeit. Weniger naiv hingegen war seine Interpretation der Geschehnisse der Französischen Revolution in *ORPHANS OF THE STORM* (»Zwei Waisen im Sturm«, D. W. Griffith, USA 1921). Er nutzte die Episoden aus der Epoche des Terrors zu einem unverhüllten Pamphlet gegen die Oktoberrevolution 1917 und den Bolschewismus in Rußland. Die affirmative Übernahme der gängigen Ideologie, unbewußt oder gewollt, mußte diese rückwirkend bei den Zuschauern wiederum bestärken. Ein Teufelskreis, aus dem vor allem die kommerzielle Produktion von Filmen in aller Regel niemals ausbrechen wollte, da ein Massenpublikum sein Eintrittsgeld vorwiegend dorthin trägt, wo es seine Urteile und Vorurteile – meist unbewußt – bestätigt findet. Eine keinesfalls neue Erkenntnis, die Brecht unter anderem zu seiner Aussage veranlaßte, jeder Film sei politisch.

1 *Cinéma* 70, S. 71.

Die Heeresleitungen der kriegführenden Nationen des Ersten Weltkrieges entdeckten den Film als Propagandamedium. Sie hatten begriffen, daß das Kino ein Ort ist, wo Volksmassen vorrangig erreicht und beeinflußt werden können.

Eisenstein nutzte diese Erkenntnis, um die Voraussetzungen und Ziele der Revolution vom Oktober 1917 den großenteils analphabetischen russischen Volksmassen auf geeignete Weise verständlich zu machen, sie zur Erkenntnis und zu bewußtem Handeln zu führen.

Die ganze Spannweite und Tragfähigkeit des mittlerweile auch technisch hochperfektionierten Films als propagandistisches Massenkommunikationsmittel, vor allem in seinen Unterhaltungsbereichen, wurde in ihren weitreichendsten Konsequenzen erstmals von Joseph Goebbels ausgeschöpft, der die Möglichkeiten des Kinos in genialer Demagogie für die Ziele nationalsozialistischer Politik nutzte. Das ›Dritte Reich‹ ist zu Recht in seinem öffentlichen Leben als gigantische theatralische Inszenierung charakterisiert worden. Der Film nahm in ihr einen exakt definierten und konsequent gestalteten Platz ein. Was bei Griffith naiv als »Zeitgeist« in die formale und technische Evolution eines Mediums einfloß, wurde bei den Nationalsozialisten berechnetes, methodisch vorangetriebenes System, in dem rassistische, kulturelle und politische Feindbilder meist unterschwellig konsolidiert wurden und nationalsozialistische Weltanschauungen als moralischer Grundkonsens erschienen.

Manipulations-Mechanismen

Seit der Film als Massenkommunikationsmittel und als kommerzielles Industrieprodukt konsolidiert ist, in seiner Verbreitung und wirtschaftlichen Potenz weit über dem ehemals führenden Medium Literatur angesiedelt, unterliegt er der massiven Steuerung durch unterschiedliche politische und wirtschaftliche Interessengruppen. In totalitären Systemen werden Produktion und Auswertung durch die jeweilige Staatsraison gesteuert; in liberalen, demokratischen Systemen steht der Kommerz im Vordergrund, wobei einige wenige finanzstarke Gruppen ihre oft schwer entschlüsselbaren, nichtsdestoweniger aber konsequent verfolgten Interessen diktieren, die niemals nur finanziell, sondern immer auch eminent politisch definiert sind – und zwar zwischen den Polen konkret-eindeutiger massiver Propaganda und zweckgebundener totaler Enthaltbarkeit. Vor diesem Hintergrund entwickelten sich unterschiedliche Formen des politischen Films, deren Extreme einerseits in der Manipulation durch scheinbar unpolitische Massenunterhaltung, andererseits in der Gestaltung progressiver Analysen in avantgardistischer Form für eine intellektuelle, von vornherein ideologisch konforme Minderheit bestehen.

Manipulation durch Unterhaltung, dafür ist Hollywood ein stringentes Beispiel. Hier entstand schwerpunktmäßig das auf den ›american way of life‹ eingeschworene Genrekino, das sich in der Mehrzahl seiner Produktionen bewußt der von den führenden Parteien verfolgten Politik einerseits, dem Postulat der öffentlichen Meinung der Konsumenten andererseits anschloß. In Western, Kriegsfilm, Spionagefilm, Gangster- und Kriminalfilm, Melodram, Komödie etc. fand die Vorbereitung der amerikanischen Volksmassen – lange vor Pearl Harbor – auf den Eintritt Amerikas in den Zweiten Weltkrieg statt, wurde der ›Kalte Krieg‹ in den Ost-West-Beziehungen, der McCarthyismus, das Engagement in Vietnam etc. bestärkt. Durch die Vormachtstellung der amerikanischen Filmwirtschaft auch auf dem europäischen Markt haben Form und Inhalte dieser Serienproduktionen auch in Europa Einfluß auf die Rezeptionsgewohnheiten und die politische Sichtweise eines Massenpublikums genommen.

Das Kino Jean-Luc Godards mag als Beispiel für das andere Ende der Skala gelten. Sein Konzept geht davon aus, daß politisch progressives Gedankengut ausschließlich in entsprechend progressiver formaler Verarbeitung darstellbar und vermittelbar sei, daß traditionelle Darstellungsweisen mithin auch lediglich traditionelle, und das bedeutet in diesem Zusammenhang reaktionäre Denkmuster transportierten.

Der überwiegende Teil des Massenpublikums ist auf beide der dargestellten Extreme, und auch auf alles, was zwischen ihnen existiert, gar nicht oder zumindest schlecht vorbereitet. Der Hang zur vorrangigen Rezeption des Gewohnten kann als Trägheitsgesetz konstatiert werden und bedingt Manipulierbarkeit, was exzessiv durch die Werbebranche ausgenutzt wird, sowohl für – beispielsweise – das Produkt Zigarette als auch gleichermaßen für das Produkt Präsidentschaftskandidat.

Der Polit-Thriller: ein synthetisches Genre

Der Polit-Thriller als Genre knüpft an die dargestellten Gegebenheiten an, bzw. reagiert auf sie. Er stellt in gewisser Weise ein synthetisches Genre dar, denn seine Entstehung ist nicht Resultat einer kontinuierlichen Entwicklung eigener genrespezifischer Stereotypen, wie dies etwa in der Geschichte des Westerns, des Gangster- und Kriminalfilms oder des Abenteuerkinos beobachtet werden kann. Der Polit-Thriller nutzt vielmehr vorhandenes Potential an Figurentypen und Erzählformen, um es mit neuen Inhalten zu füllen.

Der Polit-Thriller ist Reaktion auf die Erkenntnis, daß der klassische politische Film etwa im Sinne Godards nur ein Minderheitenpublikum erreicht, welches diese Filme zwar zur Entwicklung und Bestätigung seines

politischen Bewußtseins, nicht aber zur grundsätzlichen Information oder gar Orientierung benötigt. Reaktion auch auf die Beobachtung, daß ein Massenpublikum, welches an die Codes amerikanischer Serien und Fernsehspots gewöhnt ist, von der Bildsprache und der weit fortgeschrittenen intellektuellen und ideologischen Argumentation avantgardistischer Präsentationsformen schlichtweg überfordert wird.

Um der Einseitigkeit der gängigen Massenmedien eine wirkungsvolle Gegeninformation gegenüberzustellen, erwies es sich für die Pioniere des Genres als notwendig, progressive Inhalte mit den gewohnten Rezeptionsformen der Massenmedien zu verknüpfen.

Yves Boisset, Regisseur von Polit-Thrillern, formulierte seine Position folgendermaßen: »Das Publikum ist von der Werbung, vom Fernsehen seiner selbst entfremdet und für dumm verkauft worden. Es ist an die familiären Melodramen und an die Hollywoodschen Massenproduktionen gewöhnt. Deswegen muß, wer von diesem Publikum verstanden werden will, in eben dieser Sprache zu ihm sprechen: der Sprache billiger, kommerzieller Ware.«

Jorge Semprún und Costa-Gavras bestätigen dies im Blick auf ihre Filme: »In einer Zeit, in der von Massenkultur die Rede ist, ist es wohl nicht mehr möglich, daß man sich von dieser Masse durch hermetische Werke abschneidet. Es ist wichtig, daß man versucht, Lenins Gedanken darauf anzuwenden, demgemäß man einen Schritt voraus sein muß, sich aber immer in der Nähe zu halten hat, damit die anderen folgen können. Der Künstler, der Schöpfer muß dem Stadium der direkten Verständnismöglichkeiten eines populären Publikums immer ein wenig voraus sein, denn dieses Verständnis ist nicht durch die revolutionäre Ideologie geprägt, sondern, im Gegenteil, durch die herrschende Ideologie, die antirevolutionär ist.«

Semprún und Costa-Gavras fahren fort: »Vielleicht ist einer der Vorteile (des Polit-Thrillers) gerade, mit der Bedeutung des politischen Films als ausschließlich militantem Film, der einer aktiven oder bereits überzeugten Minorität vorbehalten bleibt und bei Parteifesten oder Propagandatreffen vorgeführt wird, gebrochen zu haben. Der politische Film als Unterhaltungsfilm muß für jedes Publikum gemacht sein, mit dem wesentlichen Unterschied, daß sein Geist und das Ziel ihm entgegenstehen. Dieses Prinzip, das uns auch als akzeptiert erscheint, hat unserer Ansicht nach dazu beigetragen, gewisse Barrieren niederzureißen; aber man darf sich keine Illusionen machen: es sind Barrieren, die sich auch sofort und sehr leicht wieder aufrichten.«²

2 Alle Zitate aus: Cinéma 70.

thrill: erschauern lassen, erregen, packen, begeistern, elektrisieren, entzücken.
thrill-er: Reißer.

In seinem Vorwort zu dem Buch »Kino der Angst – Geschichte und Mythologie des Film-Thrillers«³ schreibt Georg Seeßlen: »Der *Thriller* ist wohl dasjenige Genre des populären Films, das sich am ehesten einer eindeutigen Definition widersetzt.« In übertragenem Sinne gilt das selbstverständlich auch für den *Polit-Thriller*, auf dessen Strukturmerkmale wir hier verweisen wollen. Zunächst einmal ist der Polit-Thriller ein (Spiel-)Film mit den Elementen des *Thrillers*, dessen »keineswegs dogmatisch zu verstehende« Definition wir an dieser Stelle übernehmen möchten: »... Filme, die in der Gegenwart spielen und von Verbrechen oder Verschwörungen handeln, wobei keiner der handlungsbestimmenden Protagonisten über den Intrigen steht (...) oder einer der Protagonisten aus solcher Distanz (...) herausgetrieben wird (...). Im Thriller sind den Helden die anderen Menschen und die Gesellschaft Schicksal; nicht die Raffinesse der Intrige macht den Thriller aus, sondern der Grad an Betroffenheit, den sie auslöst.«⁴

Unsere – ebenfalls nicht als dogmatisch anzusehende – Definition des Polit-Thrillers versteht darunter Kino-Spielfilme, die aus einer erkennbaren, parteilich-engagierten Position heraus authentische oder der Realität nahekommende politische Ereignisse, Prozesse oder Wirkungsmechanismen darstellen bzw. rekonstruieren, sich dabei an ein Massenpublikum wenden und über Identifikationsfiguren oder -situationen mit den Mitteln des Thrillers beim Zuschauer Betroffenheit, Anteilnahme oder Reaktionen auslösen bzw. erzielen möchten.

Polit-Thriller müssen *parteilich* sein, Ausgewogenheit vermeiden und durch Buch und Regie erkennen lassen, welche Position der Film bzw. die für dessen Produktion verantwortlichen Personen beziehen. Im Gegensatz zu fiktiven Geschichten oder Schauplätzen müssen die Filme auf *authentischem* Material beruhen, historisch-politische Ereignisse nicht bloß vermarkten, sondern sie rekonstruieren und durchschaubar machen. Ein authentischer Hintergrund macht auch fiktive Geschichten genretypisch, wenn er nicht nur als Vorwand für Action und Abenteuer erscheint. Im Gegensatz beispielsweise zur politischen Arbeit mit sogenannten »Flugblatt«-Filmen oder »Kult«-Filmen für eine begrenzte Anzahl von Kennern, wenden sich die Filme an ein *Massenpublikum*, wobei sie auf dem

3 Grundlagen des populären Films, Band 5, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, Juli 1980, S. 9.

4 Ebd.

branchenüblichen Weg industrieller Fertigung (Studios, Verleihe, Kinos) verbreitet werden. Polit-Thriller sind keine Avantgarde-Filme, sie gehen von traditionellen Rezeptionsbedingungen aus und versuchen, den Publikumerwartungen entgegenzukommen. Eine attraktive, atmosphärische Aufbereitung des Stoffes ist dabei ebenso wichtig wie dramaturgische Geschlossenheit oder die handwerkliche Perfektion in Technik, Ausstattung usw. Da es bekanntlich einfacher ist, über die Namen berühmter Stars (das müssen nicht nur Schauspielerinnen und Schauspieler sein, das gilt auch für Regisseure) ein großes Publikum zu erreichen als allein durch die Qualität des Stoffes, ist die Besetzung der Hauptrollen besonders wichtig. Die Protagonisten müssen *Identifikationsfiguren* sein – »Filmhelden« im wahrsten Sinne des Wortes. Stereotypen des Polit-Thrillers sind hier die Politiker oder Diplomaten, die Polizisten und Juristen, die Oppositionellen, die Reporter und Journalisten – die »neuen Helden« – sowie unmittelbar oder mittelbar Betroffene oder unbeteiligte Dritte, die in die Geschichte mit hineingezogen werden. Ihre Gegenspieler sind zumeist (ebenfalls) Politiker, Geheimdienste, die Mafia, Syndikate oder Konzerne, Diktatoren oder jene Hintermänner und Drahtzieher, von denen anonyme Bedrohungen ausgehen. Zum Repertoire ihres Handlungsinstrumentariums zählen Unterdrückung, Terror und Folter, Attentate und Umstürze, Waffenschiebungen, Korruptionen, Wirtschafts- und Umweltkriminalität oder der Vollzug rassistischer Aktionen. Über das Schicksal der Identifikationspersonen oder -situationen, die in dieses Feld von Verschwörungen und Verbrechen geraten, will der Polit-Thriller beim Publikum *Betroffenheit* auslösen; d. h., er will mehr als nur unterhalten. Typisch für viele Polit-Thriller ist demgegenüber ein »offenes Ende«, das den Zuschauer verunsichern, ihn auf eine akute oder latente Gefahr hinweisen möchte.⁵ Wenn er das Kino verläßt, soll er das Damoklesschwert über sich spüren.

5 Typische Beispiele für solch »offene Enden«, die dem Zuschauer Gefahr signalisieren, ihn wachsam halten oder ihn zu persönlichem Einsatz verleiten wollen, finden sich u. a. in folgenden Filmen:

- CONFESSIONS OF A NAZI SPY – Nur die »kleinen Fische« kommen vor Gericht. Die großen hat die Gestapo vorher verschwinden lassen, so daß die »Fünfte Kolonne« in Amerika ruhig weiterarbeiten kann.
- »Z« – Die Generäle sind zwar außer Gefecht gesetzt, aber am Ende werden der Staatsanwalt und der Journalist verhaftet, so daß das Unrechtsregime weiterwüten kann.
- ETAT DE SIÈGE – Der Militärberater ist tot. Aus dem Flugzeug, in das der Sarg verfrachtet wird, steigt sein Nachfolger, und alles nimmt einen neuen Anfang.
- ZEUGE EINER VERSCHWÖRUNG – Der Journalist, der als einziger dem Killerkonzern auf die Spur gekommen ist, fällt ihm zum Opfer – er wird zum Sündenbock.
- I WIE IKARUS – Der Staatsanwalt, der der Verschwörung zum Präsidentenmord auf die Spur gekommen ist, fällt den Verschwörern zum Opfer.

Stehen sich in den klassischen Genres häufig »Schwarz« und »Weiß« – »Gut« und »Böse« – gegenüber, löst der Polit-Thriller oftmals diese Opposition zugunsten eines dialektischen Prozesses auf, zumal gerade in den siebziger Jahren die Grenzen zwischen »Gut« und »Böse« verwischen und nicht mehr naiv-eindeutig zugeordnet werden können.⁶ Ziel ist somit nicht mehr Parteinahme für eine Ideologie, eine Partei, ein Land, eine Nation, denen der negative oder positive Bereich des Paradigmas der Antinomien zugeordnet werden kann, sondern die Sichtbarmachung politischer Mechanismen. Dies wird hervorgerufen und unterstützt durch den *Identifikationsprozeß* des Zuschauers mit einer Figur, deren ›Schicksal‹ die Politik selbst ist. Dabei steht nicht zwingend die moralische Qualität dieser Figur im Vordergrund, sondern das Mit-Leiden (im Sinne aristotelischer ›Reinigung der Gefühle‹) an seiner Verstrickung im Labyrinth der Politik.

Bezeichnend für den Zustand unserer Gesellschaft und die Macht der Massenmedien ist, daß diese mehr und mehr zu einem aktiven Teil politischer Prozesse werden. In den Polit-Thrillern der 80er Jahre dominieren die Repräsentanten der Medien, die sich selbst zu Protagonisten aufschwingen, sich zu den ›neuen‹ Helden erklären. Damit erreichen die Medien – jedenfalls soweit sie sich in den Filmen selbst darstellen – eine neue gesellschaftliche und politische Qualität. Und daß in der Realität unserer Tage Revolutionen von Medien ermöglicht, gesteuert oder beeinflusst werden, dafür gibt es in der Entwicklung deutsch-deutscher Annäherung oder in der Auflösung des Ostblocks prägnante Beispiele. *REQUIEM FÜR DOMINIC* (Regie: Robert Dornhelm, Österreich 1990) ist einer der aktuellsten Belege. In Form einer dokumentarischen Rekonstruktion liefert er den Beweis dafür, daß der während des Aufstandes in Rumänien in den in- und ausländischen Medien groß herausgestellte und als Massenmörder und Securitate-Mitglied bezichtigte Dominic Paraschiv – der »Schlächter von Temesvar« – zu Unrecht beschuldigt und verurteilt wurde.

– STAATSRATION – Der Friedensprofessor und seine Kollegin werden getötet, und das Kriegsministerium kann die Skandale mit Hilfe des Geheimdienstes vertuschen und weitermachen wie bisher.

6 Yves Montand, u. a. Hauptdarsteller in den Filmen von Costa-Gavras, im Mai 1979 zur Frage, ob es auch zukünftig Stoffe geben könne wie ›Z‹ oder L'AVEU: »Heute hat sich die Entwicklung der Politik geändert. Man kann nicht mehr so leicht sagen: das ist gut und das ist schlecht. Es ist alles voller Widersprüche, und sie liegen immer im Menschen selber. Wir haben mittlerweile gespürt, daß man nicht nur den Ideen mißtrauen muß, sondern den Menschen selbst.«

Zitiert nach: Schwarzer/Schäfer, »z. b. montand«, Duisburg 1979, S. 50.

Ein exemplarisches Beispiel für Kino und Politik: ›CHE‹ mit Omar Sharif

»Ein auf dem Niveau eines Comic-Heftes angesiedelter Film, der Anspruch auf dokumentarischen Charakter erhebt.

Einer der größten Filmwitze der 60er Jahre.«¹

Er war das Idol der Linken, bei den '68ern hingen Poster mit seinem Bild an allen Wänden, die Studentenbewegung beschwor auf Transparenten seinen Namen, und Wolf Biermann hat ihn in einem Lied besungen: Ernesto ›Che‹ Guevara. Er wurde am 14. Juni 1928 als Sohn großbürgerlicher Eltern in Argentinien geboren. Anfang der 50er Jahre unternahm er mit einem Freund eine lange Reise durch die Nachbarländer Argentiniens und lernte dabei die Not und das Elend der Leute kennen; diese Eindrücke haben ihn so entscheidend geprägt, daß aus dem angehenden Arzt ein Freiheitskämpfer wurde. Ein paar Jahre später ging er nach Mexiko und schloß sich Fidel Castro an. An dessen Seite kämpfte er gegen die Armee des kubanischen Diktators Batista, bis im Dezember 1958 das alte Regime zusammenbrach. Che wurde zunächst Präsident der Kubanischen Nationalbank, danach Industrieminister. Seine Schriften dienten den Guerillas in den anderen lateinamerikanischen Ländern, die von Kuba unterstützt wurden, als Anleitung für ihren Kampf gegen Imperialismus und für Unabhängigkeit. Besonders seine Solidaritätserklärung mit Vietnam am 20. Dezember 1963 – »Schafft zwei, drei, viele Vietnams!« machte ihn schon zu Lebzeiten zur Symbolfigur und zum Mythos für den Befreiungskampf in der Dritten Welt. 1965 verließ er Kuba. Che zog es nach einigen Abstechern – u. a. in den Kongo – nach Bolivien, um dort die Diktatur zu stürzen. Das Unternehmen scheiterte. Che wurde gefangengenommen und am 9. Oktober 1967 von bolivianischen Offizieren erschossen. Seine Ermordung löste in aller Welt Protestkundgebungen und Demonstrationen aus. Über das ›Idol des Kampfes gegen den Imperialismus der USA‹ drehte die US-Filmproduktion 20th Century Fox ein Jahr später einen Film. Mitarbeiter am Drehbuch war Michael Wilson, der Jahre früher wegen seiner ›Sympathien für die kommunistische Ideologie‹ auf der ›Schwarzen Liste‹ stand. Mit der Besetzung der Titelrolle durch den Weltstar Omar Sharif erhoffte sich die Produktion einen internationalen Kassenerfolg; aus der Verfilmung des Lebensweges eines erklärten Anti-Imperialisten und Anti-Kapitalisten wollte die Firma welt-

1 Leonard Maltins »TV Movies 1985–1986«, New American Library, New York 1984, S. 143.

weit Gewinne erzielen. Der Film beginnt mit der Überführung der Leiche Ches per Hubschrauber zu dem Ort, wo ihn die bolivianischen Offiziere der Öffentlichkeit präsentieren. Zwischengeschnittene, inszenierte ›Interviews‹ leiten Rückblenden ein, die Stationen seines Lebens wiedergeben. Diese ›Aussagen‹ von Zeitzeugen kommen von Schauspielern; sie verkörpern Personen, die in irgendeiner Form mit Che zu tun hatten – sie hassen oder sie verehren ihn. Damit soll eine dokumentarische Authentizität erreicht werden, die aber zu fadenscheinig ist, um zu überzeugen.

Einen wesentlichen Teil der Handlung nimmt der gemeinsame Kampf von Che und Fidel Castro ein. Sie kommen sich während des Guerillakrieges näher. Der Schüler Che wird langsam dem Meister Fidel ebenbürtig; im Gefecht erweist er sich als ein todesmutiger Mann, der nicht mehr länger den Sanitäter spielen möchte. Das Ergebnis dieser Männerfreundschaft – aus Kriegskameradschaft heraus entstanden – endet damit, daß sich Che zu einem harten ›Commandante‹ entwickelt, der aus disziplinarischen Gründen kaltblütig Verräter exekutiert und später sogar Massenhinrichtungen rechtfertigt. Der Film zeigt das in willkürlich zusammengestellter Folge; er hält sich an Äußerlichkeiten fest und verzichtet ganz auf eine politische Analyse oder Wertung. Che und Fidel wirken wie zwei Banditen in einem Italo-Western, zu dem Lalo Schifrin die passende Musik geschrieben hat.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Rolle von Fidel Castro, gespielt von Jack Palance, dem Schurken vieler Western und Gangsterfilme. Der mit Mütze, Brille, Bart und Zigarre verkleidete Schauspieler verkörpert einen urwüchsigen, bärbeißigen und listigen Revolutionsführer, der in den – wenigen – Kampfpausen seine Rhetorik schult. Che nimmt ihm gegenüber die Rolle des Chefideologen ein, während Fidel der ›Mann fürs Grobe‹ ist. Nach der Kuba-Krise und dem Rückzug der sowjetischen Atomstation trennen sich ihre Wege. Che wirft Fidel vor, sich den Sowjets anzuliefern, und wird dafür zu einem Feind der UdSSR, weil er ihre Politik der Entspannung in Lateinamerika hintertreiben will. Besonders an dieser Stelle verkürzt der Film die politische Auseinandersetzung zwischen den beiden und verliert sich in Theatralik.

Der letzte Teil des Films zeigt Che in Bolivien und das Scheitern der Revolution. Che wird als wirklichkeitsfremder Einzelgänger dargestellt, der seinen Plan, zur Befreiung aller lateinamerikanischen Länder eine multinationale Guerillatruppe zusammenzustellen, nicht verwirklichen kann. Es gibt keine Verständigung zwischen den kubanischen Veteranen und den aus der Landbevölkerung kommenden bolivianischen Rebellen, und demzufolge bricht auch die Beziehung zur kommunistischen Partei ab. Der Film macht sich nicht die Mühe, die Gründe dieses Scheiterns aufzubereiten. Che war enttäuscht darüber, daß die erhoffte Unterstützung

ausblieb. Aber es gab keine Medien, die die Bevölkerung – insbesondere die Minenarbeiter – über die Existenz und Absicht der Guerillas richtig informierten. Die mangelnden Bildungsvoraussetzungen erlaubten keine Annäherung; ganz im Gegenteil: die Rebellen wurden mit Regierungssoldaten verwechselt, und die Leute in den Bergen hatten ganz einfach Angst vor ihnen. Krankheit und die Strapazen der langen Flucht vor den bolivianischen Truppen hatten Che dann so erschöpft, daß er in einen Hinterhalt geriet und gefangengenommen wurde. Wie der Film zeigt, haben sich seine Verfolger dabei an Ches eigenem Handbuch für Guerillas orientiert. Über die tatsächlichen Begebenheiten in Bolivien gibt der Film wenig Auskunft; er verliert sich – auch was den Tod Ches angeht – in Andeutungen. Die Ereignisse der letzten Monate hätten genauer ausfallen können, da Che viele Schriften und Tagebuchnotizen hinterlassen hat, die eine Rekonstruktion ermöglicht hätten.² So wird in dem Film ›CHE‹ (Regie Richard Fleischer, USA 1968) das Klischeebild eines sozialromantischen Revolutionärs gezeichnet, wie es in den US-Filmen über die mexikanische Revolution oder in den Italo-Western über beliebig austauschbare fiktive Revolutionen irgendwo in Lateinamerika häufig vorkommt.

Che – eine allseits reduzierte Persönlichkeit

Das Drehbuch zu dem Film schrieb Michael Wilson – ein Autor, der mit Dalton Trumbo zusammenarbeitete, das Buch zu »Salt of the Earth« schrieb und während der Zeit seiner Zugehörigkeit zu den Verfolgten der ›Schwarzen Liste‹ auf ›Strohmann‹ angewiesen war (Woody Allen verkörpert einen solchen ›Strohmann‹ in dem Film THE FRONT von Martin Ritt, USA 1976). Für Wilson bedeutete das konkret, daß für einige seiner Arbeiten andere Leute mit einem ›Oscar‹ geehrt wurden. »Wilson war zweifelsohne einer der fähigsten Drehbuchautoren der Schwarzen Liste, der durch seine erfolgreiche Arbeit auf dem Schwarzen Markt wesentlich zum Niedergang der Schwarzen Liste beigetragen hat.«³ Ganz offensicht-

2 Che schrieb zeitlebens ein Tagebuch. Wie man damit filmisch umgehen kann, hat Michael Gregor in seinem ZDF-Film »Meine Reise nach Bolivien« bewiesen: nicht penibel rekonstruierend, sondern glaubhaft nachempfindend. In der Form einer sehr persönlichen Annäherung hat der Autor anhand der Tagebuchnotizen von Guevara etliche Jahre später die Reisen durch Peru und Bolivien nachvollzogen und die Schlußetappe seines Guerillakampfes bis zu seiner Ermordung behutsam umgesetzt. »Dieser sehr persönliche Film von Michael Gregor verbindet Eindrücke von der heutigen sozialen Situation Boliviens mit Tagebuchnotizen des kranken und enttäuschten Che Guevara.« (ZDF-Programminformation 42/87.)

3 Giuliana Muscio, Hexenjagd in Hollywood – Die Zeit der Schwarzen Listen. Verlag Neue Kritik, Frankfurt 1982, S. 134/135.