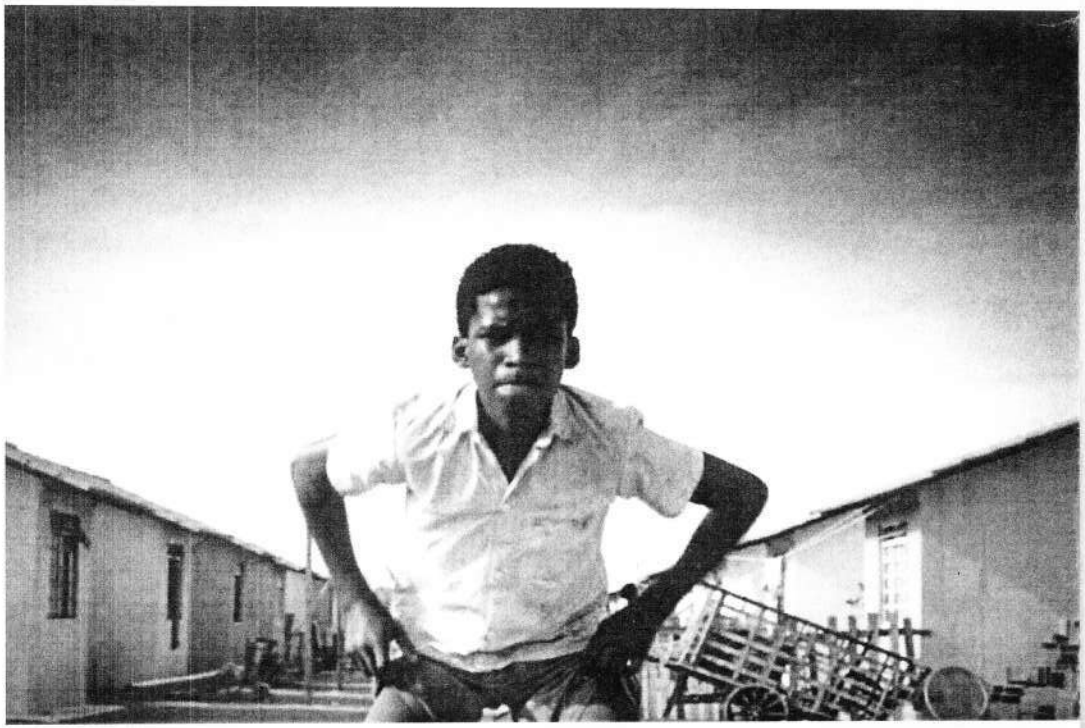
SCHÜREN

Marburg 2014

Verena Schmöller
Birgit Aka Hg.

¡muestra!

Kino aus Spanien und Lateinamerika in Deutschland



Sonja Maria Steckbauer

¡Vivan los héroes inolvidables de la revolución! Villa und Zapata im mexikanischen Film – von Menschen, Helden und Mythen

Die mexikanische Revolution hat von Anfang an die Gemüter von Intellektuellen inspiriert und die Federn von Schriftstellern bewegt. Bereits vor dem Ende der Revolution – dem ersten, dem ‹offiziellen› von 1917 – erschienen mit *Los de abajo* (1915) und *Insurgent Mexico* (1914) zwei Fiktionen der Revolution, die auf den Erfahrungen der Autoren Mariano Azuela und John Reed während der vergangenen Jahre als Arzt bzw. Kriegsberichterstatter basieren.[1] Gleichzeitig mit diesen frühen Publikationen hatte Francisco Villa sehr früh das Potenzial der Medien erkannt und ließ 1914 einen Film über sich und über die von ihm geführten Kämpfe drehen: The Life of General Villa (USA 1914, William C. Cabbane).

Damit begann die Verfilmung der mexikanischen Revolution, welche nun seit hundert Jahren andauert und mit den Dokumentationen des mexikanischen Regisseurs Francesco Taboada Tabone einen neuen, interessanten Höhepunkt erreichen sollten. In den beiden Filmen Los últimos Zapatistas, héroes olvidados (Mexiko 2003) und Pancho Villa, la revolución no ha terminado (Mexiko 2007) kommen zum ersten Mal die Überlebenden der Revolution und deren Erben zu Wort. Diese beiden Filme zeigen neue Aspekte der Revolution und distanzieren sich von der bisherigen filmischen Heroisierung von Villa und Zapata.

1 Zum fiktionalen Aspekt von John Reeds Berichterstattung siehe Hans Christoph Buchs «Kleine Hommage an John Reed» in der neuen Übersetzung von John Reeds *Insurgent Mexico* aus dem Jahr 2005 (Buch 2005a: 9).

Die Fiktionalisierung der mexikanischen Revolution in der Literatur ging ihre eigenen Wege. Es wurden zwar immer wieder Romane verfilmt, doch generell lassen sich nur wenige Ähnlichkeiten in der Entwicklung von Literatur und Film zu diesem Thema finden. Viele mexikanische Autoren des 20. Jahrhunderts kommen in ihren Romanen oder Kurzgeschichten auf die eine oder andere Weise auf die Revolution zu sprechen beziehungsweise lassen ihre Figuren diese wichtige Episode der mexikanischen Geschichte reflektieren. Allen voran ist Carlos Fuentes zu nennen, der mit *La muerte de Artemio Cruz* (1962) den wohl bedeutendsten und besten Revolutionsroman geschrieben hat, aber auch bereits in seinen früheren Werken, wie *La región más transparente* (1958), das Leben einiger der zentralen Romanfiguren in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Folge der Revolution erklärt. Über die Entwicklung des mexikanischen Revolutionsromans wurden zahlreiche Kritiken geschrieben, in denen der Versuch gemacht wurde, die Romane in Phasen einzuteilen (vgl. Dessau 1967) und in denen die Historizität der Romane betrachtet wird (vgl. Rings 1995). Selbstverständlich können derartige Einteilungen nie vollständig sein, da das Thema auch in der Literatur weiterhin präsent ist.

Ein Anspruch auf Vollständigkeit wird in der folgenden Darstellung von Filmen mit Bezug auf die mexikanische Revolution nicht angestrebt. Die Auswahl der Filme ist subjektiv, dabei wurde vor allem folgendes Kriterium in Betracht gezogen: Es werden vorwiegend Filme besprochen, in denen die Heroisierung von Villa oder Zapata einen bedeutenden Schritt macht, um letztendlich aus den beiden Helden der Revolution das zu machen, was sie heute sind, ein Mythos. Die Vorstellung der Filme ist daher primär inhaltlicher Art, auf filmische Techniken wird vor allem eingegangen, wenn es für die Darstellung der beiden Revolutionäre wichtig ist. Eine abschließende Reflexion über die Mythifizierung Villas und Zapatas durch den Film soll die Rolle der Medien nochmals verdeutlichen.

The Life of General Villa (1914): Villa als mexikanischer Robin Hood

Francisco Villa erkannte sehr früh die Macht der Medien und sah darin eine Möglichkeit, für sein politisches Unterfangen eine finanzielle Unterstützung von den USA zu erhalten. Daher stimmte er nach einer Verhandlung mit Frank M. Thayer am 3. Januar 1914 der Verfilmung seines Lebens und der von ihm geführten Kämpfe zu. Als Gegenleistung dafür sollte er 25.000 US-Dollar sowie 50 Prozent des Gewinns bekommen, musste aber dafür bei Tageslicht angreifen und gegebenenfalls Szenen nachstellen.[2] Der Film selbst ist verloren gegangen, aber einige Filmszenen sowie der Originalvertrag zwischen Pancho Villa und der Mutual Film Corporation befinden sich in einem Museum in Mexiko sowie in der Library of Congress in Washington, D.C.[3]

2 Juan Bruce-Novoa besteht darauf, dass es keine derartige Klausel im Vertrag gibt und verweist dabei auf Friedrich Katz (vgl. Katz 1998: 325, zit. in: Bruce-Novoa 2005: 2).

Im Jahr 2002 verkündete Gregorio C. Rocha im *Journal of Film Preservation* die Nachricht eines interessanten Fundes: Auf der Suche nach oben genanntem Film fand er Werbeplakate zu einem anderen, La venganza de Pancho Villa (Mexiko 1930, Félix und Edmundo Padilla). Wie sich wenig später herausstellen sollte, haben die wandernden Filmverleiher Félix und Edmundo Padilla sowohl The Life of General Villa als auch andere Filme der Zeit für ihre eigene Version verwendet.[4] Als Grund dafür nennt Edmundo Padilla seine Faszination für Pancho Villa, den er als kleiner Junge kennen gelernt hat:

> «I also got to see Pancho Villa in person, when one time he arrived in his own car pulling a waggon loaded with corn and beans. He personally distributed the goods with the poor people who arrived carrying baskets.»[5]

Entstanden ist ein 60-minütiger Zusammenschnitt, der nach Rocha (2002: 29) «a revenge against cultural stereotypes imposed by early American cinema» darstellt.[6]

Durch diese Adaption können zwar seit einem Jahrzehnt weitere Rückschlüsse auf das Original von The Life of General Villa gezogen werden, dennoch bleibt es verschollen. Allein die Tatsache, dass Francisco Villa einen Film über sich drehen ließ, wird zu seiner späteren Mythifizierung beitragen. Es gilt als sicher, dass bereits in diesem Film besondere Eigenschaften des Helden hervorgehoben sowie Schlachten nachgestellt wurden, um dem Publikum den Pancho Villa zu zeigen, den es sehen sollte. Er selbst kannte die Folgen dieser Darstellung sehr genau und wusste sie für sich und seinen Zweck zu nutzen: «Francisco Villa [...] showed most insight into how to manipulate film image to his own advantage, [...]» (de los Reyes 2001: 36). Auf eine genauere Kritik zu diesem Film wird später – bei seiner Metafiktionalisierung – zurückzukommen sein.

Mit der Schlacht von Columbus im Jahr 1916 ändert sich das Bild Villas in den US-amerikanischen Filmen. Aurelio de los Reyes führt als Beispiel den Film His Majesty, the American (USA 1919, Douglas Fairbanks) an, der ganz deutlich die negative Haltung der US-Amerikaner gegen die Mexikaner und allen voran gegen Pancho Villa vermittelt. Aus dem Robin Hood wird ein Bandit, ein *greaser*[7], der eine Gefahr für das eigene Land darstellt. Diese mexikofeindliche Haltung von Sei-

3 Vgl. www.imdb.com/title/tt0004223 [01.06.2013].

4 Für eine genauere Analyse dieser Filme siehe Rocha 2002.

5 Edmundo Padilla in einem Interview mit Magdalena Arias (Institute of Oral History, University of Texas in El Paso, 1976), zit. in: Rocha 2002: 26.

6 La venganza de Pancho Villa wurde im Jahr 2011 erstmals in Mexiko D.F. im Palacio de Bellas Artes gezeigt, vgl. www.elmundo.es/america/2011/04/16/mexico/1302969703.html [01.06.2013].

7 US-amerikanisches Pejorativum für ‹Latino›, das vielleicht auf die fettige Haarpomade zurückzuführen ist.

ten der USA muss vor dem Hintergrund der Kämpfe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gesehen werden, die 1847 mit dem Friedensvertrag von Guadalupe Hidalgo endeten (vgl. de los Reyes 2001: 40).

Verwunderlich mag aber sein, dass auch die ersten mexikanischen Filmproduktionen ein ebenso negatives Bild von Villa zeichnen. Der Mexikaner Fernando de Fuentes zeigt mit seiner Filmtrilogie EL COMPADRE MENDOZA, EL PRISIONERO TRECE und ¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA! (Mexiko 1933–1935) anhand unterschiedlicher Figuren die Grausamkeiten der Revolution auf. Trotz des hier dargebotenen kritischen Blicks auf die Revolution, wurden de Fuentes' Filme von der mexikanischen Regierung unterstützt. Laut Carl J. Mora war mit dem Ende der Trilogie auch das Ende der kritischen Auseinandersetzung mit dem Thema gekommen. Spätere Verfilmungen mit Bezug zu Pancho Villa waren vorwiegend verklärend und folgten damit der Staatslinie, die ihn zu einem Freiheitskämpfer und Vorbild hochstilisierte (vgl. Mora 2005: 45).

Der ebenso auf brutale Darstellungen zählende Film, ¡VIVA VILLA! (USA 1934, Jack Conway / Howard Hawks / William A. Wellman), welcher von Jack Conway zu Ende gedreht wurde, konnte im Unterschied zu den eben genannten Filmen das Publikum von der ersten Stunde an begeistern. Gezeigt wird das Leben von Pancho Villa, von seiner Flucht in die Berge nach der Ermordung des Gutsherrn seiner Eltern bis zu seinem Tod. Trotz aller gezeigten Grausamkeiten ist Pancho Villa hier wieder ein mexikanischer Robin Hood, der den Armen hilft, die Reichen jedoch erbarmungslos beseitigt.

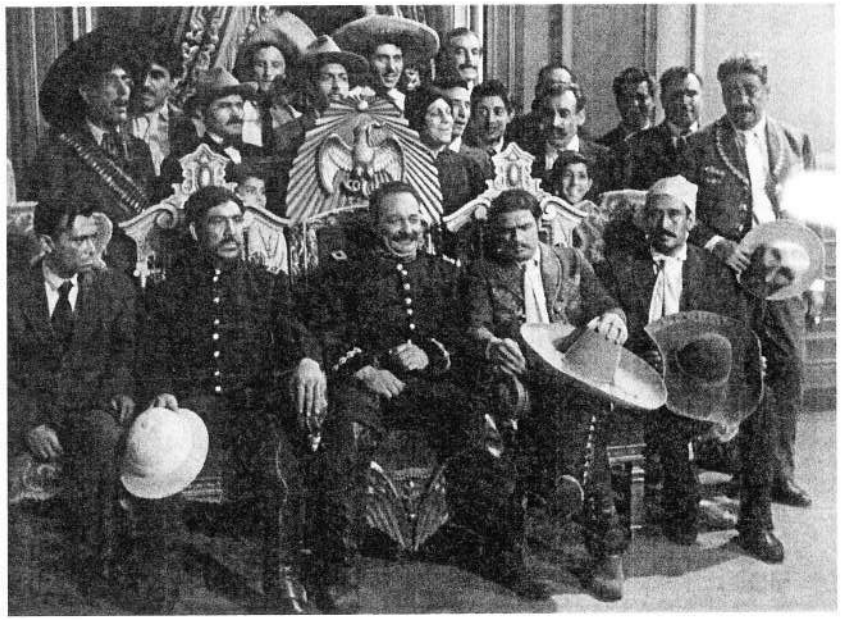
Da im Zusammenhang mit der mexikanischen Revolution immer wieder der Film ¡QUÉ VIVA MÉXICO! (USA 1931) von Sergei Eisenstein angeführt wird, sollte er auch hier nicht unerwähnt bleiben. Wie Eisenstein die 30 bis 50 gedrehten Stunden Film wirklich umgesetzt hätte, kann aus heutiger Sicht nur erraten werden. Zu sehen bekommen wir heute die posthume Montage von Grigori Alexandrow aus dem Jahr 1979, in der die mexikanische Revolution nur ein kleines Kapitel einnimmt und die Rolle der *soldadera*[8] hervorgehoben wird.

¡VIVA ZAPATA! (1951): Zapata als tragischer Held

Ab den 1940er Jahren wird die Revolution zum sentimentalen Nationalmythos. Das berühmteste Beispiel ist FLOR SILVESTRE (Mexiko 1943) unter der Regie von Emilio Fernández. Der Film zeigt am Beispiel von Esperanza und José Luis Castro die Bedeutung der Revolution für das mexikanische Volk: José Luis stirbt heldenhaft, und seine Frau mit dem sprechenden Namen Esperanza blickt hoffnungsvoll mit ihrem Sohn auf dem Arm in die Zukunft.

8 Mexikanische Bezeichnung für die Frau, welche die Revolutionäre im Kampf begleitete.

1 ¡VIVA ZAPATA! (USA 1951, Elia Kazan)



2 ¡VIVA ZAPATA! (USA 1951, Elia Kazan)

Die filmische Auseinandersetzung mit dem Helden des Südens setzt erst einige Jahrzehnte nach seinem gewaltsamen Tod ein. Der damals bereits renommierte Regisseur Elia Kazan erkannte das Potenzial des 1941 erschienenen Romans *Zapata the Unconquerable* von Edgcomb Pinchon und ließ den Schriftsteller John Steinbeck das Drehbuch für seinen Film ¡VIVA ZAPATA! (USA 1951) schreiben. Er besetzte zwar die Titelrolle mit Marlon Brando sowie weitere wichtige Nebenrollen mit bekannten Schauspielern,[9] legte aber ansonsten Wert darauf, Bauern und Arbeiter vom Drehort in Texas in Rollen einzubinden. Das Ergebnis ist eine Mischung aus Heroisierung und Romantisierung des mexikanischen Revolutionshelden. Auch wenn der Schmutz in Marlon Brandos Gesicht echt ist,[10] so sind seine romantischen Gespräche mit seiner Ehefrau Josefa wenig glaubwürdig.

Bereits in der Einstiegsszene – im Gespräch der Bauern mit Porfirio Díaz – wird deutlich gemacht, dass die «indios» (¡VIVA ZAPATA! 00:01:19) der weißen Oberschicht deutlich unterlegen sind. Sie können sich nur in sehr einfachem Spanisch artikulieren und selbstverständlich nicht schreiben. Porfirio Díaz stellt sich selbst als ihr Beschützer dar, der sie wiederholt als «hijos míos» (¡VIVA ZAPATA! 00:02:17; 00:02:33; 00:03:11) anspricht, sie aber im Stich lässt. Diese Darstellung ist in der Zeit des Indianismus auch nicht verwunderlich, einer Zeit, in der die Intellektuellen Lateinamerikas die indigene Bevölkerung mittels Literatur und Film zu verteidigen suchten.

Die *revolucionarios* sind zwar mutig, sich jedoch manchmal der Tragweite ihrer Handlungen nicht bewusst. Allen voran Zapata, der nach einem Verrat seinen besten Freund ermordet. Letztendlich stirbt er heldenhaft und im Wissen, in einen Hinterhalt gelockt zu werden. Seine Freunde wollen nicht daran glauben, dass er tot ist: «Matarle es imposible» (¡VIVA ZAPATA! 01:47:31), sagt einer von ihnen und sie alle sind sich sicher, dass er zurückkommen wird. Auch wenn er im Kugelhagel stirbt, so wird sein Mythos weiterleben. Zapata ist in diesem Film ein tragischer Held, dem Mitleid ebenso wie Bewunderung zuteil wird.

THE PROFESSIONALS (1966): Müde Helden der Revolution

In den 1950er und 1960er Jahren stehen die Filme zur mexikanischen Revolution unter dem Einfluss des populär gewordenen Western. Die Western-Helden, zumeist dargestellt von bekannten Schauspielern,[11] sind mutig und führen ihren

9 Antony Quinn erhielt für seine Rolle als Zapatas Bruder Eufemio 1952 den Oscar als Bester Nebendarsteller.

10 Im Beiheft zur DVD ¡VIVA ZAPATA! (Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006) wird darauf hingewiesen, dass der Regisseur Kazan während der Dreharbeiten ein ‹Waschverbot› aussprach.

11 Zum Beispiel Robert Mitchum als Wilson in BANDIDO (USA 1956, Richard Fleischer), Burt Lancaster und Lee Marvin als Bill Dolworth respektive Henry «Rico» Fardan in THE PROFESSIONALS (USA 1966, Richard Brooks).

Kampf irgendwo in Nordmexiko am Rande der Revolution. Im häufig nach der Revolution spielenden Spätwestern werden sie müde und haben den Glauben an die Revolution verloren. So auch in den Filmen BANDIDO (USA 1956, Richard Fleischer) und THE PROFESSIONALS (USA 1966, Richard Brooks), in denen die Bezüge zur Revolution selten und meist ernüchternd sind.

In THE PROFESSIONALS[12] heuert der reiche US-Amerikaner Grant vier Abenteurer an, um seine Frau María zu retten, die angeblich von einem mexikanischen Revolutionär namens Jesús Raza entführt worden ist. Nach deren Befreiung müssen «die gefürchteten Vier»[13] jedoch feststellen, dass María die Geliebte von Raza ist und nicht zu ihrem Ehemann zurückkehren will. Am Ende lassen sie María gemeinsam mit Raza frei und verzichten auf das von Grant versprochene Lösegeld. Somit siegen letztendlich Werte wie Freiheit, Ehre und Gerechtigkeit.

«Die gefürchteten Vier» sind weder Revolutionshelden noch wirkliche Verlierer, sie sind Übriggebliebene, die nach der Revolution keine wirkliche Beschäftigung mehr haben außer Alkohol und Frauen und die daher jeden Job annehmen. Es sind mutige, aber auch müde Helden, die in der Revolution keinen Sinn mehr erkennen können. Im folgenden Zitat diskutiert einer von ihnen, Bill Dolworth, über dieses Thema mit Jesús Raza:

> RAZA: «They died for what they believed.»
> BILL: «The revolution? When the shooting stops and the dead are buried and the politicians take over, it all adds up to one thing, a lost cause. [...]»
> RAZA: «*La revolución* is like a great love affair. In the beginning she is a goddess. A holy cause. But every love affair has a terrible ennemy.»
> BILL: «Time.»
> RAZA: «We see her as she is. *La revolución* is not a goddess, but a whore. She was never pure, never saintly, never perfect. So we run away, find another lover, another cause. Quick, sordid affairs. [...] We stay because we believe. We leave because we are disillusioned. We come back because we are lost. We die because we are committed.»
> *(THE PROFESSIONALS 01:41:10–01:42:42)*

Obwohl der Film wenig anspruchsvoll inszeniert ist und häufig Klischees abbildet, so versucht er sich doch «[...] an einer Relativierung der Fronten von gut und böse» (Gregor 1978: 463). Die Grenzen zwischen ‹gut› und ‹böse› sind auch für «die gefürchteten Vier» fließend, für den einzelnen Betrachter nicht immer erkennbar. Bill Dolworth stellt die entsprechende Frage: «Maybe there is only one revolution since the beginning, the good guys against the bad guys. The question is, who are the good guys?» (THE PROFESSIONALS 00:42:20–00:43:00).

12 Der Film basiert auf dem Roman *A Mule for the Marquesa* (1964) von Frank O'Rourke.

13 So der Titel der deutschen Übersetzung des Films.

Für den Spätwestern typisch ist, dass er häufig einen interessanten Diskussionsrahmen für Probleme von Macht, Gewalt und Gesetz schafft (vgl. Seeßlen 1995: 98).[14] Durch die Figurenkonstellation in THE PROFESSIONALS – von vier gleichgesinnten, aber doch unterschiedlichen Helden – ist die Diskussionsgrundlage für oben zitierte Gespräche gegeben und verschiedene Meinungen können vorgeschlagen werden (vgl. ebd.: 140).

Auch Sam Peckinpah hat sich in THE WILD BUNCH (USA 1969) ebendieser Grundlage in einer ähnlichen Konstellation bedient, doch seine Helden «[...] kannten kein Gesetz» – wie der deutsche Filmtitel sagt. Es sind «verlorene Helden» (Hembus 1976: 606), die nur mehr Gewalt kennen. Damit setzt in den USA der Abspann des Spätwestern ein, während in Italien ein weiteres Subgenre des Western, der Italowestern, zu seinem Höhepunkt geführt wird.

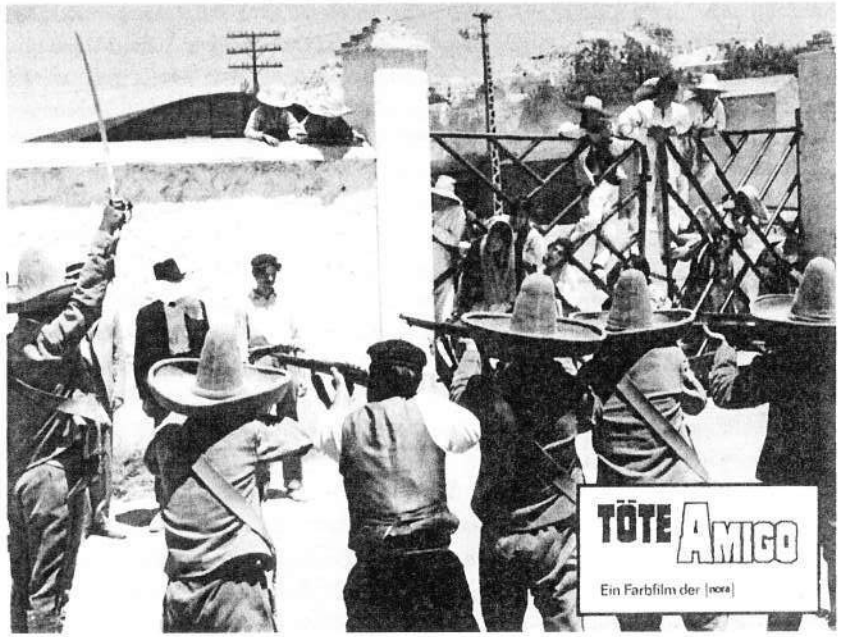
¿QUIÉN SABE? (1966): Ein fremder und zynischer Anti-Held

Der Italowestern, als weitere Untergattung des Western, verdient eine eigene Beachtung im Umgang mit dem Thema der mexikanischen Revolution, da sich seine Helden anders als die oben genannten darstellen. Während der Spätwestern von der Zerstörung des Westens erzählt, spricht der Italowestern vom bereits zerstörten Westen. «Daher ist der Italo-Western das Genre der großen Bilder der Destruktion, der amerikanische Spätwestern das Genre der kleinen, schmerzlichen Details» (Seeßlen 1995: 164).

Auch wenn der deutsche Titel von IL MERCENARIO (Italien/Spanien 1968, Sergio Corbucci), DIE GEFÜRCHTETEN ZWEI, an die vorhin erwähnten «gefürchteten Vier» erinnert, so verbindet diese beiden Filme doch nur der historische Hintergrund. Sergio Leone, der mit C'ERA UNA VOLTA IL WEST (Italien/USA 1968) seine Amerika-Trilogie begann, setzte diese 1971 mit dem Film GIÙ LA TESTA (Italien 1971) fort und legte dabei die Handlung in die Zeit der mexikanischen Revolution. Zeit und Ort der Handlung verbindet diese beiden Filme mit ¿QUIÉN SABE? (Italien 1966) von Damiano Damiani. Das auffallendste verbindende Kennzeichen dieser drei und etwa 30 weiterer Italowestern ist die Musik Ennio Morricones. Weitere Unterschiede zum Spätwestern bestehen in den rasanten Zooms sowie Zeitlupen, ironischen Brüchen sowie extremen Detailaufnahmen – wie einem Augenpaar, einem Gewehrlauf oder einem verstümmelten Finger, die laut Killing zu den wesentlichen Stilmerkmalen des Italowestern gehören (vgl. Killing 2013: 179).

Das für diesen Kontext bedeutende verbindende Merkmal der drei genannten Filme ist, dass sie vor dem Hintergrund der mexikanischen Revolution spielen, es

14 Über die mexikanische Revolution hinaus kann THE PROFESSIONALS auch als kritische Auseinandersetzung zum amerikanischen Einsatz in Vietnam gesehen werden.



3 ¿QUIÉN SABE? (TÖTE AMIGO) (Italien 1966, Damiano Damiani)

4 ¿QUIÉN SABE? (TÖTE AMIGO) (Italien 1966, Damiano Damiani)

sich also um sogenannte ‹Zapata-Western› handelt. Dabei wird auf den exakten Ort der Handlung – also entweder die Kämpfe im Norden unter Villa oder die im Süden unter Zapata – wenig Rücksicht und meist auch wenig Bezug genommen, wie im Folgenden gezeigt werden soll.[15]

In ¿QUIÉN SABE? schleicht sich der aalglatte US-Amerikaner Bill Tate durch eine List in die Gruppe der Revolutionäre von El Chuncho ein.[16] Sein wahres Ziel heißt General Elías, für dessen Ermordung er eine hohe Summe Geld bekommen soll. Auch innerhalb der Gruppe von Chuncho kämpfen nicht alle ausschließlich für die gute Sache, sondern sie halten es wie ihr Anführer und versuchen, durch den Verkauf von Waffen an Geld zu kommen. Der Einzige, der wirklich an die gerechte Sache der Revolution glaubt, ist El Santo[17], Chunchos Bruder. Zwischen dem ungleichen Paar El Chuncho und El Niño, wie er den *gringo* wohlwollend nennt, entwickelt sich eine Freundschaft, die dem Ersten das Leben retten und dem Zweiten letztendlich dieses kosten wird. In dem Moment nämlich, als El Chuncho auf Befehl von General Elías von seinem eigenen Bruder erschossen werden soll, da er im Kampf das Dorf San Miguel im Stich gelassen und einen Befehl nicht befolgt hat, wird eine Kugel – die goldene Kugel – aus Tates Gewehr abgefeuert und tötet den General. Gleich darauf erschießt Tate auch El Santo. Tate teilt das Kopfgeld mit Chuncho, doch als er in den Zug steigen will, wird er selbst von seinem *amigo* getötet, da Chuncho der Verrat an ihm und an der Revolution klar geworden ist.

Die ausführliche Inhaltsangabe soll zeigen, dass in diesem Film ‹gut› und ‹böse› häufig im Wechselspiel sind und dass es nicht für alle Handlungen der Akteure eine einzig gültige Erklärung gibt. Wer weiß schon, was der andere denkt und zu welchem Zweck er eine Handlung setzt? Der Originaltitel ¿QUIÉN SABE? steht für eine in Mexiko häufige Antwort auf Fragen, die nicht beantwortet werden sollen oder können.[18] Am Ende des Films antwortet Chuncho drei Mal auf die Frage von Niño, warum er ihn töten wolle, mit diesen beiden Worten (vgl. ¿QUIÉN SABE? 01:51:38–01:51:42).

Für Wolfgang Luley drückt diese Antwort «die Unfähigkeit [Chunchos] aus, die Beweggründe der eigenen Handlungen zu verbalisieren» (Luley 2007), für mich ist

15 Regisseur Damiani erklärt in einem Interview, dass seine Geschichte zwar an Villa und Zapata angelehnt sei, er aber diesen Film nicht als ‹Western› bezeichnen würde (vgl. Bonusmaterial zur DVD 00:04:39–00:05:43).

16 Er kettet sich selbst während eines Zugüberfalls an und gibt somit vor, ein gesuchter Verbrecher zu sein (vgl. ¿QUIÉN SABE? 00:13:10–00:15:50). Der Zugüberfall zu Beginn des Films könnte als Hommage an den ersten Western, THE GREAT TRAIN ROBBERY (USA 1903, Edwin S. Porter), gesehen werden.

17 Dargestellt von Klaus Kinski, dessen Portrait immer wieder auf den Filmplakaten und DVDs zu sehen ist, obwohl er im Grunde nur eine Nebenrolle spielt.

18 Der englische Filmtitel A BULLET FOR THE GENERAL nimmt – ungünstigerweise – bereits das Ende der Handlung vorweg, der deutsche Titel TÖTE AMIGO hingegen ist – meiner Einschätzung nach – zu reißerisch und trifft den Kern des Films nicht.

die Antwort viel komplexer. Sie impliziert die Unfähigkeit des Revolutionärs, seine eigenen Taten zu erklären, ebenso wie die mangelnde Bereitschaft, dies zu tun. Er handelt aus einem Gefühl heraus, das durch die Haltung Tates ihm und anderen gegenüber den ganzen Film lang aufgebaut wurde. Der Film gibt kein Urteil darüber ab, ob es richtig war, Tate zu töten; der Zuschauer ist gefragt, sich eine eigene Meinung zu bilden.

An dieser Stelle darf nicht unerwähnt bleiben, dass die Meinungsbildung bei der deutschen Fassung stark verzerrt wird, da wesentliche Stellen herausgeschnitten wurden.[19] So wird zum Beispiel das Gespräch der Revolutionäre mit dem Großgrundbesitzer Don Felipe vor dessen Ermordung um mehr als die Hälfte gekürzt und auf den Austausch von Banalitäten und die Grobheiten von Chunchos Männern reduziert, während in der Originalfassung deutlich wird, dass es dem Revolutionär Raimundo nicht bloß um Geld geht, sondern vor allem um Rache und Gerechtigkeit (vgl. ¿QUIÉN SABE? 00:40:49–00:48:28): Don Felipe soll dafür bezahlen, dass er bei Unruhen der Landarbeiter (*peones*) immer wieder die Soldaten (*rurales*) als Erschießungskommando kommen ließ, und Raimundo erklärt ihm dies mit folgenden Worten: «Wir töten Sie, weil wir arm sind, und weil Sie alles dafür getan haben, dass wir arm bleiben» (¿QUIÉN SABE? 00:45:25).

Für Luley «ist [es] möglich, dass die beiden Heroen der Revolution, Emiliano Zapata und Pancho Villa, für die Figuren von Elías und Chuncho Pate gestanden haben» (Luley 2007). Er erklärt dies einerseits mit der in Elías' Lager zu sehenden Parole «Tierra y Libertad»[20] und andererseits mit der charakterlichen Ähnlichkeit Chunchos mit dem ‹Robin Hood von Mexiko›, Villa. Auch wenn man diese Vergleiche für als ‹etwas zu weit hergeholt› halten mag und sich keine weiteren Hinweise auf historische Personen im Film finden lassen, so bleibt doch festzuhalten, dass der Film in beiden Lagern der mexikanischen Helden situiert werden könnte. Nur die Grenznähe[21] weist darauf hin, dass die Handlung eher in Nordmexiko spielt. Auch hier wird – wie in den meisten Western – wenig Wert auf historische Bezüge gelegt, nicht einmal Ort und Jahr der Handlung können aus dem Inhalt erschlossen werden. Es geht darum, dem Betrachter die Schrecken der mexikanischen Revolution in ihren verschiedenen Facetten vor Augen zu führen.

Darüber hinaus sollen die Schrecken jeglichen Krieges gezeigt werden. Es handelt sich um einen politischen Revolutionswestern (vgl. Bruckner 2006: 12), in dem die US-amerikanischen Interventionen in der damals noch so genannten ‹dritten

19 Vgl. ¿QUIÉN SABE? (Koch Media 2007). Welche Gründe es für die Kürzungen gab, ist heute nur mehr schwer nachzuvollziehen. Jedenfalls sind die ursprünglichen Kürzungen in der zitierten Ausgabe leicht zu erkennen, da nur die gekürzte Fassung ins Deutsche synchronisiert wurde, die neu eingefügten Stellen aber mit deutschen Untertiteln übersetzt werden.

20 Zu lesen auf dem *sombrero* eines jungen Revolutionärs (vgl. ¿QUIÉN SABE? 01:28:29).

21 Bill Tate kauft sich ein Zugticket in den USA und bereits nach kurzer Fahrt trifft er auf die Revolutionäre.

Welt› zunahm. An der Figur Bill Tates wird die Überheblichkeit der US-Amerikaner gezeigt: Mexiko interessiert ihn nicht[22] – nur das Geld, das er für Elías' Kopf bekommen soll. Und er geht davon aus, dass er jeden Mexikaner mit List auf seine Seite bringt, so auch seinen angeblichen Freund Chuncho. Peter Bondanella sieht daher in der Erschießung Tates am Ende des Films ein klares Signal für die Botschaft, die USA sollten sich aus den Konflikten in den anderen Ländern heraushalten (vgl. Bondanella 2001: 268). Somit ist der Film auch als Kritik gegen den Imperialismus der USA und der Ungleichverteilung des Wohlstandes zu sehen.

Die Helden der Revolution Villa und Zapata befinden sich in den Dekaden des Western in einer filmischen Pause. In keinem der oben genannten Filme spielen sie eine bedeutende Rolle, sie finden bestenfalls eine namentliche Erwähnung. Da das urtypische Bild des Western eine weite karge Landschaft ist, sind die Revolutionswestern in Nord-Mexiko angesiedelt – obgleich häufig in Spanien gedreht –, nicht aber im Süden und schon gar nicht in der Nähe der Stadt Mexiko.[23]

Mexiko in Flammen (1982) und Old Gringo (1989): Fremde und romantische Helden

In den 1980er Jahren wurde mit Mexiko in Flammen (Russland/Italien/Mexiko 1982, Sergei Bondartschuk) und Old Gringo (USA 1989, Luis Puenzo) die literarische Auseinandersetzung mit der mexikanischen Revolution filmisch wieder aufgenommen. Wie bereits gezeigt werden konnte, basieren einige der bereits genannten Filme auf Romanvorlagen.[24] Bisher unerwähnt geblieben ist die Verfilmung von Mariano Azuelas Roman *Los de abajo* mit dem gleichnamigen Titel Los de abajo (Mexiko 1940, Luciano Urueta), auf die nicht weiter eingegangen werden soll. Jedoch ist es wichtig zu wiederholen, dass Mariano Azuela fast zeitgleich mit John Reed einen Roman über die Revolution geschrieben hat. Beide haben die Revolution selbst miterlebt, beide haben kurz darauf ihre Eindrücke in einen fiktionalen Bericht über die Revolution verwandelt. Und die Romane beider Autoren wurden verfilmt.

22 Diese Haltung wird bereits zu Beginn des Films deutlich, als er ein Ticket für den Zug kauft und dabei einfach an allen anstehenden Mexikanern vorbei geht. Einem Jungen antwortet er auf die Frage, ob es ihm denn in Mexiko gefalle, kurz angebunden: «Nein. Überhaupt nicht» (¿Quién sabe? 00:01:23). Gegen Ende des Films wiederholt sich diese Szene in ähnlicher Weise: Wieder schiebt Tate einen wartenden Mexikaner einfach zur Seite, nur dass ihm dieses Mal Chuncho dabei zusieht (vgl. ¿Quién sabe? 01:49:57).

23 Interessante Aufschlüsse über die Intentionen der Filmemacher werden immer auch durch die Trailer und Filmplakate gegeben, so auch hier: In zahlreichen Filmplakaten wird die weite, karge Landschaft abgebildet, ebenso für die Revolution stereotypische Gegenstände wie die überkreuzten Munitionsgürtel (vgl. Filmplakate zu The Professionals). Genauere Hinweise auf die mexikanische Revolution finden sich jedoch selten, Villa und Zapata werden häufig nicht einmal genannt.

24 Am Beispiel von ¡Viva Zapata! und The Professionals.

In Mexiko in Flammen wird die mexikanische Revolution aus der Sicht von John Reed dargestellt. Der Erzähler, der als Voice Over-Stimme die Szenen überlagert, eröffnet den Film mit folgenden Worten: «Es war ein Land, das man lieben konnte, und ein Land, für das es sich zu kämpfen lohnte» (Mexiko in Flammen 00:00:22–00:00:25). Dieses erste Zitat wird am Ende des Films wiederholt (vgl. Mexiko in Flammen 01:57:11–01:57:15) und zeigt, dass Reed sowohl dem Land, das er bald bereisen wird, als auch der Revolution, in der er kämpfen und über die er schreiben wird, positiv gegenüber steht. Die Handlung des Films ist eine Mischung von den in *Insurgent Mexico* beschriebenen Eindrücken mit biografischen Rückblenden wie der romantischen Liebesgeschichte mit Mabel Dodge.

Eine Besonderheit in der Interpretation Bondartschuks stellt die Tatsache dar, dass er auch Zapatas Kampf zeigt, indem er zu Beginn und gegen Ende dessen Angriff auf Cuautla in zwei längeren Szenen einspielt (vgl. Mexiko in Flammen 00:01:00–00:14:00 und 01:36:40–01:45:00). Neben der Tatsache, dass Regisseur Sergei Bondartschuk eine gewisse Affinität für Schlachtszenen besaß, wofür auch seine früheren Filme bekannt waren,[25] scheint er im Fall von Mexiko in Flammen damit zeigen zu wollen, dass die beiden Revolutionsbewegungen von Villa und Zapata nicht ohne einander gesehen werden können.

Abgesehen von den beiden genannten Szenen konzentriert sich die Handlung auf Villa und seine Leute. Episoden aus Reeds Buch werden teilweise fast wörtlich wieder gegeben und so bekommt der Zuseher einen Revolutionshelden mit den von John Reed beschriebenen Charakterzügen des mexikanischen Robin Hood vorgeführt. Durch die Transformation des Romans von John Reed in eine Biografie mit dem fiktiven Autor als Erzähler erhält der Film jedoch einen völlig anderen Schwerpunkt: Dem Zuseher wird einerseits die politische Gesinnung Reeds näher gebracht, welche durchaus noch der des Buches entspricht. Darüber hinaus wird aber auch die politische Haltung der USA gegenüber der Revolution vermittelt und die Einmischung der USA kritisiert: Themen, die in *Insurgent Mexico* nicht zur Sprache kamen.

Ganz anders ist die Adaption des Romans *Gringo viejo* (1985) von Carlos Fuentes. Die Verfilmung Old Gringo (USA) aus dem Jahr 1989 unter der Regie von Luis

25 Für sein Regiedebüt Ein Menschenschicksal (1959) nach der gleichnamigen Erzählung des späteren Literatur-Nobelpreisträgers Michail Scholochow erhielt Sergei Bondartschuk den Großen Preis des Filmfestivals in Moskau, für die noch berühmtere Verfilmung von Leo Tolstois Roman, Krieg und Frieden (1966), wurde er 1969 darüber hinaus mit dem Oscar für den Besten Ausländischen Film geehrt. An dieser Stelle ist noch wichtig zu erwähnen, dass Mexiko in Flammen eigentlich aus zwei Teilen besteht, welche meist unter dem Originaltitel Red Bells zusammengefasst werden. Der zweite Teil, Ten Days that Shook the World (1983), basiert ebenfalls auf dem gleichnamigen Buch von John Reed von 1919, das die Oktoberrevolution in Russland zum Thema hat.

Puenzo hält sich inhaltlich detailgetreu an den Roman, in dem die letzten Monate im Leben des Schriftstellers Ambrose Bierce fiktionalisiert werden. Bierce, des Lebens müde, beschließt diesem im Kampf für die Revolution ein ehrenvolles Ende zu bereiten. In dieser Absicht trifft er in Nordmexiko auf die junge, hübsche und intelligente, aber unglückliche, weil unerfüllte Harriet Winslow, die sich als Hauslehrerin für die Kinder eines Hacienda-Besitzers gemeldet hat. Die beiden verbindet eine romantische platonische Liebe, die mit dem Tod von Bierce endet. Dazwischen kämpfen sie – gemeinsam mit dem stürmischen Revolutionsführer Tomás Arroyo – für und um Gerechtigkeit in einem Film, der eine Mischung aus Romanze und Lustspiel mit hohem Unterhaltungswert, aber niedrigem Anspruch ist. Die Starbesetzung[26] trug sicherlich zu seinem kurzfristigen Erfolg bei, er geriet aber schnell wieder in Vergessenheit.

Auch in diesem Film wird die Erzählperspektive gegenüber dem Roman verändert. Im Vergleich zu einem größtenteils auktorialen Erzähler im Roman ist im Film die Stimme von Harriet Winslow als Voice Over zu hören, die sich an ihre persönliche Geschichte während der mexikanischen Revolution erinnert: «Ella se sienta sola y recuerda» (Fuentes 1985: 11; 188). Mit diesen Worten beginnt und endet der Roman, der Film schließt mit den Worten Harriets: «Yo soy la que vivirá para recordarlos a los dos [Ambrose Bierce y Tomás Arroyo]» (Old Gringo 01:51:12).[27]

Somit ist auch in diesem Film die Erzählperspektive eine US-amerikanische.[28] Es spricht die Stimme einer Frau, die sich an die gemeinsame Sache erinnert – «¡Todos somos Villa!» ruft Tomás Arroyo (Old Gringo 00:24:15) –, aber dem Zuseher auch vor Augen führt, dass die Gemeinsamkeit ihre Grenzen hat und der Gringo in der mexikanischen Revolution letztendlich doch nur die Rolle des Zusehers spielt: «[A los gringos] les gusta mirar» (Old Gringo 00:41:35), sagt Tomás Arroyo in der Szene, als er einen Soldaten erschießen lässt und dem Gringo einen Schrecken einjagt. Bei seinem späteren Eingreifen in das Geschehen wird er ihn selbst dafür erschießen.

Die filmische Adaption Old Gringo hat ihre Grenzen: Trotz Starbesetzung gelang es dem Regisseur nicht, das sprachliche Meisterwerk Fuentes' in ein filmisches Meisterwerk zu verwandeln. Beispielsweise konnten innere Monologe, wie der folgende aus der Perspektive von Harriet Winslow, trotz ihrer Erzählerrolle im Film nicht zufriedenstellend umgesetzt werden:

> «[C]ayó muerto el gringo viejo y la tierra estaba siempre sola en medio del mar y el desierto estaba siempre solo en medio de la tierra; cayó muerto sobre el único océano de la tierra; cayó muerto el gringo viejo y las palabras se convirtieron en ceniza; cayó muerto el gringo viejo y los compañeros hablaron porque ahora los papeles con su historia ya no hablarían más por ellos; [...].» *(Fuentes 1985: 145)*

26 Zu sehen sind Gregory Peck in der Rolle des Titelhelden Ambrose Bierce und Jane Fonda in der Rolle von Harriet Winslow.

27 Um Roman und Film besser vergleichen zu können, wird hier und im Folgenden aus der spanischen Übersetzung des Films zitiert.

28 Es darf an dieser Stelle daran erinnert werden, dass der eigentliche Held nicht als Erzähler auftreten kann, da er ja am Ende des Films stirbt.

Dennoch bleibt festzuhalten, dass die Botschaft des Romans im Film bestehen bleibt. Wolfgang Eitel schrieb kurz nach dem Erscheinen der deutschen Übersetzung, es sei «ein Buch über gegenseitiges Erkennen und Verkennen, über das Dilemma, zueinander zu finden, ohne den anderen beherrschen oder verändern zu wollen» (Eitel 1986: 25). Auch der Film zeigt die Diskrepanz der beiden unterschiedlichen Kulturen, die sich zwar in der Einstellung zur Revolution einig sein mögen, letztendlich bei ihrer Annäherung aber doch in Details – hier Arroyos Sturheit in Bezug auf die ihm so lange verwehrten Eigentumspapiere – scheitern.

Was die beiden Filme Mexiko in Flammen und Old Gringo verbindet, ist einerseits die publikumsträchtige Mischung aus Romantik und unerfüllter Liebe mit einem Schuss Ideologie. Weit bedeutender für diesen Zusammenhang ist die Tatsache, dass in beiden Filmen der Held nach Mexiko geht, weil er an die Revolution als gerechte und wichtige Sache glaubt. Beide werden zwar menschlich enttäuscht, verlieren aber nicht den Glauben an die Bedeutung der Revolution an sich. Somit entsteht erstmals ein neues Bild von der Revolution, dargestellt aus der Sicht von zwei US-Amerikanern. Ob die Adaptionen der beiden Romane von John Reed und Carlos Fuentes durch die Regisseure Sergei Bondartschuk und Luis Puenzo einen «konkreten Gewinn» im Sinne von Cabezón Doty (2000: 17–19) erhalten haben, bleibt dem Leser und Zuseher selbst zu entscheiden. Sie bilden auf jeden Fall einen wichtigen Schritt in der weiteren Entwicklung des mexikanischen Revolutionsfilms auf dem Weg in das 21. Jahrhundert.

The Life of General Villa (1914) und And Starring Pancho Villa as Himself (2003): Villa als Filmheld

Der erste mexikanische Revolutionsfilm des 21. Jahrhunderts ist eigentlich ein Film über die Rolle der Medien während und nach der Revolution. Gezeigt wird, wie Pancho Villa einen Film über seinen Kampf drehen lässt, um Geld für eben diesen zu bekommen. Im Film wird der junge Regisseur Frank Thayer mit diesem schwierigen und gefährlichen Auftrag betreut, der mit seiner Aufgabe wächst und vom schüchternen bis naiven US-amerikanischen Filmanfänger zu einem kritischen Betrachter der Revolution an sich, der Person Pancho Villa und vor allem dessen filmischer Vermarktung wird. Wie unschwer zu erkennen ist, beruht die Idee zu And Starring Pancho Villa as Himself (USA 2003, Bruce Beresford) auf dem 1914 tatsächlich gedrehten Film über The Life of General Villa, der zu Beginn dieser Arbeit bereits kurz erwähnt wurde.[29]

29 Die erste Fassung von 1914 wurde ein Reinfall, da das Publikum keinen schmutzigen Cowboy

Durch Frank Thayer wird dem Zuseher ein Bild Villas vor Augen geführt, das zunächst den Vorstellungen des mexikanischen Robin Hoods ganz und gar entspricht. Mit folgender Beschreibung Villas versucht er D. W. Griffith zum Drehen eines zweiten Films zu überreden:

> «He's the James Boys[30], he's Billy the Kid, he's Napoleon, all rolled into one. But he asks nothing for himself. He takes nothing. He builds schools where there were none. He seizes the homes of the wealthy. He redistributes the land. He gives it to the poor.» *(And Starring Pancho Villa as Himself 00:30:23–00:30:40)*

Doch im Verlauf des Films wird sich Frank Thayer zunehmend der Grausamkeiten bewusst, die Villas Kampf mit sich bringt, bis Villa am Ende eine wehrlose Frau aus reinem Zorn erschießt (vgl. And Starring Pancho Villa as Himself 01:27:36–01:28:41). Bei der Vorführung des Films über Villa muss Thayer mit ansehen, wie diese Szene durch den Schnitt völlig verändert und damit auch Villa ganz anders dargestellt wird.[31] Wütend und enttäuscht verlässt er den Saal.

Der interessanteste Aspekt dieses Filmes liegt meiner Meinung nach in der Metaebene, der Reflexion über das Medium Film im Film. Er ist «a kind of metafilm on the process of art itself» (Bruce-Novoa 2005: 6). Nach der oben erwähnten Szene trifft Frank Thayer im Foyer auf den Autor John Reed, welcher ihm zynisch zu verstehen gibt, dass es eben schwierig sei, Karten dafür zu verkaufen, dass man einen Helden sieht, der Witwen kaltblütig erschießt (vgl. And Starring Pancho Villa as Himself 01:35:41–01:35:45). Daher müsste der Film eben entsprechend verändert werden. Reed beendet das Gespräch mit den Worten: «You used each other, Frank. Mutual and Villa. Together you proved that the lens is a hell of a lot mightier than the sword» (And Starring Pancho Villa as Himself 01:36:45–01:37:00).

In der Tat ist zum damaligen Zeitpunkt das Objektiv mächtiger als das Schwert und als die Feder: «Hearst's newspapers were read only by those who bought them, but movies reached a much wider public» (de los Reyes 2001: 38). John Reeds kritisches Buch *Insurgent Mexico* beziehungsweise die zunächst im *Metropolitan Magazine* publizierten Artikel über die Revolution konnten die breite Masse nie derartig beeinflussen wie der damals gezeigte Film The Life of General Villa.

sehen wollte. Somit wurde der heute bekannte und verlorene Film erst in einem zweiten Ansatz gedreht (vgl. de los Reyes 2001: 37). And Starring Pancho Villa as Himself zeigt auch eine fiktive Fassung dieses ersten Films (vgl. ebd. 00:27:31–00:28:39) und damit das vermutliche Rezeptionsverhalten des Filmpublikums zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

30 Das Brüderpaar Jesse und Frank James stehen wegen ihres Einsatzes im US-amerikanischen Unabhängigkeitskrieg als Symbol für ‹den amerikanischen Robin Hood›.

31 Nach der Zwischenüberschrift «[Federal troups] Proving equally heartless when it comes to gender» ist zu sehen, wie die Frau tot zusammenbricht. Villa ist völlig aus der Szene geschnitten worden. Somit schlussfolgert der Zuseher, die Frau sei von einem der Soldaten erschossen worden (vgl. And Starring Pancho Villa as Himself 01:33:43–01:34:03).

Die Rezeption der Medien mag heute ähnlich verteilt sein, doch zum damaligen Zeitpunkt handelte es sich beim Medium Film um etwas Neuartiges, dessen Bedeutung erst erkannt wurde. D. W. Griffith von der Mutual Film Corporation hat die Möglichkeiten des Films schnell erfasst und erklärt diese mit folgenden Worten:

> «[...] thousands of words could be used to describe individual achievements. But the historian's pen over time will be no match for the image the movie maker captures in the eyes of his camera.» *(And Starring Pancho Villa as Himself 00:05:49–00:06:00)*

Zweifelsohne hat And Starring Pancho Villa as Himself seine Schwächen – allen voran Antonio Banderas' misslungener Versuch, in Villas Rolle ein mexikanisches Spanisch zu sprechen – und ist daher eher als seichte Unterhaltung zu sehen denn als ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Thema. Die Historikerin Margarita de Orellana bemängelt zu Recht, dass historische Fakten der Fiktion zum Opfer fielen (vgl. de Orellana 2010: 250). Doch trotz aller berechtigter Kritik muss dem Film mit den Worten von Bruce-Novoa folgender Verdienst zugestanden werden: «Thus we see both the attempt to tell the real story [...] and the repressive mechanisms that distort the message for commercial reasons» (Bruce-Novoa 2005: 4).

Für Rocha hat die beabsichtige Veränderung des Bildes eines Helden bereits mit den ersten Filmen über Pancho Villa begonnen: «La venganza de Pancho Villa may now be considered as [...] a precursor of what may be called *Border Cinema*, [...] because of its intended – and at times successful – transformation of meaning» (Rocha 2002: 29). 90 Jahre später zeigt der Film And Starring Pancho Villa as Himself erfolgreich die beiden Funktionen der Wahrheitsmanipulation im Film auf – zum einen das Erzielen höherer Verkaufszahlen durch Publikumsbedienung und zum anderen die Beeinflussung der öffentlichen Meinung zugunsten oder zuungunsten einer Sache oder Person. Das Resultat ist ein *border film*, der Fernsehen über die Grenzen zeigt – die Grenzen der USA und Mexiko, der historischen Wahrheit, der Filmebenen.[32]

90 Jahre lang haben Filme über die mexikanische Revolution unser Bild von Villa und Zapata geprägt. 90 Jahre nach der Revolution befragt Francesco Taboada Tabone die wahren Helden zu ihrer Meinung und fasst ihre Antworten in zwei Dokumentationen zusammen.

32 Als anschauliches Beispiel dazu siehe die Szene, in der die Zuschauer – darunter auch Thayer und Reed – von der US-amerikanischen Seite aus den Kampf auf der mexikanischen Seite beobachten (vgl. And Starring Pancho Villa as Himself 00:07:47–00:09:28).

Los últimos Zapatistas, héroes olvidados (2003) und Viva Villa, la revolución no ha terminado (2007): Vergessene Helden der Revolution[33]

Als Francesco Taboada Tabone im Jahr 2000 mit seinen Vorarbeiten für die erste der beiden Dokumentationen begann, war ihm selbst noch nicht bewusst, welch wertvolles Material er im Laufe der folgenden Jahre sammeln sollte: Seinen eigenen Angaben zufolge traf er zufällig auf einem Markt in Cuernavaca eine Frau, die ihm erzählte, ihr 102-jähriger Mann sei einer der letzten Zapatisten. In der Folge interviewte er zahlreiche Männer und Frauen, welche die Revolution selbst miterlebt hatten und machte daraus eine Dokumentation (vgl. Castañón 2003).

Der auf zwölf Zeitzeugen im Alter von 98 bis 108 Jahren basierende Dokumentarfilm Los últimos Zapatistas, héroes olvidados (Mexiko 2003, Francesco Taboada Tabone) ist in drei Teile untergliedert: Im ersten und zweiten Teil wird von den Umständen der Revolution und den Gründen für eine Beteiligung daran sowie von der Person Emiliano Zapata und seinen Idealen erzählt. Im dritten Teil wird ein Bezug zur Aktualität, zu den Zapatistas rund um Subcomandante Marcos, hergestellt. Mit einem Hinweis auf den damals regierenden Präsidenten Carlos Salinas de Gortari wird der Verrat an den Idealen Zapatas deutlich gemacht (vgl. Torres San Martín 2010: 265).

Laut Francesco Taboada war es notwendig, dem Film eine Erzählstruktur zu geben, damit er sich verkaufen ließe: «Una vez que terminé el archivo no tenía vías para exhibirlo, de ahí surgió la idea de darle una coherencia narrativa y que terminara de una forma comercial, porque sí queremos que se vea» (Taboada Tabone, zit. in: Castañón 2003).

In seinem zweiten Dokumentarfilm Pancho Villa, la revolución no ha terminado (2007) ist die vorherige Planung deutlich zu erkennen. Als roter Faden wird die Biografie von Ernesto Nava durch den Film gezogen, welcher am 16. März 1916 als Sohn von Francisco Villa in Durango geboren wurde. Seine Mutter wanderte mit ihm nach der Revolution in die USA aus und Francisco kehrte erstmals für die Dreharbeiten zum Film nach Mexiko zurück. Gemeinsam mit Taboada (und seinem Filmteam) betritt er das Haus seines Vaters, lässt den Mythos neu aufleben.

> «El mito de Villa es revisitado en los gestos de este montaje, como cuando Ernesto Nava arriba a la casa donde nació su padre, y va escudriñando cada objeto y espacio, a la vez que resignificando su memoria personal.»
>
> *(Torres San Martín 2010: 267)*[34]

33 Beide Filme wurden beim ¡muestra! Iberoamerikanischen Filmfest Passau vom 18. bis 21. November 2010 gezeigt.

34 Vgl. auch Pancho Villa, la revolución no ha terminado 00:10:54–00:11:45.

Durch die Aussagen der befragten Personen wird das Leben von Pancho Villa montiert. Einige dieser vergessenen Helden kämpften in der Revolution, weil sie keine Arbeit und nichts zu essen hatten, andere erinnern sich nicht mehr, warum sie gekämpft haben: «Peleábamos pero no sabíamos ni para qué ni por qué» (Jesús Rivas Sahgún, zit. in: Pancho Villa, la revolución no ha terminado 00:48:10–00:48:15). Es gibt diejenigen, die darüber klagen, dass sie das Geld von Villa nicht erhielten, und andere, die von seiner Großzügigkeit schwärmen. Alle zusammen bilden sie das kollektive Bewusstsein der mexikanischen Geschichte.

Taboada führt uns in seinen beiden Dokumentationen nicht nur Einzelschicksale, sondern die Pluralität der mexikanischen Identitäten vor Augen. Dabei bleibt sein Blickwinkel immer menschlich und respektvoll, weswegen Patricia Torres San Martín ihn mit dem großen Filmemacher Juan Carlos Rulfo vergleicht (vgl. Torres San Martín 2010: 268).

Der größte Verdienst Taboadas liegt meiner Meinung nach darin, den «héroes olvidados» mit einer «estética de dignidad» (ebd.: 261) die Wertschätzung zukommen zu lassen, die sie verdienen. Obwohl der Zuseher schmunzeln muss, wenn er den 107-jährigen Juan Carlos Caballero bei seinen Aerobic-Übungen sieht und Mitleid bekommt beim Anblick seiner Lebensumstände in einem Altersheim in Monterrey (vgl. Pancho Villa, la revolución no ha terminado 00:25:30–00:25:52), wird ihm auch vor Augen geführt, dass Männer wie er für eine Revolution gekämpft haben, die bis heute spürbar ist.[35]

Die Revolution des Nordens und die des Südens, Villa und Zapata, Taboadas erster und zweiter Dokumentarfilm werden in den Personen Juana María und Paulina Ana María zusammengeführt, welche sich als Töchter der beiden Revolutionshelden vorstellen: «[...] para mí es como hermana porque mi padre y él de ella eran también como dos hermanos» (Juana María Villa Torres, zit. in: Pancho Villa, la revolución no ha terminado 00:02:16–00:02:32).

Und ähnlich wie Los últimos Zapatistas, héroes olvidados endet die Dokumentation über Pancho Villa mit einem Gegenwartsbezug. Während einer Demonstration in Mexiko Stadt ist eine Stimme aus dem Off zu hören: «Hoy más que nunca México necesita a Pancho Villa. Necesita a un hombre que tenga amor a México y a los mexicanos» (Pancho Villa, la revolución no ha terminado 01:29:08–01:29:19). Mit diesen abschließenden Worten wird die Heroisierung Villas im Film weitergeführt und gleichzeitig den bisher vergessenen Helden eine eigene Stimme – im Sinne Spivaks – gegeben.

Bei aller Wertschätzung der Arbeit von Francesco Taboada Tabone darf nicht übersehen werden, dass seine Auswahl des gezeigten Materials subjektiv bleibt.

35 Ein filmtechnisch interessantes Beispiel ist die Szene, in der die Ehrungen für die Revolutionsveterane im Spiegelbild der Brille von Fidel Varela Gaitán zu sehen sind (vgl. Pancho Villa, la revolución no ha terminado 00:57:39–00:58:20).

Keine Kameraführung ist objektiv, die Fragen leiten die Antworten der vergessenen Helden, der Schnitt bestimmt die Antworten und die Szenen, die wir zu hören und zu sehen bekommen.

Villa und Zapata: Mythifizierte Helden und vergessene Helden

100 Jahre nach der mexikanischen Revolution sind der Mythos Villa und der Mythos Zapata fest im Bewusstsein jedes Mexikaners verankert, darüber hinaus in aller Welt bekannt. Diese Tatsache ist nicht primär mit der Geschichtsschreibung oder der literarischen Fiktion zu erklären, in denen sie zu Helden der Revolution wurden. Erst durch die selektive und subjektive Transformation im aufsteigenden Medium Film gelangten sie ins kollektive Bewusstsein. Beim Mythos, so erklärt Arnaldo Córdova:

> «[...] se trata [...] de una forma de memoria colectiva, un registro del pasado en el que se plasma un evento real o imaginario o héroes (también reales o imaginarios) o divinidades que marcan el inicio de una identidad espiritual de una comunidad, un pueblo o una nación; algo o alguien que dan sentido y voluntad de vivir a sus integrantes.» *(Córdova 1995: 21)*

Wie gezeigt wurde, erkannte Francisco Villa schnell die Bedeutung der Filmindustrie und war bemüht, daran teilzuhaben beziehungsweise davon zu profitieren. The Life of General Villa ist die erste als Dokumentation verkaufte Fiktion mit dem Zweck, ein überwiegend positives Bild von Villa zu verbreiten. Obwohl dieser Film verloren gegangen ist und der darauf basierende Film And Starring Pancho Villa as Himself von der Kritik mehrheitlich negativ aufgenommen wurde, so konnte doch einer von ihnen profitieren, der Mythos Pancho Villa: «Los dos filmes fueron fracasos económicos y el que salió ganando fue el mito de Pancho Villa» (de Orellana 2010: 257).

Auch wenn die Mythifizierung Villas beziehungsweise Zapatas nicht immer das primäre Ziel der Regisseure war, so trägt allein die Tatsache, dass ihr Name für einen Teil des Titels oder ihre Taten für eine Hintergrundhandlung herhalten mussten, wesentlich zu dieser bei. Der Spätwestern und der Italowestern erzeugten eine gewisse Erwartungshaltung auf Seiten des Zuschauers, wie der Mexikaner generell und die beiden Revolutionshelden im Besonderen auszusehen waren:

> «Selbst das gröbste Klischee enthält Spurenelemente der Wahrheit, und das gilt auch für das durch Hollywoodfilme popularisierte Klischee des Mexicaners, das sich während der mexicanischen Revolution des frühen 20. Jahrhunderts herausgebildet und seither im öffentlichen Bewusstsein verfestigt hat.» *(Buch 2005b: 333)*

Während das Leben des *centauro del Norte* früh verfilmt wurde, setzte die filmische Auseinandersetzung mit dem Helden des Südens erst einige Jahrzehnte später ein. Die Tatsache, dass beide einen heldenhaften und gewaltsamen Tod kurz nach dem

Ende der Revolution fanden, trug wesentlich zu ihrer Mythifizierung bei, wie am Beispiel des Films ¡Viva Zapata! gezeigt wurde (vgl. Collin Harguindeguy 1999: 40). Bis hin zu den beiden Dokumentationen Taboadas wird immer wieder Bezug auf den gewaltsamen Tod Villas und Zapatas genommen, der so unglaublich ist, dass er wiederum unwahrscheinlich wird. Villa (beziehungsweise Zapata) sei nicht tot, sondern werde zurückkehren, wenn Mexiko ihn brauche, kommentieren die Helden Taboadas und sie geben damit ihrem heutigen Leben einen Sinn, wie oben von Córdova beschrieben. In ihren Aussagen ebenso zu erkennen ist die Identität stiftende Funktion des Mythos' als Verbindung einer Gruppe, die sich in einem ähnlichen materiellen, politischen oder symbolischen Abhängigkeitsverhältnis befindet (vgl. Collin Harduindeguy 1999: 31).

Abschließend darf nochmals daran erinnert werden, dass bei einem Dokumentarfilm besondere Vorsicht geboten ist, das präsentierte Bild mit einem kritischen Blick zu betrachten. Denn Auswahl und Darstellung des Materials wird immer durch den Regisseur bestimmt. Somit trifft auch hier Jean-Luc Godards Aussage – «Film = Wahrheit, 24 Mal pro Sekunde»[36] – nur bedingt zu. Während in der Fiktion Regisseur und Zuschauer wissen, dass die Abbildung der Realität zu filmischen Zwecken verändert wurde – sozusagen ein ‹Fiktionsvertrag› abgeschlossen wurde –, gibt die Dokumentation vor, Wahrheit zu zeigen. Margarita de Orellana nimmt mit folgender Aussage Bezug auf Edgar Morin, der anlässlich eines Filmfestivals in Paris 1981 gesagt haben soll,

> «[...] que el cine de ficción es en principio menos mentiroso que el cine documental debido a que el autor y el espectador saben, al verlo, que la verdad se encuentra en su imaginación. En cambio, el cine documental disfraza la ficción y su valor imaginario detrás de una imagen que pretende ser reflejo de lo real y que al mismo tiempo también es imaginación, negada en este caso.» *(De Orellana 2010: 249)*

Und dennoch bleibt festzuhalten, dass Francesco Taboada Tabone uns in seinen beiden Dokumentationen Los últimos Zapatistas, héroes olvidados und Pancho Villa, la revolución no ha terminado ein völlig neues Bild der mexikanischen Revolution in ihrer heutigen Bedeutung für die Bevölkerung des Landes liefert. Er lässt die wahren Helden der Revolution sprechen und zeigt uns durch die Pluralität ihrer Stimmen, dass die Bilder von Villa und Zapata für sie nicht schwarz oder weiß sind, sondern ebenso farbig wie ihre eigene Geschichte. Er stößt die beiden Helden der Revolution nicht vom Sockel der Mythifizierung, lässt aber gleichzeitig andere an ihrer Geschichte teilhaben. Der angebotene kaleidoskopische Blick bietet die Möglichkeit, mehr zu sehen als in allen anderen bisherigen Filmen über die mexikanische Revolution. Durch viele einzelne Geschichten hinter der Geschichte erlaubt er dem Zuseher ein Mehr an Einblick.

36 Jean-Luc Godard in www.zitate.de/kategorie/Film [01.06.2013].

Filmverzeichnis

AND STARRING PANCHO VILLA AS HIMSELF (PANCHO VILLA – MEXICAN OUTLAW) (USA 2003, Bruce Beresford)

BANDIDO (USA 1956, Richard Fleischer)

C'ERA UNA VOLTA IL WEST (Italien/USA1968, Sergio Leone)

EL COMPADRE MENDOZA (Mexiko 1933, Fernando de Fuentes)

LOS DE ABAJO (Mexiko 1940, Luciano Urueta)

FLOR SILVESTRE (Mexiko 1943, Emilio Fernández)

GIÙ LA TESTA (TODESMELODIE) (Italien 1971, Sergio Leone)

THE GREAT TRAIN ROBBERY (USA 1903, Edwin S. Porter)

HIS MAJESTY, THE AMERICAN (USA 1919, Douglas Fairbanks)

THE LIFE OF GENERAL VILLA (USA 1914, William C. Cabbane)

IL MERCENARIO (DIE GEFÜRCHTETEN ZWEI, MERCENARIO – DER GEFÜRCHTETE) (Italien/Spanien 1968, Sergio Corbucci)

OLD GRINGO (USA 1989, Luis Puenzo)

PANCHO VILLA, LA REVOLUCIÓN NO HA TERMINADO (Mexiko 2007, Francesco Taboada Tabone)

EL PRISIONERO TRECE (Mexiko 1933, Fernando de Fuentes)

THE PROFESSIONALS (DIE GEFÜRCHTETEN VIER) (USA 1966, Richard Brooks)

¡QUÉ VIVA MÉXICO! (USA 1931, Sergei Eisenstein; Russland 1979, Grigori Alexandrow)

¿QUIÉN SABE? (TÖTE AMIGO) (Italien 1966, Damiano Damiani)

RED BELLS (MEXIKO IN FLAMMEN) (Russland/Italien/Mexiko 1982, Sergei Bondartschuk)

SUDBA CHELOVEKA (EIN MENSCHENSCHICKSAL) (Finland 1959, Sergei Bondartschuk)

TEN DAYS THAT SHOOK THE WORLD (10 TAGE, DIE DIE WELT ERSCHÜTTERTEN) (Russland/Italien/Mexiko 1983, Sergei Bondartschuk)

LOS ÚLTIMOS ZAPATISTAS, HÉROES OLVIDADOS (Mexiko 2003, Francesco Taboada Tabone)

¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA! (Mexiko 1935, Fernando de Fuentes)

LA VENGANZA DE PANCHO VILLA (Mexiko 1930, Félix und Edmundo Padilla)

¡VIVA VILLA! (SCHREI DER GEHETZTEN) (USA 1934, Jack Conway / Howard Hawks / William A. Wellman)

¡VIVA ZAPATA! (USA 1951, Elia Kazan)

VOYNA I MIR (KRIEG UND FRIEDEN) (Deutschland 1967, Sergei Bondartschuk)

THE WILD BUNCH (SIE KANNTEN KEIN GESETZ) (USA 1969, Sam Peckinpah)

Literaturverzeichnis

Azuela, Mariano (1915): *Los de abajo.* México.

Bondanella, Peter (2001): *Italian Cinema: From Neorealism to the Present.* New York.

Bruce-Novoa, Juan (2005): Pancho Villa: Post-Colonial Colonialism, or the Return of the Americano. In: *Kritikos. An international and interdisciplinary journal of postmodern cultural sound, text and image* 2. S. 15. URL: garnet.acns.fsu.edu/~nr03/Pancho%20Villa.htm [01.06.2013].

Buch, Hans Christoph (2005a): The men behind the men behind the guns. Kleine Hommage an John Reed. In: Reed 2005. S. 9–33.

— (2005b): Pancho Villa reitet. Anmerkungen zur mexicanischen Revolution. In: Reed 2005. S. 333–345.

Bruckner, Ulrich P. (2006): *Für ein paar Leichen mehr. Der Italo-Western von seinen Anfängen bis heute.* Berlin.

Cabezón Doty, Claudia (2000): *Literatur und Film Lateinamerikas im intermedialen Dialog: Einführung in die Geschichte der verflochtenen Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Film Lateinamerikas seit 1960.* Frankfurt a.M. et al.

Castañón, Emmanuel (2003): LOS ÚLTIMOS ZAPATISTAS un documental histórico. URL: www.golemproducciones.com/prod/ultimoszapatistas.htm [01.06.2013].

Collin Harguindeguy, Laura (1999): Personajes históricos de la revolución mexicana transformados en héroes culturales y gemelos míticos. In: *Mitológicas* XIV 1. S. 29–45.

Córdova, Arnaldo (1995): La mitología de la Revolución Mexicana. In: Florescano 1995. S. 21–25.

De los Reyes, Antonio (2001): Francisco Villa. The Use and Abuse of Colonialist Cinema. In: *Journal of Film Preservation* 63 (10). S. 36–40.

De Orellana, Margarita (2010): La guerra secreta de Hollywood contra la historia, o de cuando Pancho Villa bailaba tango. In: Díaz Pérez et al. 2010. S. 247–258.

Dessau, Adalbert (1967): *Der mexikanische Revolutionsroman.* Berlin.

Díaz Pérez, Olivia C. et al. (Hg.) (2010): *La Revolución mexicana en la literatura y el cine.* Frankfurt a.M. et al.

Eitel, Wolfgang (1986): Über die Abgründe der Verschiedenheit. Grenzüberschreitung von einer Kultur in die andere: Zum neuen Roman «Der alte Gringo» des Mexikaners Carlos Fuentes. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 30.12.1986. S. 25.

Florescano, Enrique (Hg.) (1995): *Mitos mexicanos.* Mexiko.

Fuentes, Carlos (1958): *La región más transparente.* Mexiko.

Fuentes, Carlos (1962): *La muerte de Artemio Cruz.* Mexiko.

Fuentes, Carlos (1985): *Gringo viejo.* Mexiko.

Gregor, Ulrich (1978): *Geschichte des Films ab 1960.* München.

Hembus, Joe (1976): *Western-Lexikon – 1272 Filme von 1894–1975.* München.

Katz, Friedrich (1998): *The Life and Times of Pancho Villa.* Stanford.

Killing, Uwe (2013): *Dreckige Spaghetti. Die glorreiche Geschichte des Italowestern.* Höfen.

Luley, Wolfgang (2007): *TÖTE AMIGO & seine deutsche Bearbeitung.* DVD Cover zu: TÖTE AMIGO München: Koch Media, o. S.

Mora, Carl J. (2005): *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896–2004.* Jefferson, N.C.

O'Rourke, Frank (1964): *A Mule for the Marquesa.* New York.

Pinchon, Edgcomb (1941): *Zapata the Unconquerable.* New York.

Reed, John (2005) [1914]: *Eine Revolutionsballade. Mexico 1914.* Frankfurt a.M.

Reed, John (1919): *Ten Days That Shook the World.* New York.

Rings, Guido (1995): *Erzählen gegen den Strich. Ein Beitrag zur Geschichtsreflexion im mexikanischen Revolutionsroman.* Frankfurt a.M.

Rocha, Gregorio C. (2002): La venganza de Pancho Villa. A lost and found border film. In: *Journal of Film Preservation* 65 (12). S. 24–29.

Scholochow, Michail (2009) [1964]: *Ein Menschenschicksal*. Frankfurt a.M.
Seeßlen, Georg (1995): *Western: Geschichte und Mythologie des Westernfilms*. Marburg.
Tolstoi, Leo (1885): *Krieg und Frieden*. Berlin.

Torres San Martín, Patricia (2010): Los veteranos zapatistas y villistas: ideales, polvo y memoria de la Revolución mexicana. In: Díaz Pérez et al. 2010. S. 259–270.

Internetseiten

www.imdb.com/title/tt0004223 [01.06.2013].
www.elmundo.es/america/2011/04/16/mexico/1302969703.html [01.06.2013].
www.zitate.de/kategorie/Film [01.06.2013].

Sven Pötting

Narrar el horror
Geschichten aus Mexiko

Es ist etwas faul im Staate Mexiko!

Diesen Eindruck bekommt man nicht nur als Zeitungsleser[1], er wird auch verstärkt, schaut man sich die mexikanischen Filme an, die in den letzten Jahren deutschland- und europaweit bei Festivals prämiert wurden oder die im regulären Kinoeinsatz in Deutschland zu sehen waren.

Die mexikanischen Filmemacher, die schon seit einiger Zeit international stark unter Beobachtung stehen, sind Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu und Guillermo del Toro. Zu dem Trio, das als die «tres amigos» bekannt geworden ist, gesellten sich auch Carlos Reygadas, Amat Escalante oder Gerardo Naranjo hinzu. Stilistisch haben diese Regisseure nur sehr wenig gemeinsam, inhaltliche Schnittmengen gibt es aber durchaus. Die Filme, die sie in den letzten Jahren vorlegten, sind allesamt Ausdruck der Krisensituation, in der sich ihr Heimatland derzeit befindet. Dass es sich mitunter um äußerst unbequeme Arbeiten handelt, beweisen auch die kontroversen Diskussionen um das bei den Filmfestspielen von Cannes 2013 ausgezeichnete Drama HELI (Mexiko/Frankreich/Niederlande et al. 2013) von Amat Escalante.[2]

1 Um nur ein Beispiel zu nennen: Allein in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschienen zwischen 2010 und Juni 2013 über 100 Artikel, die über Mexiko in Zusammenhang mit Drogenkartellen, bewaffneten Auseinandersetzungen, Mord, Folter, Entführung und Geldwäsche berichteten.

2 So wurde beispielsweise die hyperrealistische Gewaltdarstellung dieses im mexikanischen Drogenkrieg angesiedelten Films scharf kritisiert, vgl. etwa Vahabzadeh (2013: 9).