

Historische Sozialkunde

Geschichte – Fachdidaktik – Politische Bildung

2/2010



¡Revolución! – Rezeptionsgeschichte der
Mexikanischen Revolution 1910–2010

VGS

Verein für Geschichte und Sozialkunde
40. Jg./Nr. 2
April–Juni 2010

AU ISSN 004-1618

Historische Sozialkunde. Geschichte – Fachdidaktik – Politische Bildung. Zeitschrift für Lehrerfortbildung. Inhaber, Herausgeber, Redaktion: Verein für Geschichte und Sozialkunde (VGS) in Kooperation mit dem Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Dr. Karl Lueger Ring 1, 1010 Wien.

Chefredaktion: Ilja Steffelbauer (Wien)

Fachdidaktik: Zentrale Arbeitsstelle für Geschichtsdidaktik und Politische Bildung, FB Geschichte/ Universität Salzburg, Rudolfskai 42, 5020 Salzburg (christoph.kuehberger@sbg.ac.at)

Preise Jahresabonnement € 16,- (Studenten € 12,-), Einzelheft € 5,-, Sondernummer € 7,- zuzügl. Porto.

Bankverbindungen: Raiffeisenbank Weitra Kto. Nr. 24570, Bankleitzahl 32936;

Deutschland: Hypo Bank München Bankleitzahl 70020001; Kto. 6060714949

Herausgeber (Bestelladresse):

Verein für Geschichte und Sozialkunde, c/o Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien, Dr. Karl Lueger- Ring 1, A-1010 Wien

Tel.: +43-1-4277/41330 (41301), Fax: +43-1-4277/9413

Aboverwaltung: +43-1-4277/41330 (Marianne Oppel)

E-mail: vgs.wirtschaftsgeschichte@univie.ac.at

<http://vgs/univie.ac.at>

Trotz intensiver Bemühungen konnten nicht alle Inhaber von Text- und Bildrechten ausfindig gemacht werden. Für entsprechende Hinweise ist der Verein für Geschichte und Sozialkunde dankbar. Sollten Urheberrechte verletzt worden sein, werden wir diese nach Anmeldung berechtigter Ansprüche abgelden.

Titelbild: Collage von Ilja Steffelbauer aus: Diego Rivera: Aus dem Zyklus: Geschichte von Cuernavaca und Morelos: Zapata, 1930-31, Museo Quauanahuac, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Cuernavaca, Mexico (<http://www.abcgallery.com/R/rivera/rivera135.html>, 28.04.2010) und einer zeitgenössischen Fotografie Zapatas, Hugo Brehme oder Antonio Garduño zugeschrieben, aus der George Grantham Bain collection, Library of Congress.

Heftredaktion: Bernd Hausberger

Bildredaktion: Bernd Hausberger/Ilja Steffelbauer; Abbildungen, so nicht anders angegeben: wikipedia commons

Layout/Satz: Marianne Oppel

AutorInnen:

Alicia Azuela de la Cueva ist profesora-investigadora am Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ihre Forschungen zur Kultur- und Geistesgeschichte kreisen vor allem um das Themenfeld der Beziehungen zwischen Kunst und Macht im Nationalstaat.

Bernd Hausberger ist profesor-investigador am Centro de Estudios Históricos des Colegio de México. Er arbeitet zur Kolonialgeschichte Lateinamerikas (besonders über die Mission der Jesuiten, den Bergbau und der Funktion ethnischer Netzwerke), zur Globalgeschichte und zur Beziehung zwischen Geschichte und Film.

Susanne Klengel ist Professorin für Literaturen und Kulturen Lateinamerikas am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin. Sie forscht insbesondere zur lateinamerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, zur lateinamerikanischen Intellektuellengeschichte, transatlantischen Transfers und kultureller Übersetzung.

David Mayer ist Assistent in Ausbildung am Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien. Er arbeitet zu Themen der Geschichte sozialer Bewegungen Lateinamerikas, der Historiographieggeschichte (insbesondere marxistisch inspirierter Geschichtsschreibung) sowie der Geschichtspolitik.

Christoph Kühberger, Dr., Priv. Doz., Vizerektor für Sozial- und Gesellschaftswissenschaften der Pädagogischen Hochschule Salzburg und stellvertretender Leiter der Zentralen Arbeitsstelle für Geschichtsdidaktik und Politische Bildung, FB Geschichte/ Universität Salzburg, Rudolfskai 42, 5020 Salzburg.

Die wissenschaftliche Redaktion der „Historischen Sozialkunde“ wird auch im Jahr 2010 durch eine Förderung der Magistratsabteilung 7, Gruppe Wissenschaft, unterstützt.

Stadt  Wien 

Erscheinungsort Wien, Verlagspostamt 1010 Wien, Plus.Zeitung 06Z036815P

Inhaltsverzeichnis

Die Redaktion

2 Vorbemerkung

3 Die Mexikanische Revolution in Daten und Gesichtern

David Mayer

4 Ein Prozess, tausend Deutungen?

Die Mexikanische Revolution im Spiegel ihrer Interpretationen

Revolutionen: Deutungsunterschiede und Geschichtspolitik – Mexikanische Revolutionen - Schlagworte und Elemente – Geschichtsschreibung der Mexikanischen Revolution - Drei Phasen – Revisionismus - Von den Akteuren zu den Regionen – Die unterbrochene Revolution? – Internationale Dimension und Kontinuitätsfrage – Ende der PRI-Herrschaft - historiographische Wende?

Alicia Azuela de la Cueva

13 El Muralismo mexicano y la fotografía como testimonios de la revolución mexicana

San Pedro und San Pablo – San Ildefonso – Der Muralismus in seiner zweiten Phase – Die dritte Phase – Muralismus, Callismus und das *Maximato* – Die Fotografie der Revolution

Susanne Klengel

19 Die Revolution erzählen

Literarische Repräsentationen der mexikanischen Revolution

Literaturgeschichtliche und gattungstheoretische Vorbemerkungen – Mariano Azuela: *Los de abajo* (1916/1920) – Martín Luis Guzmán: *El aguila y la serpiente* (1928) – Nellie Campobello: *Cartucho* (1931) – Rafael Felipe Muñoz: *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931) – Gregorio López y Fuentes: *Tierra. La revolución agraria en México* (1932) – Juan Rulfo: *Pedro Páramo* (1955) – Elena Garro: *Los recuerdos del porvenir* (1963) – Carlos Fuentes: *La muerte de Artemio Cruz* (1962) – Epilog

Bernd Hausberger

29 Die Mexikanische Revolution als filmische Realität

Film und Realität - aber welche? – Die Revolutionsfilme – Das internationale Kino – Der mexikanische Revolutionsfilm – Rezeption

Fachdidaktik

Christoph Kühberger

40 Historisches und politisches Denken –
Von Gleichem und Domänenspezifischem

Irmgard Plattner

47 Andreas Arafat und Che Hofer
Der Tiroler Held in der Bildmontage

Vorbemerkung

Wenn sich der Beginn der Revolution in diesem Jahr zum einhundertsten Mal jährt, wird das für die längste Zeit des 20. Jahrhunderts identitätsstiftende Ereignis der Nationalgeschichte Mexikos vielleicht programmatisch von einem anderen Jubiläum – 200 Jahre Unabhängigkeit von Spanien – überschattet werden. In Mexiko folgte nach einer Ära der Dominanz einer Partei, die sich in ihrer Selbstdarstellung als Erbin der Revolution von 1910 gerierte, ein politischer Wechsel, der auch mit einer Wendung in der Erinnerungskultur an das Epochenereignis verbunden war. So wird wieder einmal deutlich, wie die Erinnerung an historische Ereignisse von den Konjunkturen der Politik und der gesellschaftlichen Strömungen abhängig ist, die diese zu lenken hofft und oft nur mühsam zu reiten vermag.

Eine Gelegenheit also, die dazu einlädt, nach 100 Jahren nicht auf die Revolution als Ereignis, sondern auf ihre Rezeption zurückzublicken. Daher versammelt das vorliegende Heft vier Beiträge zu verschiedenen ‚Medien‘ und den Wandel der Diskurse, die darin über das historische Ereignis geführt wurden: Geschichtswissenschaft, bildende Kunst, Literatur und Film haben in diesem Jahrhundert – fast alle zeitgleich mit den Ereignissen beginnend und bis in die Gegenwart oder jüngste Vergangenheit andauernd – ihre Version der Revolution aufs Papier, die Leinwand und die Mauern teils ‚staatstragender‘ Baulichkeiten gebracht.

Alle Medien haben ihre jeweiligen Bilder von den Ereignissen geschaffen, wobei das der offiziellen – und revisionistischen – Historiographie gegenüber denen der anderen

sicherlich an Reichweite das schwächste ist, auch wenn zu seiner Schaffung recht ernsthafte Maßnahmen seitens des mexikanischen Staates gesetzt wurden. Besonders die frühe Aufnahme des Themas durch das Massenmedium Film hat darüber hinaus, wie Bernd Hausberger in seinem Beitrag bemerkt, die Revolution zu einem Gedächtnisort der globalen Kultur des Medienzeitalters gemacht. Über den Umweg des Genrekinos ist sie zu einer Projektionsfläche für allgemeine Fragen des 20. Jahrhunderts – den Imperialismus und seine Antithese, den Kampf der großen Ideologien, die Hoffnungen der Linken für die ‚Dritte Welt‘ und ihre Enttäuschungen – geworden.

So gehört die Mexikanische Revolution 100 Jahre nach ihrem Ausbruch nicht den Mexikanern allein. Sie ist zu einem Gemeingut der ‚global culture‘, zu einer Vignette in einer populären Globalgeschichte geworden, in der sich die Ereignisse nicht kontingent im Sinne des alten Weges des Weltgeistes durch die Geschichte, sondern exemplarisch, im Sinne eines Panoramas menschlicher (Un)taten aneinanderreihen. Dabei ist vielleicht die Version der Revolution, die Literatur und Film bieten, sogar die didaktisch nützlichere. Denn sie haben die Revolution zu einem Lehrstück von Idealismus und Verrat, Heroismus und Grausamkeit gemacht, als das sie dazu dienen kann, über die Rolle von gewaltsamen Umbrüchen allgemein nachzudenken und die Frage nach dem Erkenntniszusammenhang zwischen historischem und politischem Bewusstsein zu stellen, wie es im Fachdidaktikteil dieser Nummer versucht wird.

Ilja Steffelbauer

Die Mexikanische Revolution in Daten und Gesichtern

- 1876 General **Porfirio Díaz** übernimmt die Macht in Mexiko und regiert (abgesehen von den Jahren 1880–84, in denen er einen Schattenpräsidenten an die Macht lässt) autoritär, aber durch regelmäßig gefälschte Wahlen scheinlegitimiert bis 1910; Zeit des Porfiriats (*porfiriato*)
- 1906 Streik in den Kupferminen von Cananea, 23 Tote
- 1907 Streik in den Textilfabriken von Río Blanco, Veracruz; mindestens 200 Tote
- 1908 Porfirio Díaz erklärt in einem im *Pearson's Magazine* in den USA veröffentlichten Interview, 1910 nicht mehr für die Präsidentschaft kandidieren zu wollen.
- 1910 **Francisco I. Madero** als Kandidat für die Präsidentschaft nominiert Madero wird verhaftet, flieht nach Texas und veröffentlicht den *plan de San Luis Potosí*, Beginn der Revolution
- 1911 Porfirio Díaz tritt zurück und geht nach Frankreich ins Exil; **Francisco León de la Barra** provisorischer Präsident
Nach überwältigendem Wahlsieg tritt Madero die Präsidentschaft an
Bruch zwischen **Emiliano Zapata** und Madero; Veröffentlichung des *plan de Ayala* zur Verwirklichung einer radikalen Agrarreform durch die Zapatisten
- 1913 Militärputsch in Mexiko-Stadt, Madero am 22. Feb. ermordet, General **Victoriano Huerta** übernimmt die Präsidentschaft
Die Unterzeichner des *plan de Guadalupe* rufen zum Widerstand gegen Huerta unter Führung des Gouverneurs von Coahuila, **Venustiano Carranza**, auf; vor allem unter **Francisco Villa** und **Álvaro Obregón** erringen die Revolutionstruppen in der Folge eine Serie von Siegen gegen die Armee
- 1914 US-amerikanische Truppen besetzen Veracruz
Huerta tritt zurück; beginnender Bruch zwischen Villa und Carranza auf der *Convención de Aguascalientes* setzen sich die radikalen Kräfte um Villa und Zapata gegen Carranza und Obregón durch; **Eulalio Gutiérrez** provisorischer Präsident
Die Truppen von Villa und Zapata besetzen Mexiko Stadt, Carranza zieht sich nach Veracruz zurück und stimmt in der Folge der Erweiterung des *plan de Guadalupe* um bescheidene Agrar- und Sozialreformen zu.
- 1915 Villa von **Álvaro Obregón** bei Celaya und in der Folge mehrmals



Porfirio Díaz



Francisco I. Madero



Emiliano Zapata



Victoriano Huerta



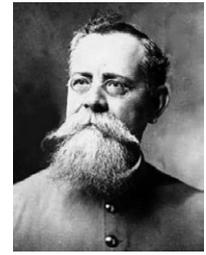
Francisco Villa



Eulalio Gutiérrez

und entscheidend besiegt; Villa in Chihuahua und Zapata in Morelos führen eine Guerrilla-Krieg weiter. Carranza übernimmt die Präsidentschaft

- 1916 Villa greift die Stadt Columbus in New Mexiko an; eine US-Strafexpedition jagt ihn elf Monate erfolglos durch den Norden Mexikos. Carranza beruft verfassunggebende Versammlung in Querétaro ein
- 1917 mit dem Zimmermann-Telegramm versucht Deutschland vergebens, Carranza zum Kriegseintritt gegen die USA zu überreden. Die neue Verfassung wird in Querétaro beschlossen.
- 1919 Zapata in einem Hinterhalt der Armee getötet.
- 1920 Bruch zwischen Carranza und Obregón über die Frage der neuen Präsidentschaftswahl führt zu einer Rebellion der Armee Carranza auf der Flucht nach Veracruz von der Armee erschossen. **Adolfo de la Huerta** Interimspräsident; Villa akzeptiert ein Friedensangebot und legt die Waffen nieder **Obregón** zum Präsidenten gewählt (Amtsantritt: 1. Dez.)
- 1923 **Pancho Villa** in Parral ermordet
Militärrevolte unter **Adolfo de la Huerta**; im Feb. 1924 niedergeschlagen
- 1924 **Plutarco Elías Calles** zum Präsidenten gewählt
- 1927–29 *Cristero-Krieg*
- 1928 Der Sieger der Präsidentschaftswahlen **Álvaro Obregón** von einem *cristero* erschossen; **Emilio Portes Gil** zum provisorischen Präsidenten ernannt; **Elías Calles** bleibt der starke Mann im Hintergrund (Zeit des *maximato*)
Gründung des *Partido Nacional Revolucionario* (PNR)
- 1929 **Pascual Ortiz Rubio** im Schatten von Calles gegen **José Vasconcelos** zum Präsidenten gewählt
- 1932 **Pascual Ortiz Rubio** tritt zurück; **Abelardo Rodríguez** provisorischer Präsident.
- 1934 **Lázaro Cárdenas** zum Präsidenten gewählt; Ende des *maximato*, **Elías Calles** ins Exil geschickt; Beginn einer effektiven Landreform
- 1938 **Cárdenas** verstaatlicht die mexikanische Erdölindustrie
Mexiko protestiert vor dem Völkerbund gegen den Anschluss Österreichs an Deutschland
Partido Nacional Revolucionario (PNR) in *Partido de la Revolución Mexicana* (PRM) umbenannt.
- 1946 *Partido Nacional Revolucionario* (PNR) in *Partido Revolucionario Institucional* (PRI) umbenannt und regiert bis zum Jahre 2000.



Venustiano Carranza



Álvaro Obregón



Adolfo de la Huerta



Elías Calles



Pascual Ortiz Rubio



Lázaro Cárdenas

Ein Prozess, tausend Deutungen? Die Mexikanische Revolution im Spiegel ihrer Interpretationen

Revolutionen gehören – zumindest seit Beginn der europäischen Neuzeit – zu den wirkmächtigsten Phänomenen des historischen Prozesses. Sie stellen einen grundlegenden Einschnitt dar, teilen einen geschichtlichen Verlauf in ein Davor und Danach. Historiographisch wurde ihnen dementsprechend viel Aufmerksamkeit zuteil. Diese Aufmerksamkeit speiste sich aus verschiedenen Quellen: einer national-legitimatorischen – vielfach gelten Revolutionen als entscheidende Wegmarken der Nationalgeschichte bzw. der Nationsbildung; einer konfrontativen – unterschiedliche Paradigmata und politische Haltungen ringen um die Deutungshoheit; sowie einer universalen – neben der Geschichtswissenschaft des jeweiligen Landes wecken Revolutionen auch immer bei Wissenschaftlern aus anderen Regionen großes Interesse, sie erscheinen unmittelbar als Teil der Globalgeschichte.

All diese Attribute gelten auch für die Mexikanische Revolution (1910–1917). Sie gehört neben einer Reihe revolutionärer Krisen in Europa und Asien (Russland 1905, Iran 1905, Türkei 1908, China 1911) zu den ersten revolutionären Erschütterungen des 20. Jahrhunderts und bildet mit den genannten einen eigenen Zyklus außereuropäischer Revolutionen (Osterhammel 2009: 798–806). Auf lateinamerikanischer Ebene ist die Mexikanische Revolution neben der Kubanischen Revolution ab 1959 die wohl größte revolutionäre Erschütterung des 20. Jahrhunderts. Ein ganzes Staatsprojekt und eine von Ende der 1920er Jahre bis ins Jahr 2000 vorherrschende

Partei (seit 1946 unter dem Namen PRI – *Partido Revolucionario Institucional/Revolutionäre Institutionelle Partei*) führen sich auf sie zurück. Eine Reihe von Mythen, Figuren sowie fotografischen und filmischen Bildern, die aus der Mexikanischen Revolution entstanden bzw. sich auf sie beziehen, werden bis heute in vielen Weltregionen von einer beträchtlichen Zahl von Menschen wiedererkannt. Man kann deshalb, angelehnt an die Begrifflichkeiten des französischen Historikers Pierre Nora, von der Mexikanischen Revolution als einem länderübergreifend relevanten ‚Erinnerungs-ort‘ sprechen.

Revolutionen: Deutungsunterschiede und Geschichtspolitik

Es lässt sich lange darüber streiten, was eine Revolution ausmacht. Selbst die allgemeine Bestimmung, wonach Revolutionen durch einen jähen Bruch der bestehenden Verhältnisse (Diskontinuität) oder durch eine starke Beschleunigung historischen Wandels (Tempo) gekennzeichnet sind, wurde immer wieder in Frage gestellt. So besagt eines der wiederkehrenden Argumente in der historischen Revolutionsforschung, dass Revolutionen mehr Mythos als Fakt seien und zwischen vor- und nachrevolutionärer Gesellschaft die Kontinuitäten vor den Diskontinuitäten überwiegen. Auch die Mexikanische Revolution wurde derart gegen ihren ‚Mythos‘ gelesen; bekannt wurde hier in jüngerer Zeit die Arbeit des französischen Historikers François-Xavier Guerra (Guerra 1988). Langan-



Pancho Villa wie ihn die Medien schon zu Lebzeiten zur Ikone machten auf seinem Hengst Siete Leguas vor seiner División del Norte, nördlich von Ojinaga, Chihuahua, Jänner 1914.

haltende und blutige innergesellschaftliche Konflikte, in denen sich unterschiedliche Kräfte in einen zähen Grabenkrieg verstrickten (und die Mexikanische Revolution muss unter anderem als solch ein prolongierter Bürgerkrieg gesehen werden), lösen zudem weniger Assoziationen mit ‚Tempo‘ als mit Stagnation und Agonie aus. Die klassischen, oft bereits in der Nachfolge der Französischen Revolution herausgebildeten Deutungsunterschiede lassen sich somit auch in den Interpretationen der Mexikanischen Revolution wiederfinden.

Die folgenden Ausführungen beziehen sich nicht auf die Rekonstruktion der Realgeschichte der Mexikanischen Revolution, sondern auf die unterschiedlichen historiographischen Deutungen dieser Geschehnisse. Die Art und Weise, wie über Vergangenheit geschrieben wird, verrät nicht nur viel über die jeweiligen Autoren, ihre Hintergründe und die zeitlichen und räumlichen Kontexte, sie führt auch vor Augen, in welcher Form vergangene Ereignisse Einfluss auf die nachgeborenen Generationen ausüben. Re-

volutionen zu einem beschaulichen und konsensualen Bezugspunkt im legitimatorischen Sinne zu machen, gelingt dabei nur zeitweise bzw. nur in machtnahen Sphären. Was in der Revolution selbst unversöhnliche Polarisierung war, führt auch in der Nachbetrachtung immer wieder zu heftigen Kämpfen um Deutungshoheit und Wahrheitsanspruch. Kurz: Es gibt keine Geschichtsschreibung von Revolutionen, die nicht auch zugleich Geschichtspolitik wäre (zu Geschichtspolitik vgl.: Molden 2009).

Mexikanische Revolution – Schlagworte und Elemente

Die Literatur zur Mexikanischen Revolution ist sowohl aus Mexiko als auch international in den letzten vierzig Jahren stark gewachsen und füllt Bibliotheken. Die folgenden Ausführungen können daher nicht mehr als ein skizzenhafter Überblick sein. Was die wichtigsten Ereignisse während der Mexikanischen Revolution betrifft, so müssen diese vorausgesetzt werden (vgl. Zeittafel S. 3). Mit Blick auf wichtige, in der geschichtswissenschaftlichen Auseinandersetzung immer wieder hervorgehobene Elemente seien aber einige Schlagworte erlaubt. Kaum eine Deutung der Revolution kommt zu-

nächst ohne die sozioökonomischen Hintergründe des vorrevolutionären Regimes aus, des nach dem Diktator Porfirio Díaz (1876–1910) benannten Porfirians: außenorientierter Aufschwung und exportorientierte Agrarproduktion führten zu einer enormen Bodenkonzentration auf Kosten der indianischen Dorfgemeinden im Zentrum und im Süden sowie der bäuerlichen Kleinbesitzer im Norden. Politisch hatten sich bis 1910 verschiedene Oppositionszirkel herausgebildet, so insbesondere die 1902 gegründete Liberale Partei der Brüder Flores Magón. Von anarchistischen Vorstellungen beeinflusst, spielten sie eine wichtige Rolle bei den Streiks in der Textilindustrie in Veracruz und in der Bergbauindustrie im Norden Mexikos (1906/1907). Ab 1910 entwickelte sich um den liberalen Großgrundbesitzer Francisco Madero ein weiterer Oppositionszirkel, der sich gegen die Wiederwahl von Porfirio Díaz organisierte. Maßgeblich für Heftigkeit und Verlauf der Revolution ab 1910 war indes die Mobilisierung der bäuerlichen Mehrheit und ihr Eingreifen in das politische Geschehen. Im Norden bildeten sich Revolutionsarmeen um Pancho Villa und Pascual Orozco, im Süden sammelte sich eine bewaffnete Bewegung um Emiliano Zapata. Die Auseinandersetzungen eskalierten zu großen militärischen Konfrontationen, insbesondere nachdem es 1913 zu einem porfiristischen Putsch unter General Victoriano Huerta gekommen war.

Einige der typischen Komponenten vieler revolutionärer Prozesse finden sich auch in der Mexikanischen Revolution wieder: die treibende Kraft sozialer Bewegungen (Volksbewegung); die mehrfachen Wechsel in der politischen Hegemonie bei den führenden Akteuren (von gemäßigten hin zu konsequenteren Kräften); die Abfolge von Revolution und

Konterrevolution und die radikalisierte Rolle der Konterrevolution; das anfängliche Bündnis sozial heterogener Kräfte; das Auseinanderfallen des Bündnisses von agrarrevolutionären Bauern und städtisch-liberaler Führung; die Herausbildung von Formen der Doppelmacht; die Durchsetzung eines bestimmten Flügels und damit die Entscheidung über den Ausgang der Revolution.

Auch wenn die popular-agrarrevolutionären Fraktionen – ikonisch repräsentiert durch Emiliano Zapata und Pancho Villa – Ende 1914 und Anfang 1915 kurzfristig die Vorherrschaft innehatten (und in bestimmten Regionen auch länger behielten), setzten sich langfristig liberale Fraktionen mit ihren umfangreichen Revolutionsheeren durch. Zur entscheidenden Führungsperson wurde der aus einer Viehzüchterfamilie im Norden stammende Venustiano Carranza. Einen Abschluss- und Kristallisationspunkt fand die Revolution im engeren Sinne in der verfassungsgebenden Versammlung von Querétaro ab Ende 1916. Als Versammlung der besitzenden Klassen drängte sie einerseits den agrarrevolutionären Anspruch zurück, doch gab sie als Kristallisationspunkt der Revolution andererseits in einer Reihe radikaler Bestimmungen der Dynamik und Macht der populären Mobilisierungen Ausdruck (Nationalisierung der Bodenschätze, umfangreiche Arbeits- und Sozialartikel, staatliche Grundausbildung, Trennung von Kirche und Staat).

Geschichtsschreibung der Mexikanischen Revolution – Drei Phasen

Der mexikanische Historiker Álvaro Matute hat in seinen „Annäherungen an die Historiographie der Mexikanischen Revolution“ nicht nur einen detaillierten Überblick vorgelegt, sondern auch eine Periodisierung der Revolutionsgeschichtsschreibung in drei Phasen vorgeschlagen: Erstens, eine Phase der Chronik und



Die sozialen Hintergründe der mexikanischen Revolution im Spiegel der zeitgenössischen Karikatur (*Los Angeles Tribune*, 1913).

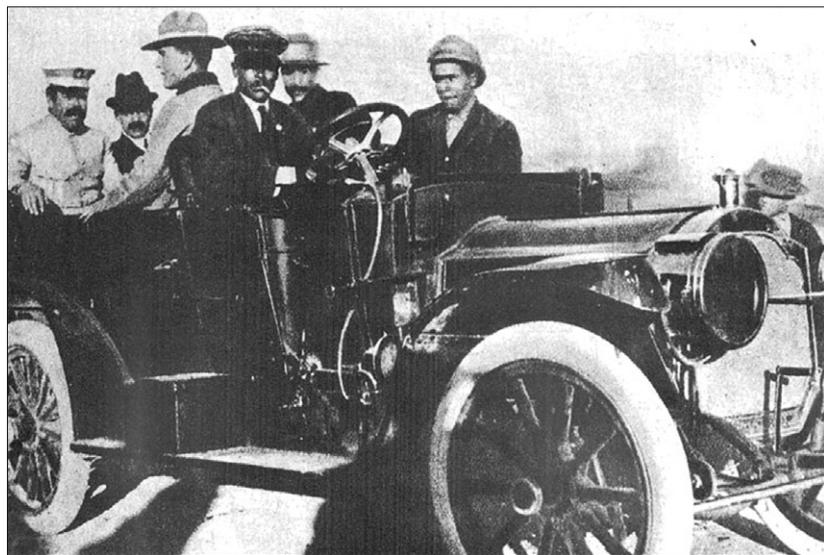
Unmittelbarkeit (von 1915 bis in die 1940er Jahre); zweitens eine Phase, in der erste Historisierungen und Standardwerke geschaffen wurden, die wiederum erste Gegenlesarten hervorriefen (1950er Jahre bis 1968); drittens, eine revisionistische Phase, in der die bis heute bestimmenden Deutungen formuliert wurden (1969 bis 2000) (Matute 2005, 7-9).

Ähnlich wie bei vielen historischen Großereignissen der neueren Zeit ging auch im Falle der Mexikanischen Revolution der eigentlichen geschichtswissenschaftlichen Aneignung ein ganzer Reigen von journalistischen Berichten, Erinnerungen, Autobiographien, Chroniken, Dokumentensammlungen und narrativen Darstellungen voraus. Eine lebendige und scharf beobachtete publizistische Arbeit ist z. B. dem US-amerikanischen Journalisten John Reed zu verdanken. Reed, der späterhin mit *Zehn Tage, die die Welt erschütterten* (*Ten Days that Shook the World*) den wohl berühmtesten Augenzeugenbericht zur Oktoberrevolution verfassen sollte, publizierte bereits 1914 seine Erlebnisse und Eindrücke aus der Anfangszeit der Mexikanischen Revolution (unter anderem begleitete er Pancho Villa) unter dem Titel *Insurgent Mexico* (Reed 1969; Deutsch: Reed 2005).

Zur ersten Phase der Chronik und Unmittelbarkeit gehören auch noch die 1930er Jahre, als sich unter dem Präsidenten Lázaro Cárdenas (Regierungszeit 1934–1940) und dessen weitreichendem Reformprogramm die Revolution wieder belebte (insbesondere im Sinne der Ansprüche der bäuerlichen Mehrheiten). Vor diesem Hintergrund gingen viele an der Revolution führend Beteiligte dazu über, Darstellungen und Erinnerungen zu veröffentlichen. Oft handelte es sich um Kriegstagebücher der Generäle der Revolutionsarmee. Auch José Vasconcelos, eine der prägenden intellektuellen und politischen Persönlichkeiten des nachrevolutionären Mexikos, untrennbar mit den ambitionierten Bildungsreformen und der Förderung neuer Kunstrichtungen wie des *Muralismo* in den 1920er Jahren verbunden, legte in einer Serie von autobiographischen Schriften ein Bild der mexikanischen Gesellschaft zwischen 1910 und 1940 vor. Auch nicht-mexikanische Historiker begannen sich für die Revolution zu interessieren. So der in den galizischen Gebieten der k. u. k.-Monarchie geborene US-Amerikaner Frank Tannenbaum, der die Revolution als breite Volkserhebung mit agrarischen und nationalrevolutionären Zielen las (Tannenbaum

1929). Damit etablierte er mit anderen jene bis in die 1960er Jahre in den USA vorherrschende Sicht, derzufolge die Mexikanische Revolution als „preferred revolution“ galt (Bailey 1978, 68 u. 72).

Seit den späten 1940er Jahren kam es in Mexiko zu einer ersten Historisierung der revolutionären Ereignisse. Die Bedingungen in dieser zweiten Phase hatten sich grundlegend gewandelt: Die führenden Akteure waren in der Mehrzahl verstorben, der postrevolutionäre Staat hatte sich unter der absoluten Vorherrschaft der in paradoxer Weise auf die Revolution referierenden „Revolutionären Institutionellen Partei“ konsolidiert, das starke Wirtschaftswachstum schien die bestehenden Verhältnisse zu legitimieren, zugleich näherte sich mit dem Jahr 1960 der fünfzigste Jahrestag des Revolutionsbeginns. In dieser Situation entstanden eine Reihe von umfangreichen allgemeinen Geschichten, Überblickswerken und Quelleneditionen. Oft wurden diese von Autoren verfasst bzw. zusammengestellt, welche die Revolution in ihrer Jugend bzw. Kindheit miterlebt, aber keine nennenswerte Beteiligung an ihr hatten. Neben umfangreichen Quelleneditionen und mehrere Bände umfassenden Gesamtdarstellungen erschienen erste, in hohen Auflagen verbreitete, kürzere Überblicke. So beschrieb der Ökonom und vielseitig interessierte Intellektuelle José Silva Herzog, eine der Schlüsselfiguren der Reformpolitik der Cárdenaszeit und markante Stimme der Nationalisierungs- und Importsubstitutions-Politik, die Mexikanische Revolution in klassischer Manier als verallgemeinerte bäuerlich-agrarrevolutionäre Bewegung (Silva Herzog 1963). Dass Silva Herzog als Anhänger des *Cardenismo* seine Darlegung mit der verfassungsgebenden Versammlung 1917 enden ließ, zeigt sein in den 1960er Jahren gestiegenes Unbehagen mit der Richtung der postrevolutionären Gesellschaft seit den 1950er Jahren. Ähnlich große Ver-



John Reed (dritter von links mit Rücken zur Kamera) macht mit Pancho Villa (ganz links) eine Ausfahrt.

breitung fand ein Bändchen des Lehrers, Politikers und Schriftstellers José Mancisidor, der sich im Umfeld der Kommunistischen Partei bewegte. Er legte eine erste marxistische Deutung der Mexikanischen Revolution vor, indem er versuchte, sie im Rahmen der schematischen stalinistischen Lehre von der „weltgeschichtlich gesetzmäßigen Stufenabfolge“ von Produktionsweisen einzuordnen (Mancisidor 1958).

Wie die Mexikanische Revolution als Gesamtprozess zu charakterisieren sei, blieb im Übrigen auch abseits solch starrer Ableitungen ein Dauerbrenner der historischen Diskussion. Das Konzept der ‚bürgerlichen Revolution‘, das in gewissem Sinne auf das 18. und 19. Jahrhundert verweist, scheint genauso wenig treffend wie jenes einer ‚antiimperialistischen‘ oder gar ‚sozialistischen Revolution‘, das Richtung 20. Jahrhundert deutet. Diese hybride Vieldeutigkeit des mexikanischen Revolutionsprozesses fand in der staatsoffiziell verbreiteten Formulierung Niederschlag, bei der Mexikanischen Revolution handle es sich um eine ‚soziale Revolution‘. Eine Beifügung, die ganz unbefangen (und wenig kohärent) marxistisch inspirierte Begrifflichkeiten von ‚sozialer Revolution‘ mit dem politischen Anspruch verschnitt, die Revolution habe zu sozialen Verbesserungen für die Bevölkerungsmehrheit geführt (zur Frage der typologischen Charakterisierung der Mexikanischen Revolution siehe den durchaus Partei nehmenden Beitrag von Knight 1985).

Im Jahre 1953 wurde auch das *Nationale Institut für historische Forschungen zur Mexikanischen Revolution* (INEHRM – *Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana*) gegründet. Es handelt sich dabei um keine Institution, die mit einer oder mehreren Universitäten verbunden wäre, sondern um eine direkt dem Innenministerium (*Secretaría de Gobernación*) unterstellte Einrichtung. Allein dieser institutionelle Rahmen verrät

viel über die Bedeutung, welche die Mexikanischen Revolution über lange Jahre als Legitimationsquelle für den mexikanischen Staat hatte. Trotz dieser offenkundig politischen Funktionalität hat das INEHRM seit seiner Gründung wichtige Beiträge zur Erforschung der Mexikanischen Revolution geleistet und die Revolutionshistoriographie gefördert.

Ab Mitte der 1950er Jahre kam es zu einigen akademisch-wissenschaftlichen Diskussionen, die über positivistische Rekonstruktionen des Revolutionsgeschehens hinausgingen. Dabei wurden klassische Themen der historischen Revolutionsforschung diskutiert: Gab es intellektuelle Wurzeln der Revolution oder brach diese ohne geistige Vorläufer spontan aus (die Diskussion verwies auf gleich mehrere ideologisch-intellektuelle Strömungen, die in der Revolution eine Rolle spielen sollten)? Wie lässt sich der Verlauf der Revolution periodisieren? Handelte es sich um eine Revolution oder um mehrere Revolutionen, die gleichzeitig stattfanden (z. B. eine agrarische, eine politische, eine kulturelle Revolution)? Was war das Erbe der Revolution? (Matute 2005, 42-53). Mit der letzten Frage waren selbstredend politisch brisante Belange berührt. Denn ab Anfang der 1960er Jahre wurde immer deutlicher, dass der Widerspruch zwischen revolutionären Ansprüchen und Verheißungen auf der einen und der politischen Praxis der Staatspartei PRI auf der anderen Seite stetig wuchs.

Revisionismus – Von den Akteuren zu den Regionen

Ende der 1960er Jahre und Anfang der 1970er Jahre brachte eine Reihe von Arbeiten neue Sichtweisen auf die Mexikanische Revolution in die Diskussion. Diese gingen in verschiedene Richtungen, gemeinsam war den meisten jedoch ein starkes Interesse für die Akteure – welche soziale oder lokale Gruppe agierte wie und in welchen Kontexten wäh-

rend der Revolution? – sowie eine stärkere Beachtung des Lokalen und Regionalen. Diese unterschiedlichen Neubewertungen werden unter dem Begriff ‚Revisionismus‘ zusammengefasst. Nun gab es gerade in den 1970er Jahren in mehreren Ländern und zu verschiedenen Revolutionen eine revisionistische Welle. In Frankreich oder Großbritannien verlief die Frontlinie zwischen marxistischen Interpretationen, die in den 1960er Jahren vorherrschend geworden waren, und der mit verschiedenen Argumenten vorgetragenen Kritik am Konzept der ‚bürgerlichen Revolution‘. Insbesondere die Auseinandersetzung in Frankreich zwischen dem marxistischen Historiker Albert Soboul und dem Liberalen François Furet nahm dabei die Züge einer klassischen intellektuellen Schlacht an.

Die revisionistischen Neubewertungen der Mexikanischen Revolution (zumindest jene Anfang der 1970er Jahre) dagegen bestanden zu keinem geringen Teil aus marxistisch inspirierten Lesarten (auch wenn nicht vergessen werden sollte, dass schon die offiziellen Deutungen der Staatspartei PRI ein gerüttelt Maß marxanschüssiger Elemente enthalten hatten).

Die Wende hin zu den Akteuren – im Sinne sozialer Kollektive – ist insbesondere mit zwei, heute bereits klassischen Arbeiten verbunden. Sie stammen, wie viele der revisionistischen Interpretationen der ersten Zeit, aus der Hand nicht-mexikanischer Historiker. Einmal John Womack *Zapata and the Mexican Revolution* (Womack 1992; engl.: 1968) über die radikal-agrarenrevolutionäre Bewegung des südlich der Hauptstadt gelegenen Bundesstaates Morelos und ihre ikonische Führungsperson Emiliano Zapata, andererseits *La Cristiada* des aus Frankreich stammenden Historikers Jean Meyer, eine Studie über die religiös fundierte Aufstandsbewegung der sogenannten *Cristeros*, die sich in den Jahren 1926–1929 gegen das säkulare postrevolutionäre Regime



Zapatisten (links) und Cristeros (rechts),
„Akteure“ im Fokus der Forschung.



richtete und in manchen Regionen über eine große bäuerliche Gefolgschaft verfügte (Meyer 1973–1975; engl.: 1976). Beide Arbeiten sind in verschiedenerlei Hinsicht bemerkenswert. Womack nimmt sich eines offiziell hochgehaltenen Teils der Mexikanischen Revolution, der bäuerlichen Mobilisierungen, an, rückt aber nicht nur ihre zunächst restaurative, dann zunehmend radikalere Praxis ins Licht, sondern hebt zugleich deren auf Wiederherstellung von Autonomie gerichteten Lokalismus hervor. Gewichtig wie ein Aphorismus stellt der erste Satz fest: „Dies ist ein Buch über einige Bauern, die keine Veränderung wollten und die gerade deshalb eine Revolution machten“ (Womack 1992, xi; Übersetzung DM). Dabei handelt es sich wahrscheinlich um eine Paraphrase des berühmten Satzes des sizilianischen Adligen Tancredi Falconeri aus Giuseppe Tomasi di Lampedusas Roman *Der Leopard* (*Il Gattopardo*) von 1958. Womack befreit den Revolutionshelden Zapata aus dem offiziellen Mythenkokon und zeigt die widerspenstige Unzähmbarkeit der Person anhand der regionalen Kontexte von Morelos auf: die Ausweitung einer weltmarkt-orientierten Landwirtschaft hatte die auf kommunitärer Landnutzung beruhenden bäuerlichen Ge-

meinden marginalisiert. Den Menschen ist in Womacks Monographie Handlungsmacht im Kollektiv zugesprochen, die Bauern von Morelos erscheinen, wie Álvaro Matute beobachtet, als Vorläufer der vietnamesischen Bauern. Die geschichtspolitische Botschaft Womacks richtete sich also nicht nur an Mexiko, sondern auch an die USA (vgl. Matute 2005, 56-57).

Jean Meyer wendet sich in seinem Werk einem ganz anderen, wenngleich in manchen Regionen auch in bäuerlichen Schichten verankerten Phänomen zu, der Antirevolution. In Meyers Darstellung des *Cristero*-Krieges – einer Art mexikanischen *Vendée* – werden jene zu Akteuren, die in offiziellen Revolutionsdarstellungen immer unerwähnt bleiben: die Besiegten, also jene, die aus unterschiedlichen Gründen den neuen Verhältnissen feindlich gegenüber stehen. Meyers Arbeit zeigt dabei das über die Sprache der Religion vermittelte Zusammenspiel von lokalen Eliteninteressen und bäuerlichen Ansinnen auf. Während Womack die Revolution durch die Bergung ihres radikalen, überschießenden Teils entmystifiziert, stellt Meyer dem negativen Mythos der Antirevolution ein sozial- und kulturgeschichtlich differenziertes Bild der *Cristiada* entgegen.

Was viele der frühen revisionistischen Arbeiten berichtigten, war weniger, dass es wichtige bäuerlich-agrarrevolutionäre Bewegungen gegeben hatte (dies wurde erst von späteren Arbeiten hinterfragt und dabei die Rolle z. B. der städtischen Mittelschichten neu bewertet). Vielmehr relativierten sie die monolithische Sichtweise, wonach die bäuerlichen Mobilisierungen eine einheitliche, landesweite Bewegung mit einem kohärenten Programm im Sinne des nachrevolutionären Regimes gewesen seien. Während die agrarische Mobilisierung mancherorts äußerst radikal war, war sie andernorts in klientelistische Mobilisierungsformen eingebunden. Vielfach blieb die bäuerliche Landbevölkerung aber auch passiv.

Die unterbrochene Revolution?

Während Womack und Meyer in gewisser Weise schon für eine Hinwendung zu regionalen Studien und eine Abkehr von Gesamtdarstellungen standen, konnte der aus Argentinien gebürtige Adolfo Gilly 1971 mit einer deutenden Interpretation noch einmal Diskussionen über Charakter und Sinn der Mexikanischen Revolution anstoßen. In seinem Buch „Die unterbrochene Revolution“ (*La revolución interrumpida*) steckt die

zentrale These bereits im Titel: maßgeblich für die Revolution war die Entstehung von großen Volksbewegungen – im Süden unter der Führung Emiliano Zapatas, im Norden unter der Pancho Villas –, die in das Geschehen eingriffen und ihm Dynamik verliehen, später jedoch von einer Minderheit zurückgedrängt wurden (Gilly 1971; engl. 2006). Der eigentliche Kulminationspunkt der Mexikanischen Revolution war nicht die verfassungsgebende Versammlung von 1917, sondern der Einzug von Villa und Zapata in Mexiko-Stadt im Dezember 1914. Kurz davor war es zwischen diesen und Venustiano Carranza ob der unterschiedlichen Auffassungen in der Agrarfrage zu einem politischen Bruch gekommen. Die Einnahme der Hauptstadt durch die beiden sozialradikalsten Proponenten eröffnete für Gilly eine kurze Phase der Doppelmacht. Die Agrarrevolutionäre verfügten jedoch über kein systematisches Programm, keine Strategie und vermochten kein Bündnis mit der kleinen, aber politisch signifikanten Arbeiterbewegung zu schmieden. Das Gesetz des Handelns fiel an Carranza zurück. Adolfo Gilly las die Mexikanische Revolution also nicht von ihrem stabilisierten Ende her, sondern stellte jene (gleichwohl letztlich unterlegenen) Akteure hervor, welche die uneingelösten Anliegen der Mehrheit entschieden vertraten. Gilly, der das Buch auf der Grundlage von eingeschränkt zugänglicher Sekundärliteratur im Hauptstadt-Gefängnis *Lecumberri* verfasste, darf als prototypischer *historiador militante*, als ein aktivistischer Historiker gelten. Dabei griff Gilly, der wegen seiner politischen Aktivitäten in Haft saß, mit seiner Deutung der Mexikanischen Revolution auf eigene Weise in die Diskussionen über das Erbe der Revolution ein und versuchte, durch das Bild der „Unterbrechung“ Anknüpfungspunkte für zeitgenössische emanzipatorische Projekte herauszuarbeiten.

Nicht minder von einem marxistischen Paradigma ausgehend, aber



Gillys Kulminationspunkt der Revolution: Pancho Villa, Emiliano Zapata und andere im Nationalpalast in Mexiko Stadt, aufgenommen am 6. Dezember 1914.

andere Wege einschlagend beschäftigte sich der mexikanische Politologe Arnaldo Córdova mit der „Ideologie der Mexikanischen Revolution“ (*La ideología de la Revolución Mexicana*) (Córdova 1973), wobei er sowohl die Träger der unterschiedlichen Aussagen und Ansagen während der Revolution als auch die verschiedenen Bestandteile der postrevolutionären politischen Praktiken darstellte. In der eklektischen Rhetorik von populistischen und caudillistischen Politikformen spiegeln sich für Córdova die verschiedenen, durchaus antagonistischen Elemente und Stimmen der Mexikanischen Revolution. Letzten Endes habe die Revolution die im Porfiriat initiierte kapitalistische Durchdringung aller Gesellschaftsbereiche nicht gestoppt, sondern fortgeführt. Die Mexikanische Revolution habe somit trotz oder mittels der Mobilisierung kleinbäuerlicher Gruppen langfristig die kapitalistische Umgestaltung der Landwirtschaft sichergestellt.

Dass revisionistische Deutungen just ab Ende der 1960er Jahre aufkamen, lädt zu der Frage ein, ob

sie in einem Zusammenhang mit den Ereignissen von 1968 in Mexiko stehen. Die mexikanische Schüler- und Studierendenbewegung gehört nicht nur zu den größten Mobilisierungen des globalen ‚1968‘, ihr Ende mit dem blutigen Massaker am Platz der Drei Kulturen im mexikanischen Stadtteil Tlatelolco stellt auch eine der bestimmenden Zäsuren der mexikanischen Zeitgeschichte dar. Charakteristisch für das mexikanische 1968 war zudem, dass die Akteure in ihrer Rhetorik keinen Bruch mit der Vergangenheit forderten, sondern sich im Gegenteil eine Wiederbelebung des uneingelösten egalitären Versprechen der Mexikanischen Revolution auf die Fahnen hefteten und damit die Legitimationsgrundlage des korporatistischen PRI-Regimes für sich beanspruchten (Mayer 2008, 154-155). Revolutionäre Symbole für sich zu beanspruchen, war dabei seit den 1950er Jahren ein wiederkehrendes Mittel oppositioneller und dissidenter Kräfte. Besonders anschaulich wird dies am zentralen Revolutionsdenkmal, dem *Monumento a la Revolución*, in Me-

xiko-Stadt, das von vielen Protestmärschen angesteuert wurde und wird (vgl. Benjamin 2000, 161-162). Die Ausweitung des Universitätswesens und die Vorherrschaft sozialkritischer Wissenschaft nach 1968 (ein Umstand, der nur scheinbar paradox ist und die für das PRI-Regime typische Mischung aus Repression und Integration illustriert) ermöglichten den revisionistischen Autoren in den 1970er Jahre jedenfalls eine große Resonanz.

Angesichts der Deutungsanstöße durch die genannten Autoren sollte man allerdings nicht über den vorherrschenden Trend seit den späten 1960er Jahren hinwegsehen: Zunehmende Spezialisierung, Regionalisierung und Differenzierung der Forschung (vgl. folgende Zwischenbilanz aus dem Jahr 1978: Bailey 1978, 63-67). Differenzierung und Gesamtschau in einem unternahm in den 1970er Jahren ein auf 23 Bände angelegtes Mammutprojekt des *Colegio de México* unter Federführung von Daniel Cosío Villegas unter dem Titel *Historia de la Revolución Mexicana*. Dabei wurde, durchaus

sinnig, die Geschichte der Revolution mit der Geschichte der postrevolutionären Gesellschaft zusammengeführt und der Zeitraum von 1906 bis 1960 abgedeckt.

Internationale Dimension und Kontinuitätsfrage

In den 1980er Jahren zeigte das Regime der Staatspartei PRI auf mehreren Ebenen Risse. Sozial- und wirtschaftspolitisch wurden vor dem Hintergrund der Verschuldungskrise neoliberale Strukturanpassungsprogramme eingeleitet, welche das korporatistische Arrangement sozialer Einbindung und Stabilisierung sukzessive unterminieren sollten. Die Mexikanische Revolution als grundlegender Referenzpunkt und Gründungsmythos des Staates trat zunehmend in den Hintergrund.

Wichtige Impulse für die Debatte kamen in den 1980er Jahren erneut von nicht-mexikanischen Historikern. Das gilt zunächst für den in Wien geborenen Historiker Friedrich Katz, Sohn des Schriftstellers und Kommunisten Leo Katz. Mexiko

wurde – wie für nicht wenige deutschsprachige politische Aktivisten – ab 1940 zum sicheren Hafen für die Familie Katz. Friedrich Katz promovierte 1954 in Wien, ging später an die Humboldt-Universität in Ost-Berlin, nach einigen weiteren Zwischenstationen wurde er Professor an der Universität Chicago. Katz rückte Anfang der 1980er Jahre die internationale und geopolitische Dimension der Mexikanischen Revolution ins Licht und zeigte auf Grundlage umfangreicher Quellenarbeit Interventionen und Verwicklungen der Großmächte, insbesondere den *secret war* der USA, auf (Katz 1981; siehe auch die Vorläuferarbeit in deutscher Sprache: Katz 1964). Katz' Analyse verweist nicht nur auf die exogenen Faktoren der Mexikanischen

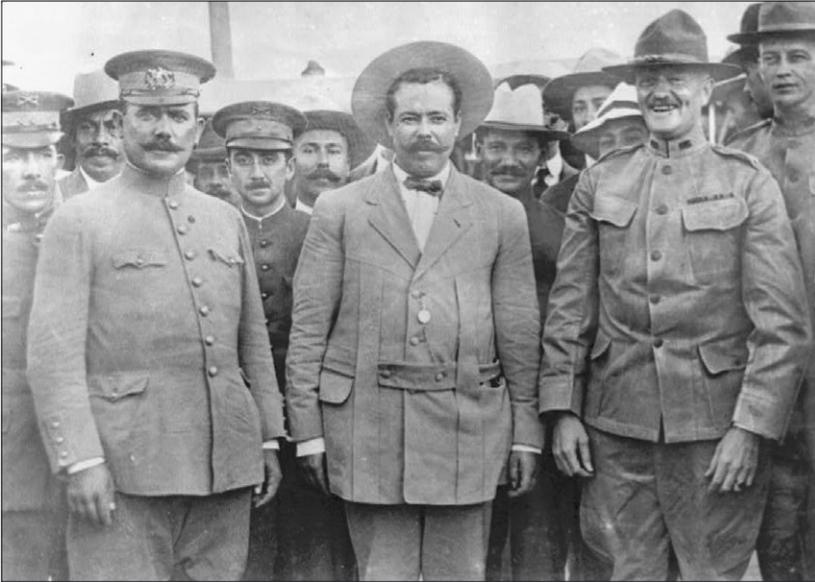
Revolution, sondern auch auf die Frage nach Gemeinsamkeiten mit anderen Revolutionen in außereuropäischen Regionen (für einen frühen deutschsprachigen Anlauf zu einer vergleichenden Einordnung u. a. der Mexikanischen Revolution siehe: Puhle 1976). Über Gemeinsamkeiten hinaus versuchte etwas später der US-Amerikaner John Hart global bedingte Ursachen der Mexikanischen Revolution herauszuarbeiten. Als zentrale „global causation“ hob Hart dabei die imperialistische Durchdringung hervor (Hart 1987).

Friedrich Katz, der in vielen Publikationen der Rolle von Volksbewegungen vor und während der Revolution nachging, legte zuletzt eine umfassende Biographie Pancho Villas vor (Katz 1998). Einer breiteren Öffentlichkeit im deutschen Sprachraum nahezu unbekannt, wurde Katz im Jahr 2007 anlässlich seines 80. Geburtstag in Mexiko mit großem Medienecho als einer der wichtigsten Historiker der Mexikanischen Revolution gefeiert.

In den 1980er Jahren schlugen sich auch die heftigen Auseinandersetzungen in der europäischen Revolutionshistoriographie in den Diskussionen über die Mexikanische Revolution nieder. So sprach Alan Knight in seinem zweibändigen Standardwerk zur Mexikanischen Revolution in sozialgeschichtlicher Art bäuerlichen und proletarischen Mobilisierungen und dem Ringen zwischen antagonistischen sozialen Kräften die größte Bedeutung zu und beschrieb die Revolution als Bruch. Zugleich verwies er auf die Vielzahl und Unterschiedlichkeit dieser Mobilisierungen auf dem Lande und erklärte diese nicht primär sozialstrukturell über ihre Klassenposition, sondern als Ausfluss soziokultureller Eigenheiten (Knight 1986). Der französische Historiker François Xavier-Guerra dagegen hob die Kontinuitäten mit dem vorrevolutionären Regime Porfirio Díaz' hervor und relativierte sowohl den Eingriff ‚von unten‘ während der Re-



Das heutige Monument für die Revolution in Mexico Stadt (Plaza de la República) in Bau; zu diesem Zeitpunkt noch als Teil des von Präsident Díaz in Auftrag gegebenen Parlamentsgebäudes.



Die Verwicklungen der Großmächte in die mexikanische Revolution:
US-General Pershing (rechts) trifft Villa und Obregón in Fort Bliss, Texas.
(Library of Congress)

volution als auch deren Kraft insgesamt (Guerra 1988). Damit folgte er dem klassischen Einwand François Furets gegen die ‚soziale‘ Interpretation der Französischen Revolution als ‚bürgerlicher Revolution‘: Das *Ancien Régime* habe Modernisierung und Verbürgerlichung gebilligt und vorangetrieben, die Französische Revolution sei vielmehr über politisch-kulturelle Konfliktlinien zu verstehen, sozialstrukturell jedenfalls nicht notwendig gewesen (vgl. z. B. Furet 1980). Das Argument von Guerra zu Mexiko verlief analog. Auch die radikalste Infragestellung, die gegenüber einer historischen Revolution möglich ist, fehlte in den 1980er Jahren nicht: die Mexikanische Revolution war gar keine Revolution, sondern ein politischer Elitenkonflikt ohne nennenswerte Volksbewegungen, der zwar einen Elitenwechsel, jedoch keine soziale Transformation mit sich gebracht habe (Ruiz 1980).

Gleichfalls in diese Zeit fällt die ausführlichste deutschsprachige Veröffentlichung zur Mexikanischen Revolution, verfasst vom Zürcher Historiker Hans Werner Tobler (Tobler 1984). Darin sind unter Mitnahme sowohl der revisionistischen mexikanischen Diskussionen als auch

des ‚Bielefelder Stils‘ politische Ereignisgeschichte und sozialstrukturelle Analysen zu einer Synthese gebracht. In Präambeln zu den drei Teilen der Monografie wirft Tobler zudem einige der zentralen Grundfragen der Mexikanischen Revolution auf: die strukturellen Ursachen und Voraussetzungen durch die krisenhafte Modernisierung unter Porfirio Díaz; Möglichkeiten und Grenzen, den Revolutionsverlauf in Phasen zu scheiden; sowie die langfristigen Auswirkungen der Revolution. Tobler macht sich insbesondere dafür stark, die Revolution nicht ohne Stabilisierungsphase nach 1917 und die Wiederbelebung von Mobilisierung und radikaler Reform unter Lázaro Cárdenas in den 1930er Jahren zu analysieren.

Ende der PRI-Herrschaft – historiographische Wende?

Das Ende der fast siebzugjährigen Herrschaft der PRI als Staatspartei durch die Wahl von Vicente Fox zum Präsidenten im Jahr 2000 hätte, so möchte man meinen, auch beträchtliche historiographische Verschiebungen in Bezug auf die Mexikanische Revolution als Anfangspunkt des modernen Mexikos mit

sich bringen müssen. Hinzu kam, dass Vicente Fox ideologisch jene katholisch geprägten Eliten vertrat, die im ostentativen Laizismus des postrevolutionären Staates schon immer eine Zumutung sahen. Den 20. November – Tag des Revolutionsbeginns 1910 und Nationalfeiertag – gestaltete Fox in der Tat insofern anders, als er alle Aufmerksamkeit auf den liberalen Konstitutionalisten Francisco Madero legte.

Allerdings hatten sich die Formen, wie man sich in der mexikanischen Gesellschaft auf Vergangenes bezog, schon zuvor verändert und differenziert. Dies mag damit zusammenhängen, dass die PRI bereits seit den 1980er Jahren von der rhetorischen Anrufung der revolutionären Verheißungen und des revolutionären Erbes immer weniger Gebrauch gemacht und sich dieses Erbes letztlich entledigt hatte. Neue breitenwirksame Erinnerungsorte tauchten auf, so z. B. das präkolumbische Erbe oder die *Ranchero*-Kultur des Nordens. Zugleich gelang ab 1994 den neo-zapatistischen Aufständischen in Chiapas eine Wiederbelebung und dissidente Aneignung einer einstmaligen zentralen Figur der offiziellen Geschichtspolitik, Emiliano Zapatas (Zimmering 2005, 32–42). Dazu passt, dass das *Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana* (INEHRM) in *Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México* umgetauft wurde.

Historiographisch setzten sich die Spezialisierungs- und Differenzierungstendenzen fort. Feststellen lässt sich eine gewisse Wiederentdeckung des biographischen Genres (wie an Katz' Biographie von Villa ablesbar), das Aufkommen von kulturgeschichtlichen Fragen, ein verstärktes Interesse an diplomatischen und internationalen Beziehungen im Zusammenhang mit der Revolution, aber auch eine Reihe von wirtschaftlichgeschichtlichen Studien zur Zeit vor und während der Revolution. Aufregung scheint um die Mexikanische Revolution zurzeit

wenig zu herrschen (oder aber auch betretene Unsicherheit, wie man mit ihr umgehen soll). Das gilt selbst für das Jahr 2010, das immerhin mit dem Doppeljubiläum von 200 Jahren Unabhängigkeit und 100 Jahren Mexikanische Revolution aufwarten kann: Am Beginn des Jahres 2010 scheint sich das Interesse in Form von akademischen Veranstaltungen vor allem auf das *Bicentenario* zu konzentrieren, die Geburtsstunde der mexikanischen Nation – einst unverrückbar im Jahr 1910 angesiedelt –, scheint sich um hundert Jahre nach hinten verschoben zu haben.

Auf einer weiter gefassten Ebene der Geschichtspolitik ging mit Vicente Fox und seinem ebenfalls bei der katholisch-konservativen PAN (*Partido Acción Nacional*) beheimateten Nachfolger Felipe Calderón gleichwohl eine Akzentverschiebung vor sich, insbesondere, was die antiklerikale Grundausrichtung des postrevolutionären Staates betrifft. Es wundert daher nicht, dass das offizielle Kleid der mexikanischen Kandidatin zur Miss-Univers-Wahl im April 2007 zu solch einer heftigen medialen Auseinandersetzung führte. Das Kleid sollte *la mujer cristera*, die *Cristera*-Frau symbolisieren und zeigte drastische Motive aus dem *Cristero*-Krieg, der darin als Martyrium gläubiger, vom postrevolutionären Regime dahingeschlachteter Christen erscheint. In einer hitzigen Debatte legte man dem Entwurf antirevolutionären Revanchismus zur Last, und er wurde am Ende zurückgezogen. So skurril diese Episode klingen mag, denkt man an den Umstand, dass Revolutionen in vielen Fällen auch Kleidungskonventionen umgeworfen haben, oder daran, dass mit den Motiven von Che Guevara oder Emiliano Zapata bedruckte T-Shirts Legion sind, so wird deutlich: geschichtspolitische Auseinandersetzungen können mittels aller Medien geführt werden, auch mit Textilien. Die historiographischen Deutungen rea-

gieren bisweilen auf diese Auseinandersetzungen, bisweilen bedingen sie sie oder gehen ihnen voraus, im-

mer jedenfalls bewegen sich in ihrem Spannungsfeld.

LITERATUR

- D. C. BAILEY, Revisionism and the Recent Historiography of the Mexican Revolution, in: *The Hispanic American Historical Review*, 58/1 (1978), 62-79.
- T. BENJAMIN, *La Revolución. Mexico's Great Revolution as Memory, Myth and History*. Austin 2000.
- A. CÓRDOVA, *La ideología de la Revolución Mexicana*, México D.F. 1973.
- F. FURET, 1789 – vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft. Frankfurt am Main-Wien 1980.
- A. GILLY, *La Revolución interrumpida*. México D. F. 1971.
- A. GILLY, *The Mexican Revolution*. New York 2006.
- F.-X. GUERRA, México. Del antiguo régimen a la Revolución, 2 Bde. México D. F. 1988.
- J. HART, *Revolutionary Mexico. The Coming and Process of the Mexican Revolution*. Berkeley 1987.
- F. KATZ, *The Secret War in Mexico. Europe, the United States and the Mexican Revolution*. Chicago 1981.
- F. KATZ, *Deutschland, Díaz und die mexikanische Revolution. Die deutsche Politik in Mexiko 1870–1920*. Berlin 1964.
- F. KATZ, *The Life and Times of Pancho Villa*. Stanford 1998.
- A. KNIGHT, *The Mexican Revolution*, 2 Bde. Cambridge 1986.
- A. KNIGHT, *The Mexican Revolution: Bourgeois? Nationalist? Or Just a 'Great Rebellion'?*, in: *Bulletin of Latin American Research*, 4/2 (1985), 1-37.
- B. MOLDEN, *Mnemohegemonics. Geschichtspolitik und Erinnerungskultur im Ringen um Hegemonie*, in: B. Molden/D. Mayer (Hg.), *Vielstimmige Vergangenheiten. Geschichtspolitik in Lateinamerika*. Wien-Berlin 2009, 31-56.
- J. MANCISIDOR, *Historia de la Revolución Mexicana*. México D. F. 1958.
- Á. MATUTE, *Aproximaciones a la historiografía de la Revolución Mexicana*. México D. F. 2005.
- D. MAYER, *Vor den bleiernen Jahren der Diktatur – 1968 in und aus Lateinamerika*, in: J. Kastner/D. Mayer (Hg.), *Weltwende 1968. Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive*. Wien 2008, 143-159.
- J. MEYER, *The cristero rebellion. The Mexican People between Church and State*. Cambridge 1976.
- J. MEYER, *La Cristiada*, 3 Bde. México D. F. 1973–1975.
- J. OSTERHAMMEL, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München 2009.
- H.-J. PUHLE (Hg.), *Revolution und Reform in Lateinamerika (= Geschichte und Gesellschaft, 2. Jg./H. 2)*. Göttingen 1976.
- J. REED, *Insurgent Mexico*. New York 1969.
- J. REED, *Revolutionsballade: Mexiko 1914*. Frankfurt am Main 2005.
- R. E. RUIZ, *The Great Rebellion. Mexico 1905–1924*. New York 1980.
- J. SILVA HERZOG, *Breve Historia de la Revolución Mexicana*, 2 Bde. México D. F. 1960.
- F. TANNENBAUM, *The Mexican Agrarian Revolution*. New York 1929.
- H. W. TOBLER, *Die Mexikanische Revolution*. Frankfurt am Main 1984.
- J. WOMACK Jr., *Zapata y la revolución Mexicana*. México D. F. 1992.
- J. WOMACK Jr., *Zapata and the Mexican Revolution*. New York 1968.
- R. ZIMMERING, *Mythenwandel und politische Transition in Mexiko*, in: R. Zimmering (Hg.), *Der Revolutionsmythos in Mexiko*. Würzburg 2005, 27-44.

Der mexikanische Muralismus und die Fotografie als Zeugen der Mexikanischen Revolution

Der mexikanische Muralismus war einer der wichtigsten Malstile der Kunst im öffentlichen Raum im 20. Jahrhundert. Er erlebte seinen Höhepunkt zwischen 1921 und 1940 und stand seit seinem Beginn mit dem bewaffneten Kampf von 1910 bis 1920 in Verbindung. Das ‚Binom‘ „soziale Revolution – künstlerische Wiedergeburt“ wurde durch den Muralismus verbreitet und fußte in der Essenz dieser künstlerischen Bewegung, deren Berufung es von Beginn bis Ende war, dem Gemeinwesen zu dienen, indem sie die Allgemeinheit für wichtige historische, soziale und auch philosophische Themen sensibilisierte (Charlot 1985, 77).

Im Jahr 1921 besiegelte General Álvaro Obregón eine Allianz mit den Künstlern, Lehrern und Intellektuellen, die ihn im bewaffneten Kampf unterstützt hatten, indem er ihnen die Möglichkeit eröffnete, sich innerhalb der staatlichen Institutionen an der Regierungsarbeit zu beteiligen. José Vasconcelos leitete zu dieser Zeit das Sekretariat für öffentliche Bildung. Er integrierte Künst-



José Vasconcelos

ler, Akademiker und Intellektuelle als Funktionäre, Lehrer oder Kreative in sein Bildungsprogramm. In seinen Händen lag nicht nur die Ausarbeitung, sondern auch die Durchführung desselben. Auch wenn es immer wieder zu Spannungen zwischen den Künstlern und der politischen Macht kam, hatten erstere doch die Freiheit, einen weitgreifenden Plan zu entwerfen, der wichtige Erfolge zeitigen sollte (Azuela 2005, 48).

Für Vasconcelos war das Genre der Wandmalerei sehr wichtig. Er verfolgte mit ihm dieselben Ziele wie in seinem gesamten Bildungs- und Kulturprogramm. Er selbst bezeichnete seine Arbeit als zivilisatorisch, mit dem Ziel „die nationale Seele“ wiederherzustellen und die „Doktrin dieser Revolution hervorzubringen“. Dieses doktrinäre Sendungsbewusstsein versuchte er durch eine „geistige Revolution“ auf den Gebieten der Bildung, Kultur und Kunst zu schaffen. Vasconcelos glaubte an diese „geistige Revolution“, die sich auf die von ihm vermutete Fähigkeit der Kunst und Kultur stützte, den ‚Weg des Guten‘ vorzugeben, der aber auch durch Gerechtigkeit, die historischen Hintergründe und durch die Weiterentwicklung des Denkens und der menschlichen Sensibilität bereitet würde. Gemeinsam mit der Entfaltung dieser Eigenschaften, gab Vasconcelos dem Muralismus den Charakter einer öffentlichen, didaktischen und propagandistischen Kunst mit, welcher für ihn typisch werden sollte.

Die Verankerung des mexikanischen Muralismus im nationalhistorischen Kontext hieß nicht, dass seine Form oder Reichweite lokal begrenzt gewesen wären. Viele der Mu-

ralisten waren Angehörige der europäischen Avantgarde gewesen. Die ethisch-ästhetischen Überlegungen, die als Grundlage für ihr künstlerisches Werk dienten, teilten ihre Grundgedanken mit der klassischen Moderne. Die mexikanischen Maler waren Mitglieder der internationalen kulturellen Elite und hielten kontinuierlich einen wechselseitig befruchtenden Austausch mit ihren Kollegen im Ausland aufrecht.

San Pedro und San Pablo

José Vasconcelos gab die erste Serie von Wandmalereien für das ehemalige Konvent San Pedro y San Pablo in Auftrag. Die Universität war 1921 gerade dabei, diese Gebäude zu restaurieren und es in einen Lesesaal und ein Konferenzzentrum umzuwandeln, dessen Nutzung sie mit der allgemeinen Öffentlichkeit teilen sollte. Diese Wandmalereien, wie auch die anderen der Anfangsphase, sollten den Betrachter sensibilisieren und erziehen, sowie die Prinzipien des *Ateneo de la Juventud*, einer Gruppe junger Künstler und Intellektueller, verbreiten. Diese Gruppe hatte in der Regierungszeit Porfirio Díaz' die ideologischen Grundlagen für das thematische Programm von Vasconcelos erarbeitet. Die Arbeiten in San Pedro y San Pablo wurden von Roberto Montenegro, Xavier Guerrero und Jorge Enciso ausgeführt. Sie waren auch für die Dekoration der Kuppeln, Bögen, Pfeiler und Pilaster verantwortlich. Enciso dekorierte die Pforte und das Eingangsstockwerk und Xavier Guerrero malte *Los signos del zodiaco* (*Die Tierkreiszeichen*) in der Kuppel der Kapelle. Im gesamten Gebäude wurde Temperatechnik verwendet. Montenegro gestaltete außerdem zusammen mit Gabriel Fernández Ledesma eine Reihe von Mosaiken mit dekorativen Motiven und Anspielungen auf historische Persönlichkeiten. Gerardo Murillo trug die Bilder *El Sol*, *La Luna*, *El Viento*, *La Lluvia* und *El Titán* bei. Roberto Montenegro malte in der Ap-

sis der Kapelle den Lebensbaum (*El árbol de la vida*), eine Allegorie des Ursprungs und der Auswirkungen der Natur-, der moralischen und kulturellen Kräfte auf der Person des geistigen Führers (d.h. des Lehrers bzw. Intellektuellen als Lenker dieser Elemente).

San Ildefonso

Das alte *Colegio de San Ildefonso* war der nächste Ort, an dem Vasconcelos Wandmalereien in Auftrag gab. Die Verbindung zwischen dem thematischen Programm und dem vasconcelischen Denken prägte nicht nur die erste Phase des Muralismus, sondern wirkte sich auf die Sinnbestimmung und die Rolle der Kunst innerhalb des Projekts der Kulturrevolution insgesamt aus. Zu diesem Zeitpunkt etwa schrieb der Minister der Kunst und den Künstlern eine Erlöserfunktion zu. Das thematische Programm wiederum führte Überlegungen über den Charakter des Prozesses der Nationswerdung in den mexikanischen Muralismus ein; wie etwa die Fragen nach der Essenz und den Anfängen von Kultur, Volkstum und Geschichte. Das Bildprogramm entwickelte die Utopie einer *raza cósmica* (kosmischen Rasse), der José Vasconcelos 1925 in seinem Buch „supuesto prototipo de mestizaje que debía fundamentar racial y culturalmente al continente americano“ erstmals Gestalt gab. Die bedeutendsten Merkmale dieses spirituellen und indigen-spanischen künstlerischen Synkretismus verdichteten sich im Fresko der *Alegoría a la Virgen de Guadalupe*. Die Erscheinung der Heiligen Jungfrau in Guadalupe war ein Motiv, das seit seinem Aufkommen in der Kolonialzeit zum Symbol der ursprünglichen Vermischung der Kulturen und später des mexikanischen Nationalismus geworden war. Der größte Bruch in der Geschichte Mexikos und des gesamten Kontinents war – logischerweise – die Ankunft der Spanier auf amerikanischem Boden, was auf der Wandtafel *Desembarco*

de los españoles y La cruz plantada en tierras nuevas (Landung der Spanier und Das Kreuz wird in der Neuen Welt eingepflanzt) dargestellt wird. Der interpretative Ansatz in dieser ersten Phase sah sowohl die Erschaffung des neuen Menschen als auch den kreativen Akt als zwei Aspekte desselben Prinzips. Beide standen in Zusammenhang mit der Aufgabe der Kunst und des Künstlers, den „Sinn“ zu klären und beide hatten eine Rolle beim spirituellen Wiederaufbau des nach-revolutionären Mexiko.

Vasconcelos beauftragte Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros und José Clemente Orozco das Thema der Schöpfung zu erarbeiten und gab ihnen die Vorgabe, die Kunst als schöpferischen Akt zu sehen und eine neuartige Form des künstlerischen Schaffens auf dem amerikanischen Kontinent zu finden. Rivera malte damals *La creación* (Die Schöpfung), Siqueiros arbeitete an *El espíritu de occidente* (Der Geist des Okzidents) und Orozco an *Los elementos* (Die Elemente).

Bei der nächsten Gruppe von Wandmalereien, die Vasconcelos in Auftrag gab, erarbeiteten die Künstler – aus der Perspektive der politischen Geschichte, der Kultur und der Traditionen – die Ursprünge des Mexikanertums. Ramón Alba de la Canal malte *El Desembarco de los españoles y La Cruz plantada en tierras nuevas*, Fermín Revueltas *La alegoría de la Virgen de Guadalupe*, Jean Charlot und Fernando Leal befassten sich mit diesem Konzept bei den Wandmalereien *La conquista de Tenochtitlan* und *La fiesta del señor de Chalma*. Die beiden zuletzt erwähnten Künstler entwickelten in diesen Werken eine Reihe von Neuerungen und führten so die Bewegung der Muralisten in ihre zweite Phase.

Der Muralismus in seiner zweiten Phase

Auch in der zweiten Phase des Muralismus versuchten die Maler die Geschichte neu zu erfinden und ver-



Diego Rivera, 1932 (Carl Van Vechten, Library of Congress)

banden dabei die spanisch-indigene Mischrasse direkt mit der revolutionären Idee: Die *Conquista* war zwar weiterhin der Grundstein des modernen Mexiko und der kulturelle und rassische Synkretismus blieben die Essenz des Mexikanertums; die indigene Abstammung wurde aber immer wieder so stark unterstrichen, dass sogar Vasconcelos' Hispanophilie in Frage gestellt wurde und die eigentliche Essenz des Mexikanertums bei der künstlerisch begabten indianischen Rasse und in ihrer großartigen prähistorischen Vergangenheit vermutet wurde, ohne dabei das Versprechen einer westlichen Moderne durch rassische, kulturelle und soziale Vermischung in Frage zu stellen. Im Gegensatz zur ersten Phase zeigen die Werke in ihrer Gesamtheit nun eine kritische Sichtweise der Geschichte: Charlot unterstreicht bei seiner Wandmalerei *La conquista de Tenochtitlan* die zerstörerische Seite dieses Ereignisses. Leal macht in seinem Fresko *La fiesta del Señor de Chalma* den religiösen Fanatismus als Erbe der katholischen Kirche und der lokalen Gebräuche zum Thema. Orozco wiederum beschäftigt sich 1926 bei den Wandtafeln *Franciscano auxiliando a los enfermos* und *Cortés y la Malinche* mit dem problematischen Verhältnis zwischen Eroberern und Eroberten.

Die dritte Phase

In der dritten Phase begannen die Muralisten die sozio-politischen Konflikte der Zeit in ihren Werken zu behandeln. David Alfaro Siqueiros arbeitete von 1923 bis Anfang 1924 an einer Reihe von Fresken im kleinen Hof der *Preparatoria*, von denen heute leider nur noch Überreste zu sehen sind. Sie waren eine Art Vorspiel für die nächste Phase, die sich mit aktuellen Problemen und Ereignissen der neusten Geschichte beschäftigte, wie es das Fresko *El entierro del obrero sacrificado* tat, eine Hommage an den kürzlich ermordeten sozialistischen Führer Felipe Carrillo Puerto.

Orozco wiederum malte im Gang des zweiten Stockes die Serie *Falsedades sociales* mit den Wandtafeln *El banquete de los ricos*, wo er den allgemeinen Groll über die sozialen Ungleichheiten darstellt. *La justicia y la ley* erzählt von Ungerechtigkeit und Korruption, *Los aristócratas* zeigt die Heuchelei, die Scheinheiligkeit und den Geiz der Mächtigen. Bei *La basura social* zeigt er die falschen Doktrinen auf, bei *El juicio final* veranschaulicht er die Manipulation der einfachen Gläubigen durch die Kirche und bei *La Asechanz* schließlich zeigt er die schon damals skandalösen Fälle von Korruption des Arbeiterführers Luís Napoleón Morones auf. Dies war die erste große Kritik durch die Malerei an dem Kurs, den die einflussreichen Eliten den Idealen der Revolution nun auferlegten.

Drei Mal beschädigten Gruppen junger Studenten die Wandmalereien in San Ildefonso teilweise. So wurden die Wandmalereien zum Katalysator der universitären Auseinandersetzungen über die Zukunft der akademischen Bildung und damit auch für die Bewältigung der nationalen Probleme. Während der Bildungsminister José Vasconcelos, enzyklopädisches Wissen und humanistische Inhalte vorzog, schlug der Direktor der Vorbereitungsprogramme für die Universitäten, Vi-

cente Lombardo Toledano, vor, verstärkt die ökonomischen und politischen Probleme des Landes in den Unterricht einfließen zu lassen. Es war ein Aufeinanderprall des traditionellen Verbotes einer Einmischung der Universitäten in die politischen Konflikte und der Überzeugung, dass das universitäre Leben zu einem politischen Aktivismus führen sollte. Ironischerweise musste Vasconcelos, auch nachdem er die oben genannte Position aufgegeben hatte, 1924 zurücktreten. Grund war ein Streit mit Präsident Obregón und seinem Nachfolger Plutarco Elías Calles, weil Vasconcelos Adolfo de la Huerta unterstützt hatte.

In diesem Ambiente verschärfte sich die Kritik in den Wandmalereien. Die Behörden zauderten wegen des neu angeschlagenen Tones in den Gemälden und reagierten nur verhalten, als Bilderstürmer Kunstwerke beschädigten. Als Reaktion bildete sich die Malergewerkschaft SOTPE. Doch konnte diese weder die Bilderstürmer aufhalten noch den Behörden etwas entgegensetzen, als die Verträge mit den Malern gekündigt wurden. Obwohl die SOTPE ihren Mitgliedern niemals wirklich Schutz bieten konnte, wurde sie zum Zeichen des Kompromisses, den die Künstler mit den sozio-politischen Gegebenheiten eingingen, indem sie eine öffentliche didaktische Kunst betrieben, um die Rechte der Mehrheit zu verbreiten und zu verteidigen

Muralismus, Callismus und das Maximato

Der Rücktritt von Vasconcelos als Bildungsminister und der Amtsantritt des neuen Präsidenten Plutarco Elías Calles unterbrachen das Schaffen der Muralisten in Mexiko-Stadt. Das bisschen Arbeit, das ihnen blieb, gab es im Hinterland der Republik. Einer der wenigen, der weiterhin Arbeit als Wandmaler fand, war Diego Rivera. Er war zur Zeit des Callismus und des Maximato (1923–1934) der

dem Präsidenten am nächsten stehende Künstler.

Zwischen 1923 und 1928 malte er die Fresken der *Secretaría de Educación Pública* (SEP), und parallel (zw. 1924 und 1927) verzierte er die Kapelle von Chapíngo mit einer Hommage an die agrarische Revolution. Später malte er in der *Secretaría de Salubridad* ein Ensemble und schlussendlich (1929–1935) verschönerte er die Haupttreppen des *Palacio Nacional* mit der Geschichte Mexikos, der ersten bedeutenden offiziellen Version, die die Revolution und ihren Verlauf in ihre Erzählung aufnahm (Rodríguez Montellaro 1997: 113). Eines der herausragendsten Werke dieser Phase wurde von Rivera in der Kapelle eines ehemaligen Landguts in der Stadt Chapíngo realisiert, das damals eine Agrarschule war. Rivera wurde mit der Verschönerung des Verwaltungsgebäudes und der alten Kapelle beauftragt. Letztere fungierte als Lesesaal. Rivera zeigt hier die Mexikanische Revolution als essenziell ländliche Erhebung und singt dabei eine Loblied auf deren Märtyrer Emiliano Zapata und Otilio Montaña (letzterer wurde ironischerweise auf Befehl des ersteren erschossen) und auf die kämpfenden Bauern und Arbeiter.

Während Rivera diese Apologie der Revolution malte, verewigte sich Orozco, mit der Unterstützung des dortigen Rektors Alfonso Pruneda, auf den Mauern von *San Ildefonso* (1924–1926). Bei dem Gemälde *Mujeres*, *El sepulturero* *La bendición*, *Trabajadores*, *La despedida*, *La familia* zeigt er die Widersprüche und den Schmerz des bewaffneten Kampfes auf, hervorgerufen durch die Auflösung und das Fehlen der Gründe für einen Kampf, dessen Ziele und Zukunft nicht klar sind. Darin zeigt sich nicht nur der sich verstärkende Nihilismus gegenüber der National- und Weltgeschichte im Denken Orozcos. Seine Einstellung gab einer Enttäuschung Ausdruck, die damals von vielen Mexikanern geteilt wurde; vor allem seit die Ära des Callismus

begonnen hatte, in der die Regierung nicht bereit war, die Versprechen der Revolution einzulösen.

Das Werk Riveras in dieser dritten Phase des Muralismus zeigt seine Begeisterung für die Ästhetik der Maschine, sein enormes Interesse an einer Kunst für das Proletariat und seinen Glauben an die Technologie als Werkzeug, mit dem die Arbeiter die Natur in ihren Dienst stellen und sich so zu den Herren der Produktionsmittel machen könnten. Die Beziehung Riveras zur kommunistischen Partei und den ihr nahe stehenden Muralisten war grundlegend für die weitere Entwicklung und die verschiedenen Abstufungen, mit denen sich diese Interessen in seiner Kunst widerspiegeln. Diese Haltung lässt sich bis 1928, als Rivera *El corrido de la revolución proletaria* (1927–1928) auf das Gebäude des Bildungsministeriums malte, als Grundlage seiner Wandmalereien erkennen. Dort zeigt er die mexikanische Revolution als Teil einer weltweiten kommunistischen revolutionären Bewegung, die von der Sowjetunion angeführt wird. Zu diesem neuen Geschichtskonzept gehörte auch eine neue Formensprache, die mit Elementen russischer Plakate und Fotomontagen und der maschinellen Ästhetik spielte, bei der Rivera auch mehr als in anderen Werken eine kubistische Struktur hervorhebt. Zur gleichen Zeit verwendet er eine narrative Bildsprache, wie man sie von Bildergeschichten in Comics kennt.

Das Interesse der mexikanischen Wandmaler für die proletarische Kunst und Welt, welches typisch für die dritte Phase ist, konsolidierte sich durch zwei aufeinander folgende Ereignisse: Das Exil der Künstler durch den Mangel an Aufträgen und die politische Verfolgung in Mexiko zwischen 1928 und 1934, sowie die weltweite Ausbreitung des Faschismus. Orozco, Siqueiros und Rivera hinterließen unter anderen nun auch in den USA nicht unwesentliche Spuren. Dabei ging es meist um Aspekte der modernen technokratischen und

kapitalistischen Welt, so bei *Homenaje a la industria de Detroit* (1932–1933) von Diego Rivera, bei David Alfaro Siqueiros mit *América Tropical* (1932) und *Epopéya de América: De las migraciones al continente al mundo actual anglo y latino americano* von José Clemente Orozco (1932–1934).

Ab 1934 begannen die Muralisten aus dem Exil in ihre Heimat zurückzukehren. Mit der Unterstützung der neuen Regierung von Lázaro Cárdenas, kam es zu einer Wiederbelebung der Kunst im öffentlichen Raum. Cárdenas konnte die Sympathien der verschiedenen linksgerichteten Gruppen für sich gewinnen und mit seiner Unterstützung wurde in Mexiko, als Teil der Internationale, die Nationale Liga gegen Imperialismus, Faschismus und Krieg gegründet, sowie die von 1934 bis 1938 aktive *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR). Ziel war es unter anderem, die Künstler und Intellektuellen für den Kampf gegen Faschismus, Imperialismus und Nationalsozialismus zu vereinen und in der breiten Masse eine für diese Aufgabe angemessene Kultur zu verbreiten sowie den Kampf für eine Verbesserung der Lebensumstände der Mehrheit zu stärken.

Diese Prinzipien und die Art, die Probleme in Angriff zu nehmen, waren der dritten Phase des Muralismus sehr ähnlich. Der internationalistische Anspruch wurde wieder verstärkt, um im Allgemeinen für das Proletariat zu kämpfen und sich gegen die enormen die ganze Welt umgreifenden Probleme der Zeit zu stellen. Das wichtigste und beispielhafteste Werk dieser überaus interessanten Phase, nicht nur wegen seiner stilistischen und technischen Neuerungen, sondern vor allem, da es wie kein anderes die mexikanischen Bemühungen widerspiegelt, den Nationalsozialismus zu bekämpfen, war jenes von Siqueiros für die Elektrikergewerkschaft. Siqueiros kehrte 1940, nachdem er in Spanien auf der republikanischen Seite im Bürgerkrieg ge-

kämpft hatte, nach Mexiko zurück und begann nach wenigen Monaten mit seiner Arbeit für die Elektrikergewerkschaft. Er wollte ein Zusammenspiel von Thema, plastischer Gestaltung und den technischen Mitteln, da er der Meinung war, dass nur jene Werke, bei denen Thema, Techniken, Materialien und plastische Umsetzung revolutionär seien, wahrhaft subversives Potenzial hätten. Bei der Wandmalerei *Retrato de la burguesía*, zeigt er aus der Sichtweise der kommunistischen Partei, wie das kapitalistische System die Massen ausbeutet und mit seinen militaristischen und expansionistischen Regierungen die Ursachen für Krieg und Nazifaschismus hervorbrachte.

Die Wandmalerei befindet sich im Treppenhaus auf einer Fläche von 100 m² und wurde mit einer elektrischen Pistole und Nitrozellulose gezeichnet. Siqueiros wollte eine einhüllende Bildkomposition schaffen, die den Betrachter in das Zentrum der Ereignisse stellt und ihn so zum Akteur macht. Er schuf dafür einen konkaven Raum ohne Trennung zwischen Decke und Wänden. Außerdem verwendete er propagandistische Mittel der russischen Avantgardegruppe *October group* und ihres wichtigsten Vertreters Aleksandr Rodchenko, wie zum Beispiel Fotomontagen mit aus dem Kontext gerissenen alten Fotos, wobei der synthetische Geist von Plakaten nie aufgegeben wurde.

Mit dieser dritten Phase bis zum Ende der 1940er endete auch die Bedeutung des Muralismus als wichtigste mexikanische Kunstrichtung. Es gab viele Ursachen für das Ende, darunter künstlerische wie auch politische. Zu den wichtigsten gehörten die offizielle Vereinnahmung durch die Politik und der Fanatismus der Künstler, die wie Siqueiros meinten: „Es gibt keinen andren Weg als den unseren“. Der internationale Kontext führte zwar nicht das Ende des Muralismus herbei, doch fiel die Richtung zunehmend in Misskredit, denn die Kunstwelt ten-

dierte nun immer stärker zum Abstrakten. Mit der neuen Devise *l'art pour l'art* wurde jegliche Form historisch oder sozial wertender Kunst für obsolet erklärt. Die Wandmalerei als öffentliche Kunst wurde in Mexiko von einigen Gruppen der 1980er, wie Tepito Acá wieder aufgenommen. Auch die Auslandsmexikaner in den USA haben später eine bedeutende Wandmalerei hervorgebracht. Der mexikanische Muralismus, ebenso Mitgestalter wie Ergebnis des postrevolutionären Mexiko und der modernen Kunst, war über drei Dekaden des 20. Jahrhunderts die wichtigste Form moderner Kunst im öffentlichen Raum.

Die Fotografie der Revolution

Während der 14 Jahre der bewaffneten Auseinandersetzungen der Revolution hielt die Fotografie Teile der Erlebnisse ihrer Protagonisten fest. Obwohl ein Großteil der Bilder in Vergessenheit geraten oder in privaten Fotoalben verschwunden ist, wurde ein anderer Teil in der Presse reproduziert, als Postkarte verlegt oder blieb in privaten Sammlungen bestehen, wie jener der Brüder Casasola. Er wurde so Teil des visuellen historischen Gedächtnisses zur Mexikanischen Revolution.

Um 1911 hatte sich die Fotografie schon in der gesamten mexikanischen Republik verbreitet und die weiten Gebiete, die vom bewaffneten Kampf betroffen waren, erlaubten ein großes Spektrum an Bildern. Die Revolution selbst erweckte oft erst eine intensivere Aktivität der Amateure und Profis in Sachen Fotografie (Canales 2009, 72). Trotzdem gab es noch keine Kultur fotografischer Publikationen. Auch wenn viele Fotografen ihre Werke signierten, war der Fotojournalismus noch nicht wirklich anerkannt, so dass Fotos meist nur einen zusätzlichen Beitrag zu den journalistischen Texten darstellten (Rodríguez 1997, 3). Doch gab es Fotografen wie Manuel Ramos, Abraham Lupercio und andere, die die

Notwendigkeit erkannten, die Ereignisse festzuhalten, und deren Bilder schon am nächsten Tag in der Presse erschienen (Escorza Rodríguez 2005, 35).

Die Fotografie war ein heterogenes, komplexes und variantenreiches Genre, das aber bis heute wenig untersucht wurde. So wurden unzählige Ereignisse festgehalten, von historischen Momenten bis hin zum Alltagsleben. Die Auswahl wurde dabei jedoch durch die Technik und die Subjektivität der Fotografen eingeschränkt; und nicht immer wurden die wichtigsten Ereignisse dokumentiert. Es gibt auf historischem Gebiet Szenen, die sich wiederholen; z.B. jene als sich während des Amtsantritts Eulalio Guzmán als Präsident (Dezember 1914) nach seiner Berufung durch die *Convención de Aguascalientes*, der Revolutionsführer Francisco Villa auf den Sessel des Präsidenten an die Seite Emiliano Zapatas setzt (vgl. Abb. auf Seite 9). Andere wurde nicht festgehalten, wie die Unterzeichnung des Friedensvertrages von Ciudad Juárez, der die Diktatur von Porfirio Díaz beendete (Canales 2009, 67).

Die Breite der Themen auf den Fotos ist enorm. Man sieht darauf unterschiedlichste Menschen, wie Massen anonymer Städter und Menschen vom Lande, lokale Soldaten, Lehrer, städtische Händler, aber auch Ereignisse wie Versammlungen, Demonstrationen und Zeremonien. Ein wichtiges Symbol war dabei die Eisenbahn: Man sah sie in Schlachtszenen, beim Transport von Truppen und bei der Erstürmung von Dörfern (Canales 2009, 76).

Postkarten waren während der Revolution sehr beliebt. Ihr Format erlaubt sehr viel Freiheit bei Themen und Perspektiven, da sie einfach und billig zu produzieren und daher preisgünstig waren. Ihre Verbreitung war weder von den Monopolisten auf dem Zeitungsmarkt abhängig noch gab es viel Zensur. Einige der Fotos waren signiert, wie jene des in Mexiko beheimateten deutschen Foto-

graphen Hugo Brehme (1882–1954), der mit der Hilfe Guillermo Webers viele seiner Fotos mit Themen aus der Revolution, aber vor allem mit Landschaften und Traditionsmotiven, die noch lange für das Mexikobild nachwirken sollten, als Postkarten verkaufte (de los Reyes 2002–2003, 23–27; Lerner 2002–2003, 30–38). Da die meisten Produzenten aus den USA kamen und eine große Nachfrage nach revolutionären Themen bestand, fand man diese Postkarten auch außerhalb Mexikos.

Auch die Gründung der *Agencia mexicana de Información Gráfica* 1912 half sehr dabei, das Fotomaterial dieses geschichtlichen Zeitraumes zu bewahren und zu verbreiten. Die Agentur sollte Fotografien aus dem politischen, sozialen und juristischen Leben sammeln und kommerziell verwerten. Sie wurde mitten während des bewaffneten Kampfes vom Fotografen, Sammler und Verleger Agustín Víctor Casasola gegründet und sollte zur wichtigsten Sammlung des visuellen Gedächtnisses der Revolution werden. Ursprünglich verkaufte die Agentur ihre Bilder und jene ihrer Mitarbeiter – unter ihnen die Gebrüder Miguel und Gustavo – an diverse Tages- und Wochenzeitungen in Mexiko Stadt wie *El Universal*, *El Demócrata* y *Revista de Revistas*. 1921 veröffentlichte Casasola auf Bitte der Organisatoren der Jahrhundertfeier der Mexikanischen Unabhängigkeit das Album *Álbum Histórico Gráfico*. Bei seiner Arbeit als Verleger schaffte er es, den Bildern einen hohen Informationswert zu geben (Rodríguez 1997, 3) und machte so aus diesem Typus von Publikation eine Quelle zur Landesgeschichte.

In den illustrierten Artikeln der Revolutionszeit sollten die Fotografien die Wahrhaftigkeit der Information bestätigen und die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen. Es gab jedoch zwei Einschränkungen: die Technologie (Kamera und Stativ waren enorm schwer und die Glasplatten der Kameras machten Aufnahmen vor allem auf dem

Schlachtfeld schwierig) und die Zensur bzw. Selbstzensur erschwerten es, auf dem Markt zu bestehen. Um an Bildmaterial zu kommen, waren die Zeitungen von ihren Korrespondenten abhängig oder sie kauften es bei anderen Zeitungen oder Agenturen. Während der Berichterstattung über die Revolution bildete die mexikanische Presse vier Charakteristika aus: Ein Gleichgewicht zwischen militärischer und politischer Berichterstattung; eine komplexe fotografische Repräsentation aller Akteure des Konfliktes mittels einer gleichzeitig traditionellen ebenso wie neuartigen Form des Portraits; eine Vielzahl an Strategien, um eine Schlacht auch dann medial zu bewerten, wenn es kaum Aufnahmen gab; und zuletzt den Hang zu gewissen Prinzipien, wenn es darum ging, Kriegsgewalt zu zeigen (Gautreau 2009, 188).

Einige der Revolutionsführer nutzten die Fotografie als Propagandawerkzeug. So war sie essenziell bei der Konstruktion des Personenmythos um Personen wie Pancho Villa oder Emiliano Zapata. Villa, der ‚Zentaur des Nordens‘, wusste sehr wohl um den Wert der Massenmedien (Berumen 2009, 33) und verstand es, ihr Interesse an seiner Person wegen seiner militärischen Erfolge auszunutzen. Er hatte zum Beispiel einen Vertrag mit der US-amerikanischen Firma *Mutual Film Corporation*, die seine Schlachten filmte (de los Reyes 1992). Hier und in der US-Presse wurde um ihn ein Mythos geschaffen und international verbreitet, der aus Villa bisweilen das Symbol einer vermeintlichen mexikanischen Barbarei machte.

Auf der anderen Seite arbeitete Emiliano Zapata, Führer der Bewegung im Süden, voller Begeisterung mit Fotografen wie Hugo Brehme oder Víctor Casasola zusammen, um die Anhängerzahl der Zapatisten zu vergrößern. Eines der emblematischen Bilder von Emiliano Zapata (siehe unser Titelbild) stammt von einem Foto, das die einen Garduño und andere aber Brehme zuschrei-

ben (Escorza 2005, 35). Dieses Bild wurde nicht nur in der nationalen und internationalen Presse und in Büchern verbreitet, es diente auch Künstlern wie Diego Rivera als Inspiration für Wandmalereien.

Die Fotografie der mexikanischen Revolution diente nicht nur der Information und zu zeigen, wie sich die bewaffnete Auseinandersetzung und ihre Auswirkungen auf die Bevölkerung entwickelte, sondern sie wurde auch zu einer der wichtigsten Quellen, um die historischen Ereignisse der Zeit und die Mentalität der Fotografen kennenzulernen.

Als Resümee bleibt zu sagen, dass die visuellen Künste, unter ihnen

die Fotografie, eine grundlegende Rolle bei der Schaffung der mexikanischen Revolution als offiziellen Gedächtnisort spielten. Ganze Familienalben füllt aber auch das Gedächtnis der Verlierer. Noch heute erweitert die Wiederaufnahme von Motiven aus der Revolution das Bild der offiziellen Geschichtsschreibung und ihres zivilen Pantheons, indem sie als Illustrationen von Schulbüchern, zur Bewerbung anderer Bücher oder gar als Verzierung für Tex-Mex-Restaurants dienen.

Übersetzung aus dem Mexikanischen von Florian Musil

LITERATUR

- A. AZUELA, Vasconcelos: Educación y Artes. Un proyecto de cultura nacional, en *Antiguo Colegio de San Ildefonso, Segunda Edición 2000*, 113-163.
- A. AZUELA, *Arte y Poder, renacimiento artístico y revolución social. México 1910–1945*. 2005.
- M. Á. BERUMEN, *Pancho Villa, la construcción del mito*, 2009.
- C. CANALES, *La densa materia de la historia, notas sobre las fotografías olvidadas de la revolución México*, in: *Fotografía y Revolución 2009*, 67-81.
- J. CHARLOT, *El renacimiento del muralismo mexicano*, 1985.
- DE LOS REYES AURELIO, *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos*. México 1992.
- DE LOS REYES AURELIO, *Brehme y Sergei Eisenstein: una convergencia*, in: *Alquimia 16 (2002–2003)*, 23-27.
- D. ESCORZA RODRÍGUEZ, *Las fotografías de Casasola publicadas en diarios capitalinos durante 1913*, in: *Alquimia 25 (2005)*, 35-40.
- M. GAUTREAU, *La Revolución mexicana a los ojos del mundo. Diferentes perspectivas en la prensa ilustrada*, in: *Fotografía y Revolución 2009*, 209-280.
- J. LERNER, *La exportación de lo mexicano: Hugo Brehme, en casa y en el extranjero*, in: *Alquimia 16 (2002–2003)*, 30-39.
- J. A. RODRÍGUEZ, *El fondo Casasola: difusión y memoria*, in: *Alquimia 1 (1997)*, 23-27.
- I. RODRÍGUEZ MONTELLARO, *La Nación mexicana en los murales del Palacio Nacional, en Los Murales de palacio Nacional*, 1997, 57-85.

Weblinks zum Muralismus

Da der Detailreichtum und die Farbigkeit der Werke der Muralisten im Format dieser Zeitschrift nicht ausreichend wiedergegeben werden können, haben wir statt zahlreicher Abbildungen weblinks zu großteils gemeinfreien Fotos der Kunstwerke bereitgestellt:

http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Murals_in_Mexico,_D._F. (Auswahl von Wandbildern aus Mexiko Stadt, mit historischen Vorbildern und aktuellem Fortleben)

http://hu.wikipedia.org/wiki/Diego_Rivera (Zahlreiche Werke des international bekanntesten Vertreters der Stilrichtung)

http://de.wikipedia.org/wiki/Kategorie:Maler_des_Muralismo (Linksammlung zu den Künstlern)

http://commons.wikimedia.org/wiki/Museo_de_la_Luz,_Mexico_City (Fotos zum ersten Projekt des Muralismus im ehemaligen Konvent San Pedro y San Pablo)

Eine Sammlung vieler in diesem Beitrag angesprochener Bilder finden Sie auch auf unserer Homepage (<http://vgs.univie.ac.at/>) unter den Informationen zu diesem Heft.

Die Revolution erzählen Literarische Repräsentationen der mexikanischen Revolution

Literaturgeschichtliche und gattungstheoretische Vorbemerkungen

Als Gründungsereignis hat die mexikanische Revolution, aus der konstruktivistischen Perspektive der Theorien des *nation building* betrachtet, auf verschiedenen Ebenen tiefgreifend zum Selbstbild und Selbstverständnis des modernen mexikanischen Staates beigetragen. Dabei spielt auf der kulturellen Ebene neben der bildenden Kunst und der Volkserziehung auch die literarische Repräsentation des Revolutionsthemas und ihre weitreichende Rezeption eine herausragende Rolle – obgleich die literarischen Texte, ganz im Gegensatz zur Kunst und Pädagogik, von einem „anstrengenden“, fast programmatischen „Pessimismus“ geprägt sind, wie der Kulturhistoriker Carlos Monsiváis 1975 in einem epochalen Artikel schrieb (Monsiváis 2000, 1006).

Man bezeichnet diese Texte im Allgemeinen als *novela de la revolución* (mexikanischer Revolutionsroman) – bisweilen sogar im Sinne einer literarischen Gattung (z.B. Dessau 1967) – und meint damit meist ein heterogenes Korpus von Werken, die sich mit dem Thema der Revolution von 1910 auseinandersetzen und die nach sehr unterschiedlichen Kriterien von den Literaturhistorikern unter dem Sammelbegriff Revolutionsroman zusammengestellt wurden. Behutsamer wird auch von der *narrativa de la revolución*, der (erzählenden) Revolutionsliteratur, gesprochen, wobei sich die damit bezeichneten

Werke bisweilen auch anderen Gattungsbezeichnungen zuordnen lassen, etwa dem ‚neuen lateinamerikanischen Roman‘ der 1950er und 60er Jahre. In Bezug auf die heutige mexikanische Literatur haben sich beide Bezeichnungen ‚Revolutionsroman‘ und ‚Revolutionsliteratur‘ verloren, auch wenn hie und da Anspielungen und Rückgriffe auf das Revolutionsthema zu finden sind. Heutige Texte werden meist anderen Gattungen, z. B. dem historischen Roman oder dem Feld des biografischen Schreibens, zugeordnet.

Die früh aufgekommene Gattungsbezeichnung ‚Revolutionsroman‘ verweist indessen auch darauf, dass die Aufmerksamkeit der Autoren, Leser und Literaturhistoriker von Beginn an ausschließlich den Prosatexten galt, sodass zum Beispiel lyrische Äußerungen zum Revolutionsthema – vielleicht mit Ausnahme der Avantgarde-Poesie des sogenannten ‚Estridentismus‘ (vgl. z. B. Meyer-Minnemann 1987) und der dem Bänkelsang ähnlichen Poesie des Revolutionsliedes *corrido* – in der Literaturgeschichte kaum Beachtung gefunden haben. Vor diesem Hintergrund sei daher angemerkt, dass im Jahre 2008, anlässlich der Vorbereitungen für die Gedenkfeier des Revolutionsbeginns vor hundert Jahren, eine umfangreiche Gedichtsammlung publiziert wurde, die nun den revolutionären Gestus auch in der bisher wenig beachteten Poesie sichtbar zu machen sucht (*100 poemas mexicanos en papel revolución*, 2008).

Seit langem besteht in der Literaturwissenschaft ein weitgehender

Konsens darüber, dass der mexikanische Revolutionsroman, wie oben bereits mit Monsiváis Worten angedeutet, im Grunde von Beginn an einen Diskurs des Scheiterns in Kontrast zur offiziellen Revolutionsgeschichtsschreibung artikuliert hat. Augenfällig wird dies zum Beispiel beim Vergleich mit dem kulturpolitischen und didaktischen Programm der Wandmalerei oder den pädagogischen Kampagnen auf dem Gebiet der Volksbildung, die in den 20er Jahre im Geiste des *Ateneo de la Juventud* – jenes einflussreichen Intellektuellenzirkels, der seit den Zeiten des Porfiriat die kulturelle Erneuerung des Landes anstrebte – durchgeführt wurden und denen es gelang, optimistische Bilder des revolutionären Aufbruchs zu vermitteln. Die literarischen Texte dagegen präsentieren, mit wenigen Ausnahmen (etwa in der estridentistischen Lyrik) keine optimistische Verarbeitung revolutionärer Ereignisse und keine zuversichtliche Prognose einer besseren gesellschaftlichen Zukunft, für die der revolutionäre Prozess den Weg geebnet hätte, sondern meistens einen skeptischen, desillusionierten Rückblick und bitteren Kommentar zu den Ereignissen des revolutionären Jahrzehnts.

Doch offensichtlich hat genau diese kritische, bittere, nach Adalbert Dessau „vorurteilslose Darstellung der mexikanischen Wirklichkeit“ (Dessau 1967, 18) von Beginn an zum anhaltenden Erfolg des Revolutionsromans beigetragen. Man findet in diesem Textkorpus eine beachtliche Anzahl literarischer Werke, die heute den Status eines Klassikers der modernen mexikanischen Literatur besitzen und einen überaus wichtigen Bezugspunkt in der kollektiven Erinnerung an die Revolutionsjahre bilden. Sie sind so sehr Teil der Mexikanischen Revolution, die zu einem nationalen Gedächtnisort geworden ist, dass man sogar sagen könnte, die *novela de la revolución* nehme als eigenständige Gattung selbst einen mythischen Ort im Feld der nationalen Erinne-

rungskultur ein, wie Garrido kritisch nahe legt: „Die vermeintliche Gattung des Revolutionsromans ist *ein weiterer unserer revolutionären Mythen*. Die Revolution ist ein Thema, keine Gattung“ (Garrido 1989, 843; Hervorh. SK). Diese mythische Funktion verstärkt sich möglicherweise noch im Zeitalter der Globalisierung und der transnationalen Prozesse, in dem sich bei abnehmender Deutungshoheit der Nationalgeschichtsschreibung eine fragmentartige Erinnerungskultur gleichsam verselbstständigt, wie auch Pierre Nora bereits in seinem metahistorischen Pionierwerk *Les lieux de mémoire* in Bezug auf Frankreich gezeigt hat (vgl. Nora 1984). Der literarische Erinnerungsraum der mexikanischen Revolutionsliteratur bietet jedenfalls ein mächtiges Inventar, das immer wieder Einblick gewährt in zeitgenössische Haltungen, Meinungen, Kommentare, in die mentalen Strukturen der damaligen Bevölkerungsschichten sowie in private und kollektive Helden- und Schreckensgeschichten.

Beim Blick auf die literaturhistorischen Versuche, den Revolutionsroman im engeren Sinne als literarische Gattung zu beschreiben, erkennt man rasch, wie problematisch die Fragen nach der Periodisierung und Entwicklung sowie den inhaltlichen und ästhetischen Merkmalen stets gewesen sind. So gibt z. B. Antonio Castro Leal in seinem Standardwerk des Jahres 1960 nur die folgende weit und allgemein gefasste Definition: „Unter Revolutionsroman ist ein Korpus von Werken der erzählenden Literatur zu verstehen, die umfangreicher sind als eine einfache lange Erzählung und die von den Handlungen des Militärs und des Volkes ebenso angeregt wurden wie von den politischen und sozialen Veränderungen, die mit den verschiedenen (friedlichen und gewaltsamen) Bewegungen der Revolution einhergingen [...]“ (Castro Leal, Bd. 1, XVII). Seine zweibändige Textsammlung orientiert sich dann

an der jeweiligen Nähe des Autors bzw. der Protagonisten zu den Revolutionsereignissen. Sie geht von den frühen und deutlich autobiografischen Werken zu Texten über, die, vor allem aus Gründen der Generationenzugehörigkeit ihrer Verfasser, die Bilder der Revolution mit einem gewissen Abstand sehen und aufleben lassen bzw. die Revolution aus einer ideologischen (nationalistischen, sozialen oder auch indigenistischen) Perspektive literarisch reformulieren. Einen anderen Weg der Begriffsbestimmung und Periodisierung wählte Adalbert Dessau, dessen 1967 in der DDR erschienenes Buch bis heute als ein wichtiger Beitrag zur mexikanischen Revolutionsliteratur gilt: Dessau wollte den Revolutionsroman in einem erweiterten Sinne als Gattungsbegriff auf „die gesamte gesellschaftsbezogene Romanliteratur“ in den postrevolutionären 20er und 30er Jahren ausdehnen und in seiner Funktion als Reflexion der gesellschaftlichen Entwicklung Mexikos untersuchen (Dessau 1967, 22). Die Leitfrage lautete, ob der Revolutionsroman auch als „revolutionärer Roman“ aufgefasst werden könne. Marta Portal wiederum suchte in ihrem ebenso einflussreichen Werk des Jahres 1977 die Komplexität der literarischen Verarbeitung des Themas in einem erheblich längeren Zeitraum (der bis in die 60er Jahre reicht) im Sinne einer entmythologisierenden Gegenbewegung zu fassen: Sie zeigte, wie es den Schriftstellern mit Hilfe des narrativen Prozesses gelang, der offiziell mythisierten Revolution anhaltend ‚den Prozess zu machen‘ (Portal 1977). In eine ähnliche Richtung zielt auch Guido Rings, der anhand von drei exemplarischen Werken den Revolutionsroman von Beginn an als eine bewusste Ablösung und als „Gegendiskurs“ zum offiziellen Geschichtsdiskurs versteht (Rings 1996).

Auch der spanische Schriftsteller und Immigrant Max Aub, der selbst einen sechsbändigen Romanzyklus über den spanischen Bürger-

krieg verfasst hatte und vor diesem Hintergrund ein genauer Beobachter der Literatur Mexikos und ihrer geschichtlichen Entwicklung geworden war, hatte 1969 in seinem aus einem Vorlesungszyklus hervorgegangenen Band *Guía de Narradores de la Revolución Mexicana* die schwierige Frage der Periodisierung und Typologisierung aufgegriffen und zunächst eine einfache Lösung vorgeschlagen. Er klassifizierte die offenkundige Vielzahl der Revolutionserzähler nach Dekaden: Den zentralen Vorläufern wie Heriberto Frías folgen Autoren der eigentlichen Kriegsdekade zwischen 1910–1919, unter denen Mariano Azuela als wichtigster Autor herausragt. In den 20er Jahren gilt dies für Martín Luís Guzmán, der als Schlüsselfigur der Dekade genannt wird, während Aub für die 30er Jahre mit ihrer Vielzahl an einschlägigen Werken und Namen vor allem José Vasconcelos, Nellie Campobello, Gregorio López y Fuentes und Rafael Muñoz als herausragende Autoren nennt. In der letzten Phase 1940–1960 nimmt die Anzahl der Werke erneut zu, deren Klassifizierung und Bewertung Aub indessen offen lässt. Interessant ist im Anschluss daran jedoch seine selbstkritische Anmerkung zur Problematik der Gattungsbeschreibung und Periodisierung: „Man könnte auch eine andere, möglicherweise vernünftiger Klassifikation vornehmen, z. B. nach den behandelten Themen oder Epochen [...] eine weitere mögliche Unterteilung wäre die Unterscheidung nach den Geburtsregionen der Autoren. Man hätte drei: den Norden, das Zentrum und den Süden [...] Um aber wirklich ausführlich zu sein, müsste man bei den Revolutionsromanen auch noch die Werke der Ausländer hinzunehmen [...]“ (Aub 1969, 27–28). Diese von Aub skizzierten Optionen kennzeichnen im Grunde in aller Kürze die Problematik vieler Periodisierungsversuche (vgl. auch Goic 1992).

Eine weitgehende Einigkeit besteht allerdings darin, dass der Revo-

lutionsroman im engeren Sinne die einschlägigen Werke aus der Zeit der Revolution selbst bis zum Ende der 40er Jahre umfasst. Bis heute gilt daher der Roman *Los de abajo* von Mariano Azuela (1873–1952), der bereits zur Jahreswende 1915/1916 in El Paso/Texas als Buch erschienen war, als der erste herausragende Revolutionsroman, dessen Besonderheit darin liegt, dass er als einziger unter den heute berühmten Revolutionsromanen schon während der Jahre des bewaffneten Kampfes entstanden war und publiziert wurde. Die heute bekannte endgültige Fassung des Textes bietet auf den ersten Blick eine in sich geschlossene Erzählung dar, die zunächst nicht vermuten lässt, dass der Roman auf den Beobachtungen des Autors als eines direkten Augenzeugen des Revolutionsgeschehens beruht. Doch Azuela hatte als Militärarzt an den militärischen Auseinandersetzungen teilgenommen und war auch als Journalist tätig. 1915 veröffentlichte er erste Ausschnitte seines Textes in einer Zeitung der US-amerikanischen Grenzstadt El Paso, wo kurz darauf auch das Buch selbst erscheinen sollte. Genau diese autobiografische Dimension, die von Azuela unter Rückgriff auf epische Erzählstrukturen gewissermaßen *aufgehoben*, d. h. überwunden *und* gleichzeitig bewahrt wurde, war insgesamt ein Kennzeichen der literarischen Texte der Jahre während und nach der bewaffneten Auseinandersetzung. Bei den meisten Texten wird sie in der Tendenz zum realistischen, ja sogar dokumentarischen Schreibstil sichtbar: Die Ereignisse und Beschreibungen des revolutionären Tagesgeschehens scheinen oft sogar vom Reportageblick des Journalisten oder dem klinischen Auge des Mediziners registriert. Dies gilt nicht nur für die Texte von Martín Luis Guzmán *El águila y la serpiente* (1928) und *La sombra del caudillo* (1929), bei denen der dokumentarische Stil besonders augenfällig ist, sondern z. B. auch für die Romane von Rafael Muñoz *¡Vámonos con Pancho Villa!*

und *Se llevaron el cañon para Bachimba*. Bei einem genaueren Blick auf diese Werke fällt schnell der Kompositcharakter, die fragmentierte Struktur der Texte auf, die sich aus einzelnen Bildern (*cuadros*), Anekdoten und Erzählungen zusammensetzen. Besonders augenfällig ist dies im Falle der lange Zeit wenig beachteten Mikroerzählungen des Bandes *Cartucho* (1931) von Nellie Campobello, die man auch als eine Serie fotografischer Momentaufnahmen bezeichnen könnte.

Von solchen Periodisierungsfragen und den damit verbundenen gattungstheoretischen Schwierigkeiten im engeren Sinne löst man sich aber, wenn man in Anschluss an Carlos Monsiváis und Marta Portal die diskursive Dimension der genannten Texte hinsichtlich des offiziellen Revolutionsdiskurses in den Blick nimmt, die es ermöglicht, auch spätere Romane, etwa von Juan Rulfo, Elena Garro oder Carlos Fuentes einzubeziehen. In allen literarischen Repräsentationen der Revolution, so Monsiváis, werde jegliche ‚Erzählung‘, nach der sich die Gründung des modernen mexikanischen Staates einer ‚glorreichen Revolution‘ verdanke, dekonstruiert. Die Romane seien, vor dem Hintergrund Hunderttausender Toter und angesichts der gescheiterten revolutionären Projekte, eher als pikareske und damit kritische Texte, weniger aber als nationale Gründungsliteratur zu betrachten. Denn stets überlebten die Barbaren und Opportunisten, die die Ideale diffamierten und aus der Not Nutzen zögen, während die eigentlichen Helden immer zu Tode kämen. Die Autoren der Revolutionsliteratur wiesen, so Monsiváis, mit radikaler Geste darauf hin, dass Geschichte immer von den Siegern geschrieben werde – auch wenn es sich dabei um eine Geschichte des Scheiterns handelte. „Wie schön ist die Revolution, auch noch in ihrer größten Barbarei!“ so heißt es schon in *Los de abajo* von Azuela, der den Blick früh auf die desaströse Eigen-

dynamik der Gewalt gelenkt hatte (vgl. Monsiváis 1989, 724–725).

Diese knappen Anmerkungen zu Fragen der Erzählperspektive, der Schreibverfahren und inhaltlichen Repräsentation des historischen Stoffes zeigen, dass mit dem Begriff ‚mexikanischer Revolutionsroman‘ bzw. ‚Revolutionsliteratur‘ zwar ein gut benennbares literarisches Phänomen verbunden ist, dessen genaue Bestimmung und systematische Ausleuchtung in der Literaturgeschichte jedoch stets von sehr unterschiedlichen Kriterien abhängig war. Vor diesem literaturhistorischen und -theoretischen Hintergrund werden im Folgenden einige der bekanntesten Werke näher beschrieben, die vor allem eine Vorstellung von der inhaltlichen und ästhetischen Spannbreite der Revolutionsliteratur vermitteln sollen.

Mariano Azuela: *Los de abajo* (1916/1920)

Mariano Azuelas Werk *Los de abajo* gilt, wie bereits erwähnt, als der eigentliche Beginn der Revolutionsliteratur. Gleichzeitig wird der Roman als ein Meilenstein des modernen mexikanischen Romans betrachtet. Diese herausragende Position in der modernen mexikanischen Literaturgeschichte hängt wesentlich mit der erstaunlichen literarischen Umsetzung eines epischen Anspruchs bei der Darstellung des Revolutionsgeschehens aus der Perspektive der untersten Schichten der Landbewohner zusammen. Der belesene Mediziner und Schriftsteller Azuela war sich einerseits der literarischen Traditionen des Realismus und Naturalismus zutiefst bewusst und scheute andererseits auch den Rückgriff auf die homerischen Epen nicht: Sein Hauptwerk handelt vom Auszug des Bauernführers Demetrio Macias und seiner Getreuen in den revolutionären Kampf mit dem Ziel, das zurückzuerobern, was ihnen zustehe. Die Geschichte dieser Kampfhandlungen, die sich in den Jahren 1914 und 1915 im villistischen Nor-

den Mexikos ereignen, spielt sowohl auf die Ilias (Auszug und Kampf) als auch die Odyssee an, wenn der Protagonist nach langen Jahren des revolutionären Kampfes und des Umherirrens schließlich nach Hause zurückkehrt. Doch der Kreis wird sich nicht schließen, die Handlung folgt unerbittlich dem Gesetz der vorwärtsdrängenden Revolution: Trotz der Bitten seiner Frau, die auf ihn gewartet hatte, bricht Demetrio erneut auf, denn die Revolution ist wie der Stein, der in den Abgrund rollt und nicht mehr aufzuhalten ist (Azuela 1992, 207). Und so geraten auch Demetrio und seine Männer schließlich in einen Hinterhalt und werden ermordet. Carlos Fuentes nannte den Roman mit seiner strengen Struktur und seiner desillusionierenden Botschaft, die jede Hoffnung auf einen revolutionären Sieg konterkariert, eine „*Iliada descalza*“, eine Barfuß-Ilias, deren Helden nicht adlige Feldherren und Könige sind, sondern „die von unten“, *peones*, Landarbeiter, Bauern, Banditen und Tagelöhner. Dieser Begriff ist also doppelt kodiert, denn einerseits spielt der Roman auf die heroischen Geschichten des antiken Epos an, doch bricht er sie andererseits und dekonstruiert sie. Der heldenhafte, vollständige Einsatz für den Kampf wird dargestellt, aber es sind die untersten Gesellschaftsschichten, die diesen Kampf führen, romanhafte Gestalten, die rauben, trinken, zweifeln und sich letztlich auch selbst nicht verstehen, weil ihnen die moderne Seite der Revolution fremd bleibt. Es handelt sich also um eine entzauberte Welt, nicht um die Welt der lenkenden Götter wie in der Antike: „[Azuela] ist ein Autor, der episches Material heranzieht, um es zu verletzen, um es zu beschädigen und mit einer Handlung zu beeinträchtigen, die die klare Einheit bricht“ (Fuentes 1983, 9). Damit wird der Roman zu einem kritischen Roman und zum Wegbereiter für den mexikanischen Roman der Moderne des 20. Jahrhunderts bzw. für die latein-

amerikanische Literatur insgesamt, wie Marta Portal sagt, „ein absolut pluraler und ambivalenter Text, der gerade aus diesem Grund die Modernität in den iberoamerikanischen Roman eingeführt hat“ (in Azuela 1992, 31). Darin liegt die Wichtigkeit und hohe Akzeptanz dieses bitteren, kritischen und modernen Romans, der die Tristesse des notwendigen und sinnlosen Scheiterns auf eindrucksvolle Weise in Szene gesetzt hat. Es verwundert daher auch nicht, dass zu seinen ästhetischen Mitteln neben dem epischen Gestus auch Schreibstrategien gehören, die an die modernen Techniken fotografischer Aufnahmen, ja sogar filmischer Kamerabewegungen erinnern.

Erst Mitte der 1920er Jahre erlangte Azuelas Roman, der nach seiner frühen Veröffentlichung kaum rezipiert worden war, im Kontext literarischer Debatten und vor dem Hintergrund der postrevolutionären Kulturpolitik eine breitere Aufmerksamkeit. Allmählich entstanden Ansätze zu einem literarischen Feld, in dem immer stärker nach publizistischen und literarischen Reflexionen der vergangenen Ereignisse verlangt wurde. Die Modernität von Azuelas Roman, der im Jahre 1925 in Form eines Fortsetzungsromans von der Zeitung *El Universal* wieder veröffentlicht wurde, war Auslöser für viele weitere Augenzeugen, die nun ihre Erinnerungen in Form von Chroniken und Erzählungen aufzuschreiben begannen und in Zeitungen veröffentlichten. Auf diese Weise entstand ab 1926 auch der zweite berühmte literarische Text *El Aguila y la Serpiente* von Martín Luis Guzmán im spanischen Exil.

Martín Luis Guzmán: *El aguila y la serpiente* (1928)

Guzmáns zunächst in Form von Einzelgeschichten veröffentlichter Text wurde 1928 in Madrid in Buchform publiziert. Im Unterschied zu Azuela suchte Guzmán aber nicht nach einer in sich geschlossenen

Erzählstruktur, die Handlung entwickelt sich vielmehr chronologisch und ist an den Erlebnissen und Beobachtungen eines deutlich identifizierbaren Ich-Erzählers orientiert. Das Buch umfasst heterogene Textsorten, die von realistischen Beschreibungen, dokumentarischen und tagebuchartigen Darstellungen aus der Perspektive eines unabhängigen Beobachters über kritische Reflexionen eines Intellektuellen und private Erinnerungen bis hin zu eigenständigen fiktionalen Erzählungen reichen, die aus der strukturierenden einheitlichen Perspektive des Ich-Erzählers herausfallen. Der Ich-Erzähler verweist deutlich auf den Autor Martín Luis Guzmán, der seine Erlebnisse der Jahre 1913 bis 1915 im Norden Mexikos berichtet und reflektiert, wohin er als Intellektueller aufgebrochen war, um sich in die politischen Ereignisse hineinzubegeben und direkt am sozialen Geschehen teilzuhaben. Der ‚autobiografische Pakt‘, der dem Leser diese eindeutige Identität zwischen Ich-Erzähler und Autor garantiert, wird im Buch mehrfach bestätigt. Guzmán selbst bezeichnet sein Buch bei der Veröffentlichung nicht als ‚Roman‘, und sein eigener Name taucht in Form einer eindeutigen Referenz im Text auf (vgl. z. B. Guzmán 1928, 361). Als Augenzeuge berichtet dieser autobiografische Ich-Erzähler von seinem Aufbruch zu den Truppen der Konstitutionalisten, doch bei seiner Reise begegnet er verschiedenen Revolutionsführern, unter denen ihn Francisco Villa am meisten fasziniert, der sich umgekehrt auch für den Intellektuellen aus der Stadt interessiert. Die Figur des Erzählers lässt auf einen jungen Akademiker schließen: Guzmán war Mitglied des *Ateneo de la Juventud* und vertrat dessen aufklärerisches Bildungsideal. Seine Haltung als bürgerlicher Intellektueller tritt in seinem ausgeprägten Stilbewusstsein zutage, dem er bisweilen sogar die Treue zum historischen Detail opfert, um stattdessen seine Beobachtungen in einer

geschliffenen Sprache besser zu formulieren oder auszuschmücken. Im Rückblick präsentiert sich Guzmán also als unabhängiger Intellektueller, der nicht nur beobachtet, sondern auch genau „zuhört“, um die revolutionäre Rhetorik zu analysieren. Diese Analysen tragen ebenso wie seine Beobachtung der Verhaltensweisen und Strategien der Revolutionäre zum desillusionierenden Tenor seines Werkes bei.

Die historisch-dokumentarische Dimension ist bei *El águila y la serpiente* offensichtlich: Der Text enthält eine Vielzahl von Beschreibungen und Detailbeobachtungen, die historisch belegt sind. Gleichzeitig muss man sich aber Guzmáns ästhetisches Anliegen vor Augen führen, der in einem berühmt gewordenen Interview mit Emanuel Carballo im Jahre 1963 schließlich doch darauf bestehen sollte, sein Werk als ‚Roman‘ zu bezeichnen (Carballo 1965, 73). Dies hängt vor allem mit seiner Darstellung Pancho Villas zusammen, die deutlich Guzmáns Faszination angesichts des populären Revolutionsführers belegt. Max Parra hat in jüngerer Zeit auf die große Prominenz Villas in der erzählenden Literatur aufmerksam gemacht und dabei Guzmáns ‚novela‘ besonders hervorgehoben. Villa erscheine bei Guzmán, so Parra, in seiner ganzen Ambivalenz: „Unpredictable, violent, ruthless, the unruly Villa is a permanent source of uneasiness for the narrator, who is highly critical – and slightly patronizing – in his depiction of the popular leader“ (Parra 2005, 80). Und diese Ambivalenz wird möglicherweise am besten durch einen fiktionalen Einschub in Guzmáns Buch illustriert, der eine blutrünstige Erzählung über Villa und einen seiner Hauptleute aufgreift und mit Hilfe einer eindrucksvollen ‚Ästhetik des Schreckens‘ eine grausame Situation des ‚Lagers‘ inszeniert. In dem Kapitel, das den Titel „Das Fest der Kugeln“ („*La fiesta de las balas*“) trägt, wird beschrieben, wie Rodolfo Fierro, ein Hauptmann Villas, aus

purere Lust an Mord und Grausamkeit etwa 250 Gefangene bei einer vorgetäuschten Fluchtmöglichkeit nacheinander abschießt. Einleitend thematisiert der Erzähler-Autor sein Verhältnis zur Beziehung zwischen Historiografie und Literatur:

„[...] oft fragte ich mich [...] welche Heldentaten für die División del Norte am charakteristischsten seien – ob es jene sind, die man im strikten Sinne als historisch erachtet oder solche, die man für Legenden hält. Jene, die man so erzählt, als habe man sie in der Realität unmittelbar gesehen, oder solche, die mit den Mitteln der poetischen Übertreibung das Wesentliche klar machen. Und stets waren es die letzteren, die mir wahrhaftiger vorkamen und die es meiner Meinung nach schlechthin wert waren, *Geschichte zu schreiben*.“ (Guzmán 1928: 171; Hervorh. S.K.).

Das Buch, das auch bei Historikern immer wieder auf Interesse stößt, vermittelt einen wichtigen Einblick in das Phänomen des Revolutionsführers Francisco Villa. Es verdankt sich, so der Eindruck, insbesondere einer spezifischen Faszination des Autor-Erzählers angesichts der Souveränität eines Caudillos, der über den Ausnahmezustand verfügte.

Nellie Campobello: *Cartucho* (1931)

Die autobiografische Dimension ist der Anknüpfungspunkt, um an dieser Stelle zu einem Werk überzugehen, das drei Jahre nach Guzmáns Text erschien, sich aber in jeder Hinsicht stark von diesem unterscheidet. Selbst die autobiografische Dimension und die damit einhergehende Erzählperspektive sind vollkommen anders konzipiert. In Nellie Campobellos Buch *Cartucho* (1931) werden die Revolutionsereignisse wesentlich aus der Perspektive eines etwa sechs- bis zehnjährigen Kindes erzählt. Der Schauplatz befindet sich ebenfalls in Nordmexiko (es handelt sich um den Ort Hidal-

go de Parral in Chihuahua, in dem Campobello aufwuchs), wo sich in den letzten Jahren der revolutionären Auseinandersetzungen zwischen 1916 und 1920 der bewaffnete Konflikt noch einmal auf besonders grausame Weise zugespitzt hatte. Campobello schrieb das Buch als Rückblick auf ihre eigene Kindheit: Es handelt sich um die Rekonstruktion eigener Erinnerungen, aber auch um Geschichten, die ihre Mutter und andere Zeitzeugen erzählt hatten. Der schmale Band ist in seiner Ungewöhnlichkeit lange Zeit wenig beachtet worden. Zwar zählte man ihn schon früh, zusammen mit einem weiteren Band von Erzählungen der Autorin, zu den ‚Revolutionsromanen‘, doch erst in jüngerer Zeit wurde die eigentliche Sprengkraft des Textes erkannt und genauer untersucht. Campobellos Buch ist aus einer Reihe einzelner *cuadros*, Bildern, Impressionen, Miniaturgeschichten zusammengesetzt, die überwiegend von einer kindlichen Ich-Erzählerin erzählt werden. Mit der eigentümlichen Distanz der naiven Beobachterin beschreibt sie alles, was um sie herum geschieht – seien es singende Soldaten oder solche, die gerade verbluten, seien es Füsilierte oder Soldaten, die gewaltsam in das eigene Heim eindringen und die Mutter bedrohen. Beim Lesen blickt man auf all diese Ereignisse mit dem erstaunten, fast unbewegten Blick des Kindes, das das Geschehen in seiner wahren Bedeutung nicht einzuordnen vermag. Daher erscheinen die Miniatur-Erzählungen zunächst zwar einfach und lapidar geschrieben, entwickeln aber gleichzeitig eine geradezu hyperrealistische visuelle Kraft und erinnern an fotografische Momentaufnahmen. Campobellos ‚Geschichten‘ sind Erinnerungsbilder, die sich in ihrer Einfachheit, Direktheit und brutalen Sachlichkeit sofort einprägen. In der Literaturkritik findet Campobellos unheimlicher Kinderblick auf den Krieg, der gleichzeitig auch auf die Rolle der Frauen und Mütter in

der Revolution aufmerksam macht, heute zunehmend Beachtung. Im Kontext der postkolonialen Studien und der Genderdiskurse kam die beklemmende Dimension dieses Blicks wirklich zum Vorschein. Campobellos Werk bringt Stimmen meist kindlicher und weiblicher Akteure zum Ausdruck und lässt Rückschlüsse auf ihre historische Situation zu, welche im Gegensatz zu den Lebensumständen der Journalisten, Ärzte und anderer intellektueller Augenzeugen weit weniger bekannt ist und mühsam aus den Quellen rekonstruiert werden muss. Elena Poniatowska schrieb über dieses lange unterschätzte Werk: „Every scene where Nellie describes a rifle being shot in battle is brutal, yet the rawness of her language contains much of the terrible innocence of childhood that dares to tell truth like a punch straight to the face. Nellie possess [!] the implacable wisdom of the innocent [...] All the atrocities of the Mexican Revolutions are condensed in her work“ (Poniatowska 2006, 37), und bei der Neuauflage von *Cartucho* im Jahre 2000, die mit einem ausführlichen und instruktiven Vorwort von Jorge Aguilar Mora erschien, hieß es in der Literaturzeitschrift *Letras Libres*: „In *Cartucho* erzählt ein falsches Kind und ein echtes ‚Monster‘ mit seiner sanften und hyperpräzisen Vorstellung vom Tod“ (Domínguez Michael 2000).

**Rafael Felipe Muñoz:
¡Vámonos con Pancho Villa!
(1931)**

Ein weiterer Zeitzeuge, wenngleich nicht in unmittelbarer Nähe der Revolutionsführer wie Martín Luis Guzmán, ist Rafael F. Muñoz, dessen zunächst in Form von Zeitungsbeiträgen veröffentlichter Episodenroman *¡Vámonos con Pancho Villa!* im Jahre 1931 erschien. Auch dieser Text ist mit den bisher besprochenen Romanen kaum vergleichbar. Für Carlos Monsiváis lag seine neue Dimension vor allem in der

fragmentartigen, seriellen und zugleich publikumswirksamen literarischen Umsetzung der Kriegsgeschehnisse, die ihn gleichsam zu einem Vorläufer der literarischen Konsumkultur machte (Monsiváis 2000, 1013) Als geübter Journalist und talentierter Autor brachte Muñoz mit Gespür für das Sensationelle die Geschichten von Pancho Villa und seiner Getreuen, insbesondere in Gestalt seines Protagonisten Tiburcio Maya unter ein Publikum, das sich gegen Ende der 20er Jahre zunehmend für die Geschichten, Erinnerungen und Legenden aus dem zurückliegenden Krieg und vor allem für den legendären Revolutionsführer Pancho Villa interessierte, der zu jenem Zeitpunkt zwar offiziell negiert wurde, aber überaus populär war. In der Vorbemerkung zu seinem Roman thematisiert Muñoz einerseits seinen Anspruch auf die Realitätsnähe der von ihm erzählten historischen Ereignisse, bezeichnet aber gleichzeitig seinen Text explizit als ‚Roman‘ und bekundet die Absicht, „über Mut und Heldentum, Stolz und Opferbereitschaft, Grausamkeit und Blut rings um die imposante Gestalt des Francisco Villa“ zu schreiben (Muñoz 1949, 8). Zur Sprache kommen bei ihm, wie bei Azuela, die Kämpfer und Helden der untersten Volksschichten, doch erfolgt die Konstruktion dieser Helden durch einen auffallenden Ausschluss der Frauen, wie in der Literaturwissenschaft gezeigt wurde (vgl. hierzu O'Malley 1986, 87-112; Parra 2005, 98-119). Als eklatantes Beispiel, das auch von Friedrich Katz zitiert wird (Katz 1998, 642), gilt die Szene der brutalen und eiskalten Erschießung von Tiburcios Frau und Tochter durch Pancho Villa, der Tiburcio damit die Entscheidung erleichtern wollte, erneut in den Krieg zu ziehen anstatt sich als sesshafter Bauer um seine Familie sorgen zu müssen. Das Beunruhigend-Groteske dieser Geschichte liegt darin, dass Tiburcio zwar nicht vergisst, was ihm angetan wurde, aber dennoch von da an unverbrüchlich auf Villas Seite

steht. Nach Parra sei es vor allem mit diesem Roman gelungen – und darin liege auch eine Erklärung für seine Popularität –, die in der mexikanischen Gesellschaft vorhandene Idee von der männlichen Ehre und Tapferkeit auch auf die untersten Bevölkerungsschichten auszudehnen, die als Subalterne bis dahin von diesem Diskurs ausgeschlossen waren. Denn obwohl in Muñoz' Erzählungen der männliche Ehrenkodex oft ins Absurde gekehrt wird, weil sich die Helden auf groteske Weise selbst vernichten, scheint doch die Unverbrüchlichkeit der ehrenhaften Haltung in Verbindung mit dem Volkstümlichen zum besonderen Reiz dieses Revolutionsromans und zur Entstehung eines stark männlich geprägten Bildes der Revolution beigetragen zu haben. Rafael Muñoz' Villa-Bild ist tief ambivalent: Es ist einerseits deutlich geprägt vom zeitgenössischen antivillistischen offiziellen Diskurs, doch andererseits ist auch die Faszination spürbar, die Villa aufgrund seiner willkürlichen Grausamkeit ausstrahlte, auch wenn der allwissende Erzähler oft ironisch wirkt oder sogar der Protagonist Tiburcio bisweilen selbstreflexiv Abstand bezieht zu Villas revolutionärem Projekt, das nach den Niederlagen im Jahre 1915 richtungs- und sinnlos geworden war: „Banditen sind wir“, stellt Tiburcio ernüchtert fest, Banditen, die auch die einst selbst auferlegten Verhaltensweisen nicht mehr befolgten. Mit fast alle Aktionen standen sie „außerhalb des Gesetzes“ (Muñoz 1949, 110/112).

**Gregorio López y Fuentes:
Tierra. La revolución agraria en México (1932)**

Angesichts der auffallenden Präsenz Francisco Villas und des Revolutionsgeschehens im Norden Mexikos in der Literatur soll nun auch ein Roman betrachtet werden, der sich der Darstellung der Revolution des Südens und den Aufständen unter der Führung Emiliano Zapatas

widmet. Gregorio López y Fuentes (1895–1966) verfasste in den 30er Jahren drei Romane, *Campamento* (1932), *Tierra. La revolución agraria en México* (1932) und *¡Mi general!* (1934), die von der Zeit der bewaffneten Auseinandersetzungen handeln. Sein Roman *El indio* (1935) dagegen, der den Premio Nacional de Literatura erhielt und als erster indigenistischer Roman Mexikos gefeiert wurde, sowie weitere Romane thematisieren vor allem die Lebensbedingungen der benachteiligten Bevölkerungsschichten in der postrevolutionären Phase des Landes. Der Roman *Tierra. La revolución agraria en México* befasst sich wiederum als einziger der drei genannten Revolutionsromane mit der Person Emiliano Zapatas und verknüpft dabei die geschichtlichen Ereignisse eng mit fiktiven Personen und Geschehnissen. Im Gegensatz zu den schillernden Bildern von Pancho Villa, des „Centauro del Norte“, wird Emiliano Zapata von López y Fuentes als idealer Held und Märtyrer vorgestellt. Die erzählte Zeit des Romans umfasst das Jahrzehnt von 1910 bis 1920 und reicht von der Schilderung der vorrevolutionären Lebensbedingungen auf einer Hacienda in Morelos bis hin zum Scheitern des zapatistischen Projekts nach der Ermordung Zapatas im Jahre 1919. Alle Phasen der revolutionären Ereignisse werden im Text konsequent aus der Perspektive der südlichen Bewegung erzählt, obgleich der allwissende Erzähler bisweilen auch auf das zeitgleiche Revolutionsgeschehen im Norden des Landes verweist. Das eigentliche Leitmotiv ist jedoch die Frage nach der Rechtmäßigkeit des Agrareigentums angesichts des Wissens um die ursprünglichen Besitzverhältnisse der *ejidos*, des Gemeineigentums, und die Forderung nach Landrückgabe: „Land!“ so lautet der Schlachtruf, „alle wollen kämpfen, um die *ejidos* zurückzuerhalten“ (López y Fuentes 1960, 278). Diese Frage treibt auch im literarischen Text immer wieder die Dynamik der Rebelli-

on an, wobei die literarische Darstellung auch Berichte von brutalen Gewaltexzessen einschließt, etwa des Jahres 1912, als die zapatistischen Aufständischen von den Regierungstruppen unter Führung von Juvenio Robles blutig niedergeschlagen wurden (vgl. ebd. Kap. XIII mit dem Titel „1912“). Die im Roman verwobenen fiktiven Erzählstränge werden von dem historischen, aber idealisierten Protagonisten Emiliano Zapata zusammengehalten, der die Agrarreform proklamiert bzw. die Umsetzung des Plans von San Luis Potosí und des zapatistischen ‚Plan de Ayala‘ fordert und zu verwirklichen sucht.

Obgleich die indigene Thematik in López y Fuentes‘ Text noch nicht im Zentrum steht, wie später zum Beispiel in *El Indio*, scheint sie doch in *Tierra* bisweilen auf – zum Beispiel in Bezug auf Zapata: „– Und Zapata? – Er ist einer der Unseren. Oder besser gesagt, wir gehören zu seinen Truppen [...] Alles Leute vom Land. Alle in Hemd und Hosen und mit Sombreros wie unsere. Zapata ist *dunkelhäutig*, groß, in Reiterkleidung, mit schwarzem Riesenschnauzbart“ (ebd., 272, Hervorh. SK). Der allwissende Erzähler ist offenkundig parteiisch und trägt bewusst zur Konstruktion des Zapata-Mythos bei: Der Revolutionsführer ist ein integrierter und ehrenhafter Held, er verkörpert ein Idealbild ohne schillernde Ambivalenzen, wie es bei Pancho Villa der Fall ist. Mit Zapatas Ermordung ist der Aufstand zwar beendet, nicht jedoch die Hoffnung auf Veränderung. Denn Zapata lebt weiter in den Gerüchten und Legenden: „[...] alle wissen, wo der General Zapata begraben liegt; aber niemand in dieser Gegend glaubt, dass er gestorben ist...“, heißt es in López y Fuentes‘ Roman (ebd., 302).

Die bisher skizzierten Revolutionsromane teilen eine wesentliche Gemeinsamkeit: Sie wollen die Revolutionsereignisse realistisch darstellen und verweisen aus diesem Grund

häufig auf die Augenzeugenschaft der Autoren. Oft findet man konkrete Hinweise auf historische Ereignisse, und die literarische Transformation ist überwiegend nachvollziehbar. Meist spricht ein allwissender Erzähler, die Erzählung entwickelt sich linear und die Chronologie der Ereignisse erscheint strukturiert. Dennoch besteht eine große Heterogenität bei den Perspektiven und Fokussierungen, die z. B. in der Diskrepanz zwischen dem intellektuellen Blick bei Guzmán und dem Kinderblick bei Campobello deutlich sichtbar wird, und die nicht zuletzt auch die Qualität vieler Texte betrifft, vor allem wenn man sich das riesige Korpus der wenig berücksichtigten Texte jener Zeit vor Augen führt.

Im Folgenden seien drei weitere Romane betrachtet, die das Revolutionsthema aufgreifen und auf unterschiedliche Weise zum Grundmotiv ihrer Erzählung machen, obgleich die Autoren selbst nicht mehr Zeitzeugen des Geschehens sind, also nicht mehr direkte Eindrücke des revolutionären Geschehens weitergeben können. Diese Romane, die in einem weiteren Sinne zur *narrativa de la revolución* gerechnet werden, erfordern eine andere Form der Lesebereitschaft, denn sie experimentieren mit komplexen literarischen Darstellungsformen.

Zwei Autoren, Juan Rulfo und Elena Garro, werden bisweilen auch dem Magischen Realismus zugeordnet, weniger jedoch in Anknüpfung an das ästhetische Konzept eines Gabriel García Márquez und seiner Nachfolger, sondern vielmehr aufgrund einer sehr viel direkteren Form der sprachlich inszenierten Kollision von Weltbildern, die diesen magisch-realistischen Eindruck vermittelt.

Juan Rulfo: *Pedro Páramo* (1955)

Im Unterschied zu den im ersten Teil dargestellten Romanen bietet sich dem Leser in Juan Rulfos *Ped-*

ro *Páramo* (1955) ein befremdliches Gewebe aus einer Vielzahl geisterhafter Stimmen dar, in dem keine erkennbare und orientierende Erzählerstimme mehr existiert. Der eigentliche ‚Schock‘ erfolgt allerdings erst im Augenblick der plötzlichen Erkenntnis, dass man als Leser mit den Stimmen von Toten konfrontiert ist. Aus dem Grab heraus besprechen diese Totenstimmen ihre Erinnerungen, die sich um die Gewaltherrschaft des Dorfpotentaten Pedro Páramo und dessen hoffnungslose Liebe zu Susana San Juan sowie seine Rache am Dorf Comala und seinen Bewohnern ranken. Das Revolutionsgeschehen wird nur in wenigen Andeutungen konkret benannt, etwa als Damasio Pedro Páramo um Geld für seine villistischen Gefährten bittet (vgl. „Cronología de la ‚historia““ in Rulfo 2002, 181-190). Spürbar ist allerdings in den erinnerten Szenen und Bildern die beunruhigende Atmosphäre einer extrem gewaltsamen Zeit, die alle Bewohner des Dorfes einschließt und sich in der gewalttätigen Aura Pedro Paramos kristallisiert – lesbar als allgemeiner Ausdruck der Revolutionszeit, in der sich außer der Gewalt nichts ereignet oder verändert. *Pedro Páramo* ist kein historischer Roman, im Gegenteil, er verweigert sich der geschichtlichen Zeit, indem er die Zeitstrukturen verwirrt. ‚Revolutionär‘ ist der Text allerdings aufgrund seiner literarischen Mittel: Es handelt sich um eine Inszenierung der Oralität und um eine Konfrontation des Lesers, der im Grunde zum Hörer wird, mit einem geisterhaften Raum voller Stimmen und Erinnerungen. Rulfos Roman thematisiert die Revolutionsereignisse nicht aus einer Augenzeugerperspektive, sondern er bringt das Trauma der Gewalt, wie sie in jener Zeit in der Tiefe der mexikanischen Provinz erlebt wurde, als kollektive und gleichzeitig fragmentierte Erinnerung der Dorfbewohner zum Ausdruck, die vom Totenreich her formuliert wird.

Elena Garro:
Los recuerdos del porvenir
(1963)

Auch Elena Garros Roman *Los recuerdos del porvenir* (1963), der einerseits phantastische bzw. magisch-realistische Züge aufweist, andererseits dem Korpus der Revolutionsliteratur im weiteren Sinne zugerechnet oder auch als ‚neuer historischer Roman‘ bezeichnet wird, handelt von einem fiktiven Ort in der Provinz, Ixtepec, an dem die lineare Zeit außer Kraft gesetzt ist. Die Zeit hat in diesem Ort eine paradoxe Struktur, denn sie ist gleichsam gefroren oder versteinert und kommt nur im kurzen Augenblick der wundersamen Flucht des Liebespaares Julia und Felipe Hurtado aus der Stadt wieder in Gang. Innerhalb dieses zeitlichen Stillstands ist Ixtepec zwar mit der Revolutionssituation konfrontiert, doch ist es gleichzeitig dem historischen Prozess der Revolution und der Vorstellung von Veränderung und Modernisierung entzogen, die der Stadt oktroyiert werden sollen, aber bei der Bevölkerung keinen Widerhall finden. Die von der Revolution versprochene Zukunft ist eine Zukunft, die nie eintreten wird. Sie wird damit zu einer Zukunft, die nur in ihrem Nichtvollzug erkennbar wird, der wiederum die Wiederholung des Gewesenen befördert, aber auch auf den Tod und das Vergessen verweist. Immer wieder geht es in dem Roman um das Thema der Erinnerung – die Erzählinstanz ist die Stadt Ixtepec selbst, die das kollektive Gedächtnis ihrer Bewohner verkörpert, die die Zukunft als das Vergangene erinnern: „[...] das Gedächtnis enthält alle Zeiten und seine Ordnung ist unvorhersehbar [...]“ (Garro 1963, 12).

Garros Roman thematisiert nicht die Zeit der bewaffneten Revolution zwischen 1910 und 1920, sondern die *Cristiada*, den Cristero-Krieg des Jahres 1927, jene von katholischen Gläubigen in den westlichen Bundesstaaten getragene bäuerliche

Erhebung, die sich in erster Linie gegen die antiklerikale Politik der postrevolutionären Zentralregierung richtete, aber insgesamt auch gegen die administrativen Vorgaben, die die dörflichen Strukturen zunehmend bedrohte, wie Jean Meyer in seiner Pionierstudie *La cristiada* (1973) gezeigt hat. In Ixtepec stoßen also verschiedene Welten aufeinander, die im Innersten unvereinbar sind: die städtische antiklerikale Kultur, die die Soldaten verkörpern, und die ländliche Kultur der tiefen Provinz, die vom Leben in einer ‚magischen Realität‘ geprägt ist.

Der Konflikt, der durch den Zusammenstoß der unterschiedlichen Weltbilder vor dem Hintergrund des Cristero-Kriegs entsteht, wird nicht gelöst. Garro zeichnet damit ihrerseits ein pessimistisches Bild der postrevolutionären gesellschaftlichen Verhältnisse Mexikos, in denen sich kaum etwas verändert hat. Interessant ist allerdings die Protagonistenrolle der Frauen in dem Roman, die mit allzu bekannten Zuschreibungen brechen: Sie werden einerseits repräsentiert als die ‚Geliebten‘ der Soldaten und geben damit einen deutlichen Hinweis auf den vielfachen Frauenraub während der mexikanischen Revolution. Doch andererseits verweisen sie auch, vor allem in der Figur Isabels, die sich eigenständig für ihre Rolle als Geliebte von General Rosas und damit auch gegen die eigene Gesellschaft entscheidet, auf eine neue Dimension der Grenzüberschreitung zwischen dörflicher Tradition und städtischer Moderne, zwischen Familiengesetz und Selbstbestimmung über den eigenen Körper. Isabel Moncada wurde am 5. Oktober 1927 in einen Stein verwandelt, wie die Inschrift des Steines besagt (Garro 1963, 295), Isabel ist der Stein, dessen Geschichte die Stadt Ixtepec erinnert, und diese Erinnerung bringt schließlich den Text hervor: „Hier bin ich, sitze auf diesem vorgeblichen Stein. Nur mein Gedächtnis weiß, was in ihm einge-

geschlossen ist“, lautet der erste Satz des Romans (ebd., 9). Die Erinnerungen werden aus der Perspektive der ländlichen Bevölkerung in der Provinz thematisiert und rekonstruiert, eine Perspektive, die auch die Untersuchungsmethoden der mentalitätsgeschichtlichen Forschung anklingen lässt und vielleicht in dem literarisch geprägten Werk *Pueblo en vilo* des mexikanischen Historikers Luis González eine Art Komplementärtext findet (González 1995 [1968]).

Carlos Fuentes:
La muerte de Artemio Cruz
(1962)

Abschließend sei der Roman *La muerte de Artemio Cruz* (1962) von Carlos Fuentes betrachtet. Dieser Text gilt einerseits als ein Schlüsselwerk der *nueva novela latinoamericana* der 60er Jahre, mit dem sich Carlos Fuentes einen zentralen Platz unter den Autoren des sogenannten Booms der Lateinamerikanischen Literatur gesichert hat. Andererseits verweist er deutlich auf die Mexikanische Revolution und ihre Rolle in der Geschichte des mexikanischen Nationalstaats, sodass dieser Roman wie die vorher genannten Werke Rulfos und Garros zur *narrativa de la revolución* gezählt werden kann.

Wie die Werke Rulfos und Garros ist auch Fuentes' Text ein erzähltechnisch höchst anspruchsvoll strukturiertes Werk, das mit seinen innovativen Schreibweisen den Leser zu einer aktiven Lesehaltung anhalten möchte. Auch Fuentes' Text thematisiert vor allem das historische und persönliche Erinnern, hier aus der Perspektive des sterbenden Patriarchen Artemio Cruz, dessen Agonie sich über zwölf Stunden erstreckt. Innerhalb dieses Zeitraums entfalten sich die stilistisch unterschiedlichen Erzählformen

aus der Ich-, Du- und Er-Perspektive, die alle auf Artemio Cruz zurückführbar sind, jedoch unterschiedliche Gefühls- und Reflexionszustände signalisieren. Sie reichen vom Gedankenfluss, dem inneren Monolog des Ichs in der direkten Rede der ersten Person, über ein vermeintlich dialogisches bzw. autoreflexives Du, das sich mit dem Futur als Erzähltempus verbindet und damit auch noch die Möglichkeit der Projektion der historischen Ereignisse in die Zukunft eröffnet, bis hin zu einer rekonstruktiven Rede über die erinnerten Ereignisse im Leben des Artemio Cruz, die von einem Erzähler in der dritten Person Singular mit objektivierendem Gestus berichtet werden. Dementsprechend existieren auch verschiedene Zeitstrukturen: Neben dem Zeitraum der zwölfstündigen Agonie gibt es sowohl eine zyklische Zeitstruktur (in Anspielung auf den aztekischen Kalender und die mythischen Dimensionen der mexikanischen Kultur, z. B. den Mythos der *Chingada*, mit der erneut wie bei Rulfo und Garro auf das Thema des Frauenraubs verwiesen wird) und eine lineare, historische Zeit, in der die erinnerten Ereignisse aus Artemio Cruz' Leben beschrieben werden.

Die Lebensgeschichte von Artemio Cruz ist ein Spiegel der fehlgeschlagenen revolutionären Hoffnungen. Der uneheliche Sohn einer Dienstmagd und eines Haciendabesitzers, somit ein *hijo de la chingada*, wird als einer der reichsten Männer Mexikos am 10. April 1959 einen Tag nach seinem 70. Geburtstag sterben. Als Revolutionär hatte er die Ideale der Revolution verraten, sich die Liebe des Landmädchens Regina erzwungen, durch Verrat war er zum Nutznießer der Revolution geworden und schließlich zu Reichtum und politischer Macht gelangt. Wie *Citizen Kane* in Xanadu, dem hypertrophen Palast des

unendlich mächtigen, skrupellosen und zutiefst einsamen Magnaten aus dem Film von Orson Welles, dem Fuentes' Figur des Artemio Cruz viel verdankt, verbringt der mexikanische skrupellose Aufsteiger seine letzten Jahre in der Einsamkeit seines umgebauten Hieronymitenklosters in Coyoacán. Und wie der Bürger Kane, der den Mythos des amerikanischen Traums verkörpert und an ihm scheitert, weil er seine Ideale verrät, kann Artemio Cruz auch als Verkörperung des nachrevolutionären mexikanischen Bürgertums gesehen werden, das aus der Revolution persönlichen Profit gezogen und sich von ihren eigentlichen Idealen abgewandt hat.

Epilog

Zum komplementären Verhältnis zwischen Geschichtsschreibung und Literatur, das auch in diesem Beitrag immer wieder anklang, sei abschließend eine Beobachtung des US-amerikanischen Schriftstellers E. L. Doctorow, selbst Verfasser von historischen Romanen im weitesten Sinne, aus dem Jahre 2007 zitiert, die auch für das Phänomen der literarischen Verarbeitung der mexikanischen Revolution zutreffend erscheint:

„Historiker und Romancier arbeiten daran, die Fiktionen, die sich in ihren Gesellschaften angehäuft haben, zu dekonstruieren. Der Historiker tut dies schrittweise, der Romancier dagegen abrupt, indem er sich unter unverzeihlichen (aber spannenden) Grenzüberschreitungen in das Terrain des Historikers hineinschreibt, um dieses herum – und unter diesem hindurchschreibt; es mit Worten belebt, die sich in das Fleisch und Blut lebendiger, führender Menschen verwandeln“ (Doctorow 2008, 71).

In deutscher Übersetzung liegen folgende Romane vor

- Mariano Azuela, *Los de abajo* / *Die Rechtlosen: Roman aus der mexikanischen Revolution*. Übers. von Klaus Jetz. Frankfurt am Main 1992.
- Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* / *Nichts als das Leben*. Übers. von Christa Wegen. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1981.
- Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir* / *Erinnerungen an die Zukunft*. Übers. von Konrad Schrägendorfer. Berlin 2003.
- Martín Luis Guzmán, *El aguila y la serpiente* / *Adler und Schlange*. Roman der mexikanischen Revolution. Übers. von Karl Wilhelm Körner. Stuttgart 1932 (gekürzt).
- Rafael Felipe Muñoz, *¡Vámonos con Pancho Villa!* / *Vorwärts mit Pancho Villa! Erzählung aus Mexikos Geschichte der Gegenwart*. Übers. von Georg Hellmuth Neuendorff. Leipzig 1935.
- Juan Rulfo, *Pedro Páramo* / *Pedro Páramo*. Übers. von Dagmar Ploetz. München 2008.

LITERATUR

- 100 poemas mexicanos en papel revolución (2008). Mexiko (<http://www.educacion.df.gob.mx/images/libros/100poemas.pdf>).
- M. AUB, *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*. Mexiko 1969.
- M. AZUELA, *Los de abajo* [1916/1920]. Mit einer Einführung von Marta Portal. Madrid 1992.
- N. CAMPOBELLO, *Cartucho*. *Relatos de la lucha en el norte de México* [1931]. Mit einer Einführung von Jorge Aguilar Mora. Mexiko 2000.
- E. CARBALLO, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. Mexiko 1965.
- A. CASTRO LEAL (Hg.), *La novela de la Revolución Mexicana*, 2 Bde. Mexiko u.a. 1958/60.
- A. DESSAU, *Der mexikanische Revolutionsroman*. Berlin 1967.
- E. L. DOCTOROW, *Roman und Geschichte*, in: *Lettre International* 80 (2008), 67-71.
- M. Ch. DOMÍNGUEZ MICHAEL, *Cartucho*, de Nellie Campobello, in: *Letras Libres* (Oktober 2000), 93.
- C. FUENTES, *La Ilíada descalza*, in: *Vuelta* 80 (1983), 5-10.
- C. FUENTES, *La muerte de Artemio Cruz* [1962]. Mexiko 1992.
- F. GARRIDO, *¿Revolución en las letras?*, in: *Revista Iberoamericana* 148/149 (No. especial dedicado a Alfonso Reyes y la Literatura Mexicana del Siglo XX, 1989), 841-845.
- E. GARRO, *Los recuerdos del porvenir*. Mexiko 1963.
- C. GOIC, *La novela de la Revolución Mexicana*, in: ders., *Los mitos degradados. Ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*. Amsterdam 1992, 199-206.
- L. GONZÁLEZ, *Pueblo en vilo* [1968]. Zamora 1995.
- M. L. GUZMÁN, *El aguila y la serpiente*. Madrid 1928.
- F. KATZ, *The Life and Times of Pancho Villa*. Stanford 1998.
- G. LÓPEZ Y FUENTES, *Tierra* [1932], in: A. Castro Leal (Hg.), *La Novela de la Revolución Mexicana*, Bd. 2. Mexiko 1960, 253-304.
- K. MEYER-MINNEMANN (Hg.), *Avantgarde und Revolution. Mexikanische Lyrik von López Velarde bis Octavio Paz*. Frankfurt am Main 1987.
- C. MONSIVÁIS, *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX* [1975], in: *Historia General de México, Versión 2000*. Mexiko 2000, 957-1076.
- C. MONSIVÁIS, *No con un sollozo, sino entre disparos (Notas sobre cultura mexicana 1910-1968)*, in: *Revista Iberoamericana* 148/149 (No. especial dedicado a Alfonso Reyes y la Literatura Mexicana del Siglo XX, 1989), 715-735.
- R. F. MUÑOZ, *¡Vámonos con Pancho Villa!* Mexiko u.a. 1949.
- P. NORA, *Entre mémoire et Histoire. La problématique des Lieux*, in: ders. (Hg.), *Les lieux de mémoire*. Bd. 1: *La république*. Paris 1984, xvii-xlii.
- M. PARRA, *Writing Pacho Villa's Revolution. Rebels in the Literary Imagination of Mexico*. Austin 2005.
- E. PONIATOWSKA, *Las soldaderas. Women of the Mexican Revolution*. El Paso 2006.
- M. PORTAL, *Proceso narrativo de la revolución mexicana*. Madrid 1977.
- G. RINGS, *Erzählen gegen den Strich. Ein Beitrag zur Geschichtsreflexion im mexikanischen Revolutionsroman*. Frankfurt am Main u.a. 1996.
- J. RULFO, *Pedro Páramo* [1955]. Mit einer Einleitung und Erläuterungen von José Carlos González Boixo. Madrid 2002.

Die Mexikanische Revolution als filmische Realität

Die Revolution von 1910 bildet ein Kernstück der nationalen Erinnerungskultur Mexikos, auch wenn es manchmal den Anschein hat, dass man nicht recht weiß, warum eigentlich. Sowohl über den Charakter der Ereignisse wie über die Bewertung ihrer Folgen ist man sich alles andere als einig, man war es nie und ist es jetzt weniger denn je. Trotzdem (oder gerade deshalb) war und ist das Interesse an den blutigen und aufwühlenden Ereignissen groß, und das Bewusstsein ihrer Bedeutung wurde für Generationen von Mexikanern prägend. Dazu trugen die Diskurse der Politiker, die Texte der Schulbücher, die Arbeiten der Historiker, die Produkte der Künste und der Einfluss der Medien bei. Gerade der Film, dessen Bilder und Botschaften sich beliebig reproduzieren lassen, hat im 20. Jahrhundert die Vorstellung von Geschichte geprägt. Damit hat er nicht nur zur Entstehung regionaler oder nationaler Erinnerungskulturen beitragen, sondern auch – und darin scheint seine besondere Bedeutung zu liegen, die vom Fernsehen noch multipliziert wird – zur Konstruktion globaler Geschichtsbilder. Zu einem zentralen Erinnerungsort wurde dabei das Kino, das sich mehr oder weniger parallel zum Voranschreiten der Revolution auszubreiten begann. In Mexiko-Stadt gab es 1910 immerhin schon 54 Vorführsäle. Durch die Provinzen und bis in die Lager der Revolutionstruppen tingelten indessen diverse Wandervorführer (García Riera 1998, 28f.)

Die Mexikanische Revolution war einer der ersten Abschnitte der Weltgeschichte, die quasi life mitgefilmt

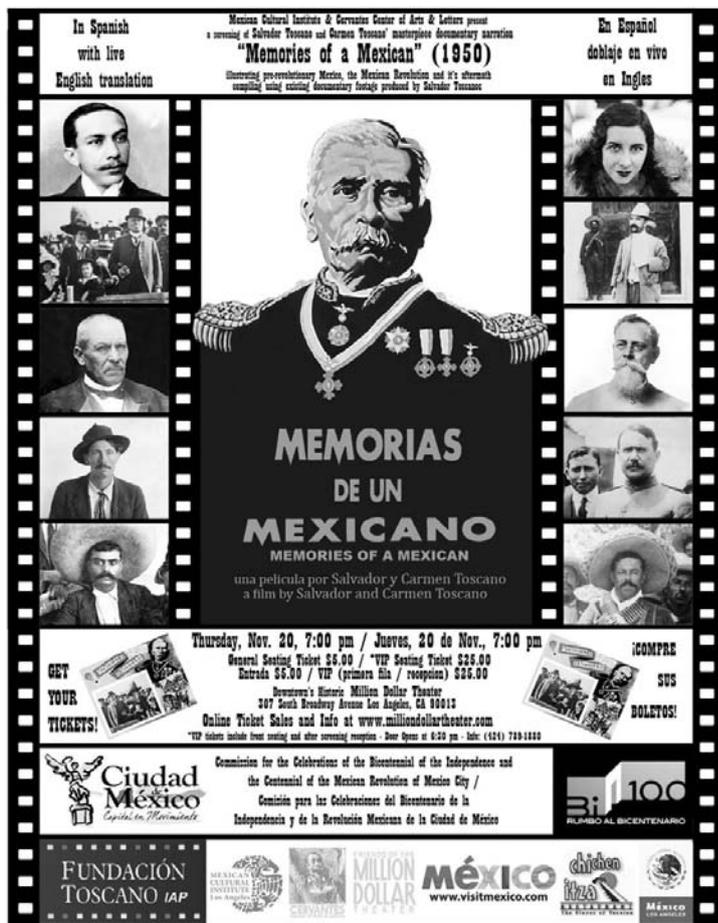
wurden. Allein für den Zeitraum 1911–1917 lassen sich siebzig von mexikanischen Kameraleuten gefilmte Reportagen aus der Revolution nachweisen (Jablonska/ Leal 1991). In denselben Jahren wurden in den USA 84 Spiel- und 16 Dokumentarfilme sowie eine nicht erfasste Zahl von Wochenschauberichten über die Ereignisse in Mexiko produziert. Der bekannteste dieser Filme war wahrscheinlich der von der Mutual Film Corporation produzierte *The Life of General Villa* (1914) von William C. Cabanne, in dem der echte General selbst auftrat (de los Reyes 1985; Orellana 1997). Diese starke Präsenz der Revolution in den Kinos hat zusammen mit zahlreichen Beiträgen in der Presse das Bild Mexikos und von Lateinamerika im Allgemeinen nachhaltig geprägt.

Wie schon die Zusammenarbeit Pancho Villas mit der Mutual Film Corporation zeigt, waren sich die verschiedenen Revolutionsführer über die Bedeutung der von ihnen verbreiteten Bilder durchaus im Klaren. Nach Martín Luis Guzmán's autobiografischem Roman *El águila y la serpiente* (1928) wusste Venustiano Carranza, ein großbürgerlicher, älterer Herr, der für den revolutionären Kampf nicht geschaffen war, dass die Revolution hartgesottene Führertypen verlangte. Er reiste so den Kampfhandlungen seinem Alter und Status entsprechend im Zug oder einem anderen Beförderungsmittel hinterher. Vor dem Einzug in eine von seinen Generälen eroberte Stadt, ließ er sich jedoch mit Staub bedecken, schwang sich auf ein Pferd und ritt so durchaus stilrecht an den wartenden Fotografen

und Kameraleuten vorbei. Die villistischen Soldaten, denen ein Film mit Carranza vorgespielt wurde, waren von dieser Promotion so verärgert, dass sie am Ende auf die aufgespannte Leinwand schossen (und den Autor dahinter beinahe ums Leben brachten) (Guzmán 1994, 397–404). Neben dem anekdotischen Gehalt solcher Episoden sollte dies vor allem über den Wahrheitsgehalt und die Authentizität der gefilmten Bilder gerade des so genannten Dokumentarfilms zu denken geben.

Film und Realität – aber welche?

Das wirft die Frage auf, wie sich die Beziehung zwischen Film und der abgebildeten Geschichte konstituiert und auf welche Realitäten ein Film überhaupt Bezug nimmt. Grundsätzlich herrscht in der Forschung Übereinstimmung darüber, dass man aus historischen Filmen immer mehr über die Zeit und den gesellschaftlichen Kontext der Herstellung und der Rezeption als über die dargestellten Ereignisse lernen kann. Die (echte oder scheinbare) Authentizität der Bilder soll darüber nicht hinwegtäuschen. Sam Peckinpah hat für *The Wild Bunch* (1969) offensichtlich die Fotografie der Revolutionszeit genau studiert und keine Mühen gescheut, das Setting seines Films, etwa Kostüme oder Waffen, ganz genau nachzubilden. So meint man, in manchen Szenen tatsächlich mit den Protagonisten durch ein Militärcamp der Revolutionszeit zu gehen, zumal die Handlung mit originalen Liedern unterlegt ist, die nicht wie meist üblich aus dem anonymen Off kommen, sondern von am Wegrand sitzenden Soldaten gesungen werden. Trotzdem hat die im Film erzählte Geschichte mit der echten Revolution kaum etwas zu tun. Es wäre aber reine Arroganz anzunehmen, die Macher von Spielfilmen wären generell nicht in der Lage, die Revolution historisch „richtig“ zu verstehen und abzubilden. Vielmehr sind ihre Interessen und Ziele einfach ganz



Memorias de un mexicano

andere als die eines Historikers.

Problematischer wird die Frage allerdings, wenn die Freiheit der künstlerischen Gestaltung zu einer bewussten politischen Manipulation verwendet wird. Besonders eindringlich stellt sich diese Frage bei dokumentarischen Aufnahmen aus der Zeit, die wie schon erwähnt nicht weniger als ein Spielfilm eine inszenierte Realität präsentieren, ohne dass es selbst die Kameraleute unbedingt wissen mussten. Die Manipulation kann in der Inszenierung der Bilder liegen, aber auch in der Montage und Aufbereitung des Materials. Ein Beispiel dafür ist der Film *Memorias de un mexicano*, den 1950 Carmen Toscano aus Dokumentaraufnahmen aus dem Archiv ihres Vaters Salvador Toscano zusammenstellte. Die Aufnahmen sind wohl authentisch, aber durch die Zusammenstellung und besonders durch die Erzählstimme aus dem Off wurde aus ihnen ein Werk der

nationalen Sinnstiftung. Die Bildsequenzen illustrieren die Geschichte zweier Brüder, des Vaters und des Onkels des Erzählers, die sich in der Revolution verschiedenen Lagern angeschlossen hatten, um sich am Ende vor den Bildern der mexikanischen Modernität des Jahr 1950 wieder zu versöhnen. So ist es kein Zufall, dass die Videokassette dieses Films bis vor kurzen in der Kaffeehauskette Sandborns des mexikanischen Multimilliardärs Carlos Slim massiv vertrieben wurde (die DVD anscheinend aber nicht mehr).

Fiktionale Filme über historische Themen an ihrer Übereinstimmung mit der historischen Wirklichkeit zu messen, ist jedenfalls völlig widersinnig, weil diese Übereinstimmung gar nicht gesucht wird. Die Authentisierung des Setting dient als im kommerziellen Kino übliche Strategie, um den Zuschauer mit der Situation zu identifizieren und nicht durch Brüche mit dem vorhande-

nen Wissensstand und mit den vorhandenen Vorstellungen auf Distanz zur erzählten Geschichte gehen zu lassen. Das führt freilich dazu, dass die geschaffene Authentizität sich häufig eingefahrener Stereotype bedient, von denen man annimmt, dass sie das Publikum teilt, zweifellos nicht selten auch ohne dass sich die Schöpfer der Klischeehaftigkeit ihrer Bilder bewusst sind. Im Sinne einer neoformalistischen Filmanalyse (Schweinitz 2006, 117-188), liegt eine Qualität des kommerziellen Films, gerade des sogenannten Genrekino, darin in diese gewohnte Bilderwelt und Erzählmuster gezielt Brüche einzuführen und das Bekannte mit Verfremdungseffekten zu variieren, um das Interesse am beobachteten Geschehen durch überraschende Elemente zu schärfen und zu neuen Interpretationen und Aussagen zu kommen. Ein Fehlen dieser Brüche führt zu Langleweiligkeit, ein Übermaß zur Verunsicherung und zu Desinteresse. Deshalb erreicht der Avantgarde-Film kaum je ein breiteres Publikum und ist für die Propagierung einer politischen Botschaft untauglich. Ein beliebtes Mittel der Verfremdung ist oft die Parodie, wie sie etwa Louis Malle 1965 mit *Viva Maria* versuchte. Gerade die italienischen Spaghetti-Western arbeiteten im Stil der *Commedia del Arte* vielfach mit einem festen Set von immer wiederkehrenden Figuren (der Bandit, der Revolutionär, die Revolutionärin, der Gringo, der Söldner, der Kopfgeldjäger), was meistens sehr einfallslos, gelegentlich aber höchst witzig und originell gehandhabt wurde. Ein solches Vorgehen steht freilich im krassen Widerspruch zu einer besonders im US-amerikanischen Kino dominanten Ansicht, die den in Filmen auftretenden Figuren immer eine psychologische Glaubwürdigkeit oder einen psychologischen Realismus abverlangt.

Wenn Filme keine historische Wirklichkeit abbilden, so können sie selbst historisiert werden. So kann man einen Film als Ausdruck



Viva Maria

spezifischer historischer Umstände untersuchen. Die Botschaft von *Memorias de un mexicano* spiegelt zweifellos die Politik der postrevolutionären Regierungen, die sich zwar revolutionär gaben, gleichzeitig aber an einer ideologisierten und schwer kontrollierbaren Massenbewegung und am Klassenkampf kein Interesse hatten. Nach 1940 versuchte man im Zeichen einer nationalen Versöhnung vor allem eine kapitalistische Modernisierung voranzutreiben, um mittels hoher Wachstumsraten die Armut zurückzudrängen, ohne an den Besitzverhältnissen und der herrschenden Ungleichheit etwas verändern zu müssen. Der Rekurs auf die Revolution diente nicht mehr als Aufforderung zu radikaler sozialer Veränderung, sondern als Legitimierung und Euphemisierung der herrschenden Verhältnisse. Natürlich ist die Beziehung zwischen Film und historischem Kontext meist komplexer als hier angedeutet, unter anderem weil dieser Kontext sich nie als homogene oder statische Struktur begreifen lässt, sondern von verschiedenen parallelen und nicht selten auch miteinander konkurrierenden Kräften geformt wird, die dann mit verschiedenem Gewicht in den Filmen zum Ausdruck kommen können. Darüber hinaus ist der Künstler (der Regis-

seur, der Drehbuchautor) als historischer Akteur politisch nicht völlig determiniert, sondern kann durchaus eigene subversive Vorstellungen in sein Werk einbringen. Allerdings ist ein Film einerseits ein relativ teures Produkt und andererseits das Werk eines Kollektivs. Das hebt die Einflussmöglichkeit potenzieller Geldgeber und Förderer (und auch Verhinderer) und limitiert gleichzeitig die Autonomie des individuellen Künstlers, wie man ihn sich seit der Romantik gerne vorstellt.

In erster Linie ist die Darstellung von Geschichte durch ein künstlerisches Medium ein ästhetisch-künstlerisches Problem. Der Film hat eine eigene „Filmsprache“ entwickelt, die in die Untersuchung einbezogen werden muss, da Form und Ästhetik immer auch Bedeutung transportieren und sich ein Film nicht nur aus dem Plot erschließt. Zentral ist dabei auch die Verankerung des Mediums in seiner eigenen Geschichte. Filme stehen nicht nur in Beziehung zu einer abzubildenden Realität und sind auch nicht nur ein Produkt eines historischen Kontextes oder einer Mentalität, sondern beziehen sich immer auch – und vielleicht sogar vorrangig – auf andere Filme, und darüber hinaus auf andere Bilder und auf andere Texte, auf die sie erzählerisch, diskursiv und ästhetisch zurückgreifen. Ganz deutlich ist das natürlich bei einer Literaturverfilmung, wie *Old Gringo* (1989), die auf einem Roman von Carlos Fuentes beruht, der seinerseits die Lektüren und andere Bildungserfahrungen des Autors reflektiert. Mittels der Untersuchung solcher intertextuellen Beziehungen lassen sich Entwicklungslinien des Mediums oder eines Genres, seine ästhetischen, formalen und narrativen Strategien rekonstruieren und beschreiben. Das Aufspüren dieser Entwicklungslinien, d.h. der Vorbilder und Vorläufer, ist für jeden passionierten Kinogeher ein besonderes Vergnügen, wobei man sich aber nie sicher sein kann, wie und wovon sich Filmemacher tat-



Old Gringo

sächlich inspirieren ließen, zumal sie selbst zu diesem Thema oft sehr überraschende Aussagen machen.

Die Revolutionsfilme

Nach diesen einleitenden Ausführungen soll jetzt eine kleine Übersicht über die Filme zur Mexikanischen Revolution versucht werden. Ein Anspruch auf Vollständigkeit kann dabei nicht erhoben werden. Besonders in Mexiko war die Produktion so vielfältig, dass jeder generalisierenden Interpretation ein Gegenbeispiel gegenüber gestellt werden könnte. Einige grundsätzliche Entwicklungslinien lassen sich aber herausarbeiten. Von speziellem Interesse ist dabei, dass sich nicht nur mexikanische Filme mit der Revolution beschäftigten und es zur Ausbildung eines eigenen Genre, dem *cine de la revolución*, kam, sondern dass sich auch das Ausland von den Ereignissen in Mexiko faszinieren ließ. Die Mexikanische Revolution wurde so mit ziemlicher Sicherheit zum vom internationalen Film am häufigsten abgebildeten Ereignis der außereuropäischen und außer-US-amerikanischen Geschichte überhaupt. Sie ist damit nicht nur Teil einer national-mexikanischen, sondern einer globalen Erinnerungskultur. Dass

die Bilder und Sichtweisen in und außerhalb Mexikos nicht dieselben sind, liegt auf der Hand und hat auch zu Spannungen geführt. Die meisten der ausländischen Revolutionswestern kamen in Mexiko gar nicht zur Aufführung.

Das internationale Kino

Wie schon festgestellt, begann die Verfilmung der Revolution parallel zu ihrem Verlauf. Die meisten Produktionen kamen dabei aus den USA, woran sich auch in den folgenden Jahrzehnten nicht viel ändern sollte, wenn man die mexikanischen Filme einmal beiseite lässt. Diesem regen Interesse liegt ein Bündel von Ursachen zugrunde. Mexiko liegt in der direkten Nachbarschaft der USA, wo man daher an der Revolution von Anfang an regen Anteil nahm. Zweitens handelte es sich bei der mexikanischen um keine sozialistische Revolution und damit um ein ideologisch relativ unbedenkliches Ereignis, was besonders nach dem 2. Weltkrieg wichtig gewesen sein dürfte. Drittens ließen sich die Geschehnisse in Mexiko in das lange Zeit erfolgreichste US-amerikanische Filmgenre, den Western, einbinden. Viertens ist das exotische Potenzial der Schnurrbärte und *sombreros*, der Palmen und der Kakteen und selbstverständlich der *señoritas* für den Zuschauer gerade in der Zeit vor dem Massentourismus nicht zu unterschätzen. Das alles sicherte (dem filmischen) Mexiko bei den Kinobesuchern weltweit einen hohen Vertrautheitsgrad und war letztlich die Grundlage dafür, dass sich auch das kommerzielle Kino Europas in den 60er Jahren dieser Thematik annehmen konnte. Mexiko bildete eine allgemein bekannte Projektionsfläche, um allgemeine Themen der Beziehungen der USA (oder Europas) zu anderen Weltgegenden zu thematisieren, ohne allzu viele Erklärungen mitliefern und auch ohne allzu konkret werden zu müssen. Zu guter Letzt erhielten der lateinamerikanische Markt und

auch das hispanoamerikanische Publikum in den USA ab den 30er Jahren eine gewisse Bedeutung für die Strategien der Filmstudios.

Die Stummfilmproduktion während der Revolution ist zweifellos von der Politik der USA, zum Teil auch einflussreicher privater Akteure, wie des Zeitungsmoguls William Randolph Hearst, der in Mexiko erheblichen Grundbesitz zu verlieren hatte, geprägt. Der Kontext von *The Life of General Villa* war die gerade 1914 ausgesprochen provillistische Haltung der US-Regierung, die in Villa den Mann sah, der das Land stabilisieren konnte. Schon in den Stummfilmen wurde auf ein Repertoire von Motiven und Handlungssträngen gesetzt, auf das Revolutionsfilme immer wieder zurückgreifen sollten, etwa die Motivierung des Revolutionärs durch einen brutalen Eingriff in seine Familie oder das Motiv des Banditen, der sich zum Revolutionär wandelte.

Unter den zahlreichen und zum größten Teil verlorenen Stummfilmen zur mexikanischen Revolution sticht edas in Torso gebliebenes Werk mit einer recht einmaligen Entstehungsgeschichte hervor: *Que viva México!* von Sergej Eisenstein. Eisenstein gilt als einer der Schöpfer des Films als Kunstform und verdankt seinen Ruf Werken zur russischen Revolution – *Streik* (1924), *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) und *Oktober* (1927) – und zahlreichen Schriften zur Filmtheorie. 1930 gelangte Eisenstein in die USA. Doch alle seine Projekte zerschlugen sich, bis ihm angeblich Charlie Chaplin vorschlug, einen Film über Mexiko zu machen. Die Finanzierung sollte der Romancier Upton Sinclair, einer der wichtigsten Exponenten der amerikanischen Linken der Zwischenkriegszeit, übernehmen. Während der Dreharbeiten in Mexiko überwarf sich Eisenstein allerdings mit seinen Auftraggebern, die Anfang 1932 die Finanzierung einstellten. Aus dem gedrehten Material wurde ohne Mitwirkung des in die Sowjetunion zurückgekehr-



Que viva México

ten Regisseurs ein Film namens *Thunder over Mexico* zusammengeschnitten, der 1933 auch in den Kinos lief. Eine andere Fassung, *Time in the Sun*, stellte 1939 Marie Steton zusammen. Obwohl der Film lange nur in den verfälschten US-amerikanischen Versionen zu sehen war, wurde seine Bildsprache sehr einflussreich. Selbst einfache Western benützen etwa bis Ende der 60er Jahre bei Szenen in Mexiko die langen Einstellungen auf markante indianische Gesichter, so wie sie Eisenstein eingeführt hatte.

Was Eisenstein aus dem Film gemacht hätte, kann man nicht genau wissen. 1979 montierte sein ehemaliger Assistent Grigori Aleksandrov eine Version von *Que viva México!* nach den Aufzeichnungen Eisensteins, die sein Konzept wahrscheinlich wiedergibt. Die Abfolge der sechs Kapitel, in denen die Geschichte Mexikos durchlaufen wird, entsprechen in etwa dem Entwicklungsschema des historischen Materialismus von Urkommunismus über den Feudalismus zum Kapitalismus, wobei das abschließende Revolutionskapitel („*Soldadera*“) allerdings nie gedreht wurde. Ei-

stein illustriert diese Prozesse mit Hilfe der Entwicklung der Geschlechterbeziehungen und der Bedeutung des Körpers. Dadurch unterschied sich *Que viva Mexico!* von Eisensteins sowjetischen Revolutionsfilmen, die alle recht nüchtern den Zusammenprall der Klassen in einer konkreten revolutionären Situation ins Zentrum stellten. Die sachliche Bildsprache der russischen Filme ist hier einer am Mythos interessierten Metaphorik gewichen, die teilweise schon an den magischen Realismus erinnert. So wird auf einem Agavenfeld ein *peón* niedergeschossen, aber vom Saft, der aus einer wie er selbst von Kugeln durchbohrten Pflanze auf seinen Körper tropft, wieder zum Leben erweckt. Das mag an Eisensteins Erstaunen über das ihm fremde Mexiko gelegen haben, zu dessen Erklärung er sich von Büchern wie *Idols behind the Altars* (1929) von Anita Brenner inspirieren ließ und dessen archaische, noch nicht vom Kapitalismus zerstörte Wesenszüge er vielleicht in mythischen Bildern adäquater ausdrücken zu können glaubte als mittels des Realismus seiner früheren Werke.

Nur kurz nach dem Scheitern Eisensteins entstand mit *Viva Villa* (1934) der erste große US-amerikanische Tonfilm über die mexikanische Revolution, den man als den

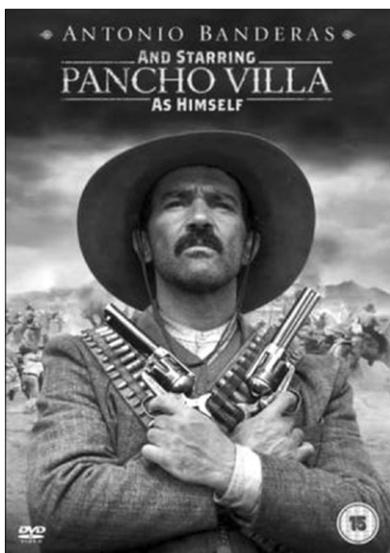
eigentlichen Beginn einer ganzen Reihe von Produktionen sehen kann, als deren wichtigste Exponenten *Viva Zapata* (1955), *Die gefürchteten Vier* (*The Professionals*, 1966), *The Wild Bunch* (1969) und *Old Gringo* (1989) gelten können, bevor 2004 *Pancho Villa, Mexican Outlaw* (*And Starring Pancho Villa as Himself*, 2004) fürs Fernsehen zu den Ursprüngen zurückkehrte und die Dreharbeiten des Films von William C. Cabanne von 1914 verfilmte. Zurzeit wird kolportiert, dass der serbische Regisseur Emir Kusturica einen neuen Film (*Seven Friends of Pancho Villa and the Woman with Six Fingers*) vorbereitet, in dem Johnny Depp den Pancho Villa spielen soll.

Viva Villa entstand im Kontext der beginnenden *good-neighbor policy*. Am 4. März 1933 verkündete Präsident Roosevelt in seiner Antrittsrede einen Wechsel der US-amerikanischen Außenpolitik und gegenüber Lateinamerika das Ende des Interventionismus. Das sprichwörtlich liberale Hollywood trug dem Rechnung, und *Viva Villa* muss als früher Versuch gewertet werden, ein positiveres Bild von Mexiko zu produzieren. Der sowohl in Mexiko wie auch in den USA populäre Pancho Villa erschien die geeignete Figur für ein solches Unterfangen. Der Film leidet jedoch unter einer extrem stereotypen Personenbeschreibung, was seine Akzeptanz in Mexiko und heute allgemein sehr er-

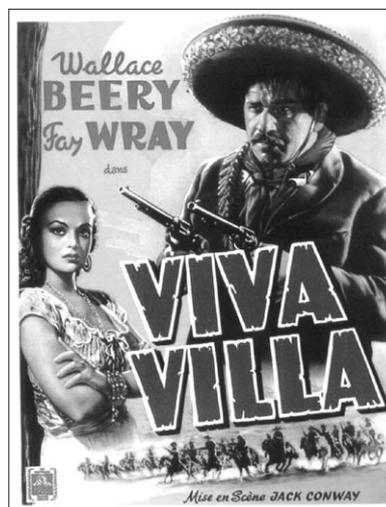
schwert (Luna 1984, 222-226). Darüber wird übersehen, dass *Viva Villa* mit den Mitteln des Abenteuerkinos eine ungewohnt positive und teilweise scharfsinnige Beschreibung der Bedingungen einer Revolution lieferte, wenn er sich dazu auch eines recht fiktiven Mexikos als Kulisse bediente.

Die Strategie wird gleich am Beginn des Films klar: der Vater des kleinen Pancho wird von den Großgrundbesitzern ermordet; in seiner Faust umkrampft der Sterbende eine Handvoll Erde, das einzige, was er im Leben sein Eigen nennen wollte. Der folgende Kampf des erwachsenen, zum Banditen gewordenen und dann zum Revolutionär gewandelten Pancho wird damit in den Zusammenhang einer bäuerlichen Revolution eingeordnet. Mit diesem einfachen Bild gelingt dem Film eine Definition der Ursachen der Revolution im Agrarkonflikt und Klassengegensatz. Unschwer kann man hier den Einfluss von Frank Tannenbaums kurz zuvor erschienenen *The Mexican Agrarian Revolution* (1930) erkennen. Hinter dem Wunsch nach eigenem Land brauchte das amerikanische Publikum noch keinen finsternen Kommunismus vermuten und konnte für ihn auch durchaus Verständnis aufbringen. Immerhin suchten die Siedler des US-amerikanischen Geschichtsmythos nach dem Homestead Act von 1862 auch nichts anderes. Der Kampf zwischen Ranchern und kleinen Farmern spielte in zahlreichen Western eine zentrale Rolle, am bekanntesten in *Shane* (1953), aber auch schon in heute weitgehend vergessenen Filme wie *The Call of Heart* (1928) oder *Drum Taps* (1933) mit Ken Maynard, die alle die Partei der *homesteader* ergriffen.

Macht es *Viva Villa* durch seine Figurenzeichnung dem heutigen Zuschauer schwer, seine Vorzüge zu erkennen, so euphemisiert in Elia Kazans *Viva Zapata* (1955) die Verwandlung des morelensischen Bauern und Pferdhandlers Emilia-



And Starring Pancho Villa as Himself



Viva Villa



Viva Zapata

no Zapata in einen hollywoodtauglichen Helden in der Gestalt Marlon Brandos die Intentionen des Films. Von *Viva Zapata* ist niemand beleidigt. Doch nach 1945 beherrschte der Kalte Krieg, einschließlich der antikommunistischen Hetze des McCarthyismus, die politische Szene Hollywoods. Ein Film über eine Revolution war nun heikler als zuvor, und Kazan, der bekennende Informant vor dem House Committee on Un-American Activities, gab seinem *Viva Zapata* eine deutlich antikommunistische Note. Unter dem Deckmantel eines prorevolutionären Films wird die Revolution nicht als gescheitertes, sondern als grundsätzlich verderbliches Unterfangen demaskiert. Zapata geht am Ende recht sinnlos, möglicherweise in einer Art christlicher Buße, in den Tod und damit wenigstens als Mythos einer besseren Welt in die Geschichte ein.

In den folgenden Filmen galt das Interesse immer weniger den Mexikanern, sondern dem Geschick von Gringos in Mexiko, was der wachsenden Rolle der USA in der weiten Welt entsprach. Als Formel für einen erfolgreichen Film hatte das wahrscheinlich zum ersten Mal *Wem die Stunde schlägt* (*For Whom the Bell Tolls*, 1943) über einen Amerikaner im Spanischen Bürgerkrieg

und dann für Mexiko Robert Aldrich mit *Veracruz* (1954) eingeführt. Angesiedelt in der Zeit Kaiser Maximilians und der französischen Intervention um 1865 verwendet der Film die gesamte Ikonografie (breite Hüte, Patronengurte, Aquädukte auf denen sich die Mexikaner positionieren, Maschinengewehre) wie sie sich in den eigentlichen Revolutionswestern wiederfindet. Fast immer ging es darum, wie ein zwielichtiger Amerikaner nach Mexiko kommt, um am Ende der gerechten Sache zum Sieg zu verhelfen.

Mexiko und seine Revolution waren schon feste Bestandteile der Bilderwelt des internationalen Films, als sich Anfang der 60er Jahre der Italiener Sergio Leone entschloss, die Geschichten des kränkenden amerikanischen Westerns mit denen des japanischen Regisseurs Akira Kurosawa zu verquicken und so einen neuen Western zu schaffen, den Italo-Western oder Spaghetti-Western. Die Idee war nicht neu. Schon 1960 hatte John Sturges in den USA Kurosawas *Die sieben Samurai* (*Shichinin no samurai*, 1954) mit großem Erfolg, aber zur Qual der des Originals kundigen Filmfreunde, zu den *Glorreichen Sieben* (*The Magnificent Seven*) verarbeitet, und weniger erfolgreich, und noch schrecklicher, verlief die Amerikanisierung von *Rashomon* (1954) durch Martin Ritt (*The Outrage*, dt. *Carrasco der Schänder*, 1964). Leones Version von Kurosawas *Der Leibwächter* (*Yojimbo*, 1961) revolutionierte mit Hilfe einer neuen Bildästhetik, einer Entmoralisierung der Handlung, einer bis dahin ungewohnten Gewalttätigkeit und der Musik Ennio Morricones das Kino, oder mindestens den Western. Auffällig bleibt, dass alle drei Remakes der Filme Kurosawas die Handlung nach Mexiko verlegten, wenn auch die zu *gunfightern* gewordenen Samurai meist Nordamerikaner sind. Dahinter mag sich ein versteckter Rassismus verbergen: „gelbe“ Japaner schienen leichter in „braune“ Mexikaner als in „weiße“ Amerikaner übertragbar.

Vielleicht schien auch das Bild der bäuerlichen Kommune der *Sieben Samurai* besser nach Mexiko zu passen als in den US-amerikanischen Westen. Bei Leone kam aber sicherlich ganz pragmatisch zum Tragen, dass es gerade Mode geworden war, Außenaufnahmen von Filmen im billigen Spanien zu drehen. Die Landschaft in der trockenen Region um Almería, wo bevorzugt gearbeitet wurde, glich nun einmal sehr der Landschaft des Südwestens der USA und des nördlichen Mexiko, und wenn man nun noch ein paar Säulenkakteen aus Plastik hineinstellte, dann schien die Täuschung perfekt. Von Mexiko zur Mexikanischen Revolution war es dann nur mehr ein kleiner Schritt.

Die Anspielungen auf die Revolution sind in den italienischen Western allgegenwärtig, und ungefähr ein Dutzend. *Töte Amigo* (*Quién sabe*, 1966), *Tepepa* (1968), *Mercenario – der Gefürchtete* (*Il Mercenario*, 1968), *Zwei Companeros* (*Vamos a matar, compañeros* 1970), *Todesmelodie* (*Giu' la Testa*, 1971) bis *Bete, Amigo!* (*Che c'entriamo noi con la rivoluzione?*, 1972) machten die mexikanische Revolution überhaupt zu ihrem Thema und erhielten als eigenes Subgenre den Namen Zapata-Western. Zwischendurch wagte sich der Franzose Louis Malle ins echte Mexiko, um dort mit *Viva Ma-*



Il mercenario

ria (1965) einen Film über die Revolution in dem fiktiven, am ehesten dem Stereotyp einer zentralamerikanischen Bananenrepublik vergleichbaren Fantasie- oder Opettenstaat San Miguel zu drehen. Ausgerechnet Brigitte Bardot durfte einem Journalisten klipp und klar sagen, dass Eigentum Diebstahl sei, während die ernstere Jeanne Moreau versicherte, dass die Revolution das Privateigentum natürlich nicht in Frage stellte und man keineswegs daran denke, die USA anzugreifen. Gregor von Rezzori hat über die Dreharbeiten dieses sehr vergnüglichen Films ein fast genauso vergnügliches Büchlein geschrieben (Rezzori 1966).

Der Kontext der Filme der 60er Jahre hatte sich gewandelt. Die kubanische Revolution, der Unabhängigkeitskrieg Algeriens und der Vietnamkrieg, aber auch der Prager Frühling und nicht zuletzt die sogenannte Jugendrevolution erregten hitzige öffentliche Debatten und stellten sowohl die klaren Fronten des Kalten Kriegs wie auch die moralischen Normen der bürgerlichen Gesellschaft zunehmend in Frage. So ist das subversivste Motiv von *Viva Maria* zweifellos die offene Freizügigkeit mit der die irische Revolutionärin Brigitte Bardot in einer amüsanten Selbstpersiflage Männer sammelt und nach einer Nacht mit drei ihr ansonsten unbekanntem Liebhabern voller Knutschflecken erschöpft die gespreizten Beine auf den Tisch legt und sich zu den Wonnen der Liebe bekennt. Den Verantwortlichen in Dallas, Texas, stieg darüber die Schamröte ins Gesicht. Ihr Versuch, die Ausstrahlung zu verhindern, führte 1968 zu einem Höchstgerichtsbeschluss zugunsten des Films und zu einer Spezifizierung des amerikanischen Rating Systems der Altersbeschränkungen für Filme (<http://supreme.justia.com/us/390/676/case.html>).

Das vorherrschende Thema sowohl der italienischen wie der US-amerikanischen Filme zur mexikanischen Revolution blieb die Rolle

eines Ausländers. Dies diente auch als Marktstrategie, um dem nicht mexikanischen Zielpublikum eine Identifikationsfigur zu liefern. Der Ausländer diente aber nun meist nicht mehr dazu, die positive Wirkung der westlichen Intervention zu demonstrieren, sondern sie als imperialistisch zu hinterfragen. In den italienischen Filmen wurde dabei oft eine Anknüpfung an die europäische Revolutionstradition gesucht, und so der gewohnte US-Amerikaner von einem Polen (*Il mercenario*) oder Iren (*Giù la testa*, auch *Viva Maria*) ersetzt. In *Vamos a matar, compañeros* ist der Ausländer ein Schwede, dafür wird hier sein mexikanischer Gegenspieler „el vasco“ genannt und rennt auch mit einer Baskenmütze durch den Film; interessanterweise hatte die franquistische Zensur trotz des sich gerade damals verschärfenden Kampfes mit der ETA daran nichts auszusetzen und erlaubte sowohl die Produktion wie die Ausstrahlung des Films in Spanien.

Während sich *Viva Maria* filmhistorisch vor allem mit den Filmen von Roger Vadim auseinandersetzt, bilden die italienischen Revolutionswestern Teil eines Höhepunktes des politischen Kinos, in dem die Dritte Welt, der Imperialismus und die Entkolonialisierung eine große Rolle spielten. Einer der bekanntesten Exponenten war der Italiener Gillo Pontocorvo, der mit *Kapò* (1959), *Schlacht um Algier* (*La battaglia di Algeri*, 1966) und *Queimada* (1969) drei Meilensteine des politischen Kinos setzte. In allen drei Filmen arbeitete Pontocorvo mit dem Drehbuchautor Franco Solinas zusammen, der auch die drei wahrscheinlich bekanntesten Zapata-Western (*Quén sabe*, *Tepepa*, *Il mercenario*) schrieb. Die professionelle Kritik hat diese Filme meist nicht ernst genommen. Doch zweifellos entsprach der Einsatz der populären Kunst als Medium zur Vermittlung politischer Ziele dem Geist der Zeit. In Italien fand der Italo-Western so bei marxistischen Intellektuellen in-



Requiescant

nerhalb, aber besonders außerhalb der kommunistischen Partei Förderer und Mitarbeiter. Selbst der große Pier Paolo Pasolini gab sich die Ehre und mimte in *Mögen sie in Frieden ruhen* (*Requiescant*, 1967) von Carlo Lizzani einen revolutionären Priester. In Frankreich schrieb indessen Daniel Cohn-Bendit das Drehbuch für einen politischen Western, das Jean-Luc Godard, hinter dem kollektiven Pseudonym Groupe Dziga Vertov verborgen, 1970 voller Misstrauen gegen das fiktionale Schauspielkino sehr frei als *Ostwind* (*Le vent d'est*) verfilmte (Wollen 1986).

Die Zapata-Western der 60er Jahre scheinen im Geist von Frantz Fanon, Régis Debray und Che Guevara zu suggerieren, dass gerade in der 3. Welt Hoffnung auf Veränderung bestand. Der Weg dahin war die Revolution und zu ihrem Erfolg mussten auch der Imperialismus und seine Agenten besiegt werden. Freilich, konsequent entwickelt nur *Quién sabe* diese Botschaft. Chunchu, der in Begleitung des undurchsichtigen Amerikaners Tate der Armee Waffen raubt und sie gegen gutes Geld an die Revolutionäre verkauft, begreift am Ende, wo sein Feind steht. Konträr zu den Konventionen des Genre-Kinos kann die Freundschaft den politischen Gegensatz zwischen ihm und Tate, der sich als Auftragskiller herausstellt, nicht überbrü-



Quién sabe

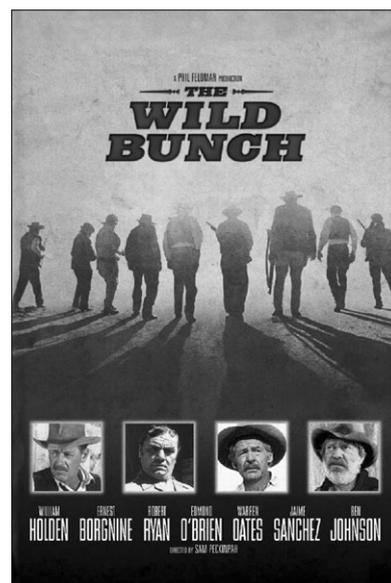
cken. Obwohl der Gringo ihm das Leben rettet und sich loyal zu ihm verhält, erschießt Chunchu ihn im Zug, der beide als reiche Männer in die USA bringen soll. „Und jetzt geh zurück in deine Vereinigten Staaten“, schreit Chunchu dem Toten nach, und er könnte im antiimperialistischen Geist der 60er Jahre auch „Yankee go home“ gesagt haben. Sein Geld, die Prämie auf den Kopf des Revolutionsgenerals Elías, wirft er unters Volk, damit es Dynamit kaufe und die herrschende Ordnung in die Luft jage.

Sieht man vom ungebrochenen revolutionären Impetus von *Quién sabe* ab, dann nehmen die meisten Revolutionsfilme eine eher skeptische Haltung zur Revolution ein. In *Tepepa* fällt der Revolutionsführer gleichen Namens am Ende dem Racheakt eines englischen Arztes zum Opfer, dessen Verlobte er einst vergewaltigt und die sich daraufhin das Leben genommen hatte. Der Engländer wird von einem mexikanischen Jungen erschossen, weil er Mexiko nicht liebte, wie er selbst immer wieder sagte, und Tepepa lebt wie der edle Zapata im klassischen Film von Elia Kazan in der Legende weiter. Tepepa war kein makelloser Held, aber das ist egal, solange das Volk an ihn glaubt. Damit wird die Botschaft verstörender als bei Kazan. Steht die Revolution über den

menschlichen Verfehlungen, oder sollten gar die Verfehlungen des real existierenden Kommunismus relativiert werden, die seit Chruschtschow offiziell geworden waren?

Zweifellos war der Spaghetti-Western der Tradition des Westerns sehr verpflichtet, aber viel deutlicher ist das noch in den amerikanischen Streifen. Der Western ist im Grunde der Gründungsmythos der amerikanischen Nation, so wie er im Grenzmythos des 19. Jahrhunderts, von den zwischen 1823 und 1841 erschienenen Lederstrumpferzählungen von James Fenimore Cooper bis zur wissenschaftlichen Grenztheorie Fredrick Jackson Turners (1893) festgeschrieben wurde: In der Konfrontation mit der Natur (und der Indianer ist ein Teil derselben) und mit der durch diesen Zusammenprall entfesselten Gewalttätigkeit und Barbarei formen die USA und der US-amerikanische Mensch ihre gesellschaftlich-demokratische und individuell-individualistische Eigenart. Dieser Mythos gelangte in seiner progressiven Variation bald in ein selbstreflexives Stadium, in dem der Westernheld sich selbst und seine Beziehung zur Gewalt, zum „Anderen“ und zur Welt problematisierte. Die in der mexikanischen Revolution angesiedelten Western, d.h. zeitlich nach dem Ende der Grenze im Inneren der USA und der Öffnung einer neuen – zivilisatorischen oder imperialistisch interpretierten – Grenze nach Außen, dienten daher oft zu einer Art Bilanzziehung *a posteriori*.

Das Musterbeispiel dieser Filme ist *The Wild Bunch* von Sam Peckinpah. Der Film beginnt mit einem Überfall auf das Lohnbüro einer Eisenbahngesellschaft in einer texanischen Grenzstadt. Die Situation entpuppt sich aber als Falle. In einer wilden Schießerei, in der eine Prozession der gegen den Alkoholmissbrauch singenden Heilsarmee zwischen die Fronten gerät, entkommen nur fünf der Banditen nach Mexiko. Die Botschaft scheint ziemlich klar: die USA sind eine vom Kapital



The Wild Bunch

beherrschte Gesellschaft, die ihre Interessen gnadenlos verteidigt und zwar auch auf Kosten der Allgemeinheit, die indessen naiv ihre Choräle singt. Unter den fünf Flüchtenden ist Angel, ein Mexikaner, der seine Freunde, samt dem alten Sykes, der auf sie in Mexiko gewartet hat, in sein Dorf bringt. Hier erlebt die Gruppe, eine brüchige Männergemeinschaft, für kurze Zeit eine gemeinschaftliche Idylle, so wie sie der Westernheld einst gründen wollte. Überschattet wird ihr Aufenthalt durch den Umstand, dass huertistische Truppen unter General Mapache das Dorf geplündert haben und Teresa, die Freundin Angels, mit ihnen gezogen ist, um der Enge des Dorfes zu entkommen (das ist einer der Brüche des Plots, die sich gegen eine allzu einfache Interpretation sperren). Die von den Kopfgeldjägern der Eisenbahngesellschaft unter der Führung von Thornton, einem ehemaligen Mitglied der Bande, verfolgten Banditen gehen ins Lager Mapaches, wo Angel Teresa aus Eifersucht erschießt, was den General nur kurz erregt, denn die Bande lässt sich von ihm anheuern und führt einen Überfall auf einen Waffentransport in den USA durch. Da Angel einen Teil der Waffen seinem Dorf für dessen Revolution zu spielt und von der Mutter der ermor-

deten Teresa verraten wird, lässt Mapache ihn gefangen nehmen und zu Tode foltern. In einer Schlusskonfrontation sterben die Banditen, Mapache und seine halbe Armee sowie seine deutschen Berater. Die Kopfgeldjäger werden von den Leuten aus Angels Dorf umgebracht. Nur Sykes und Thornton überleben. Sie schließen sich der Revolution an. Sykes sagt: „It ain't like it used to be... but it'll do“.

The Wild Bunch hat sehr unterschiedliche Reaktionen erhalten. Die extreme Gewalttätigkeit des Films löste heftige Kontroversen aus. Die meisten Zeitgenossen sahen in ihm eine Parabel auf das Engagement der USA in Vietnam. In Mexiko wurde er als Diffamierung der Nation vorerst verboten und kam erst Jahre später und nur ganz eingeschränkt in die Kinos. *The Wild Bunch* war in Mexiko gedreht worden, was dem für die Genehmigung verantwortlichen Zensor nach der Fertigstellung des Films ernsthafte Schwierigkeiten bereitete (García Riera 1987–90, Bd. 3, 165-167). Regelmäßig wird der Film wegen der Zeichnung Mapaches und seiner Truppen des Rassismus gegen die Mexikaner beschuldigt (Katzew 2009). Allerdings wird dabei übersehen, dass die einzigen wirklich positiven Menschen in diesem Film auch Mexikaner sind, nämlich die Menschen aus Angels Dorf, die hier zu Trägern einer Utopie werden, wie man sie in den USA des Postwesterns nicht mehr findet. In dieser Dritte-Welt-Romantik begegnet sich *The Wild Bunch*, der eher traditionelle Werte abhandelt als politischen Klassenkampf, mit den antiimperialistischen politischen Western aus Italien.

Der mexikanische Revolutionsfilm

Nach einigen bescheidenen Anfängen hatte indessen 1918 in Mexiko die regelmäßige Produktion von Spielfilmen eingesetzt, für die Carranza Anfang 1920 eine Zensurbehörde einführte (Luna 1984, 186f.;



¡Vámonos con Pancho Villa!

García Riera 1998, 26-33). 1922 wurde der anscheinend erste in der Revolution angesiedelte Spielfilm (über eine die Klassen übergreifende Liebesgeschichte) produziert: *Llamas de rebelión*. Als eigentlicher Schöpfer des Revolutionsfilms kann aber Miguel Contreras Torres gelten, der schon ab 1914 für die Truppen Carranzas kurze Dokumentarfilme und dann 1932 als Tonfilm *Revolución* oder *La Sombra de Pancho Villa* drehte (García Riera 1998, 52-57).

1933 und 1934 siedelte der wahrscheinlich wichtigste mexikanische Regisseur seiner Zeit, Fernando de Fuentes, drei seiner Filme in der Revolution an: in *El prisionero trece* spielte sie eher eine untergeordnete Rolle für ein Drama über militärische Disziplin, Macht und Machtmissbrauch. *El compadre Mendoza* lieferte dafür ein düstere und eindringliche Darstellung vom Verrat der bürgerlichen Klasse an der Revolution. *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1934), ein mit Hilfe der Regierung finanziertes Großprojekt, zeichnete ein desillusioniertes Bild von Pancho Villa, der – obwohl immer noch populär – unter den seit 1916 regierenden Gruppen, die ihn noch auf dem Schlachtfeld bekämpft hatten und wahrscheinlich 1923 ermorden ließen, keine Freunde hatte. In der wiederentdeckten letzten Szene wird der Antivillismus, getreu der Romanvorlage von Rafa-

el Felipe Muñoz, so heftig, dass es Fuentes oder der Zensur zu heikel wurde und sie in den meisten Versionen gestrichen wurde. *¡Vámonos con Pancho Villa!* flopte trotzdem, und danach wandte sich der vielseitige de Fuentes anderen Themen zu und drehte 1936 mit dem Musikmelodram *Allá en el Rancho Grande* den bisher größten Erfolg des mexikanischen Kinos und den Prototyp einer Erfolgsformel, die ihm half, in den 40er und frühen 50er Jahren den lateinamerikanischen Markt zu erobern (García Riera 1998, 81-83).

Trotzdem hatte sich das Genre des Revolutionsfilms etabliert. Obwohl es an Ausnahmen, die die Regel bestätigen, nicht fehlte, lässt sich zumindest in den bekanntesten Werken ein Schwenk von der Geschichte zur „imaginierten Wahrheit“ ausmachen (Taibo I. 1991, 8). Am besten illustrieren wahrscheinlich die Werke von Emilio („el Indio“) Fernández diese Entwicklung. *Flor Silvestre* (1942), mit zwei der Superstars des mexikanischen Kinos, der hollywooderprobten Dolores del Río und Pedro Arméndariz, in den Hauptrollen, war das Melodram um den Sohn eines *hacendado*, der sich gegen den Willen seines Vaters in die Tochter eines *peón* verliebte. Die Revolution wird nur ganz am Rande als sozialer Kampf thematisiert, vielmehr als Brutplatz von ungebremster Gewalt und Verbre-



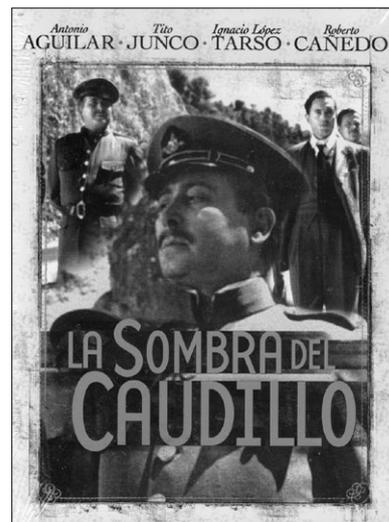
Flor Silvestre

chen. Am Ende opfert sich Armendariz, um das Leben seiner Frau und seines Babys zu retten und wird vom dem von Fernández selbst abgrundtief böse dargestellten Bandenchef Rogelio Torres getötet. Die ganze Geschichte wird von der gealterten Mutter ihrem herangewachsenen Sohn erzählt. Sie stehen dabei auf einem Hügel, der Sohn in der Uniform der Armee, und überblicken das Land, das jetzt dank des Opfers des Vaters befriedet ist.

Regelrecht reaktionär wird die Tendenz in *Enamorada* (1946), wieder mit Pedro Armendariz als General der Revolution und María Félix als spröde Tochter eines *hacendado*, in die sich der General verliebt. Am Ende zieht der General wieder in die Schlacht und die bis dahin so widerspenstige Schöne zieht ihm barfuß und unter die *soldaderas* aus dem Volke gemischt hinterher; ein Bild, das dem Schluss von Josef von Sternbergs *Marocco* (1930) entlehnt ist, wo Marlene Dietrich ihre Stöckelschuhe wegwirft und dem in den Kampf ausrückenden Fremdenlegionär (Gary Cooper) in die Wüste folgt. Nur gab bei Sternberg diese Szene einer Art moralischen oder auch nur persönlichen Läuterung einer Nachtclubsängerin durch die Liebe, bei Fernández hingen der Unterwerfung der stolzen Frau unter den Mann Ausdruck. Die politisch verblüffendste Szene des Films gibt

es aber gleich am Anfang, als der General in der eben eroberten Stadt einen Revolutionsgerichtshof abhält und einen um sein Leben winselnden Kaufmann, der doch nur seine Geschäfte machen will, egal mit wem, als sozialen Parasiten exekutieren lässt, dem stolzen Vater seiner späteren Liebe aber bescheidet, ein Ehrenmann zu sein, der deshalb auch wieder auf seinen Herrnsitz zurückkehren darf. Bedenkt man den Mythos der mexikanischen Revolution als Agrarrevolution und die kurz davor von Lázaro Cárdenas durchgesetzte Landreform, muss dieser ideologische Schwenk in der staatlich kontrollierten Filmwirtschaft doch überraschen.

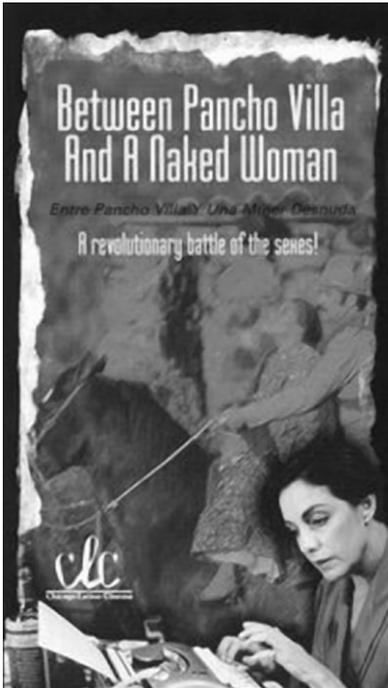
Auch in der Folge wurden immer wieder Revolutionsfilme gedreht. Ein offene Kritik am postrevolutionären Staat versuchte etwa Julio Bracho mit *La sombra del caudillo* (1960) nach dem gleichnamigen Roman von Martín Luis Guzmán, ein Film über General Francisco Serrano, der gegen Álvaro Obregón und gegen den Willen des amtierenden Präsidenten Plutarco Elías Calles um die Präsidentschaft kandidieren wollte und 1927 vom Militär ermordet wurde. Wie heikel ein solches Unterfangen war, zeigt sich daran, dass es der Armee bis 1990 gelang, die öffentliche Aufführung des Films zu verhindern. So beherrschten weitere Werke mit gar keiner oder versteckteren Aussagen zur Politik den Markt. Erwähnt werden könnten vielleicht noch drei Filme des Regisseurs Ismael Rodríguez, in denen immer Pedro Armendariz Pancho Villa verkörperte: *Así era Pancho Villa* (1957), *Pancho Villa y la Valentina* (1958) und *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte* (1958), die die Komik, die dem Macho-Mythos ihres Helden anhaftet, zumindest stellenweise durchaus zu nutzen wussten. Als Erzähler fungierte der aus seinem Grab in das Magazin eines US-amerikanischen Museums verschleppte Kopf Pancho Villas, der sich in der Einsamkeit seinen Erinnerung hingibt. Dabei fehlt auch die



La sombra del caudillo

Melodramatik nicht, etwa in einer Episode aus *Pancho Villa y la Valentina*, in der Villa mit einer Schar versprengter Begleiter ein Baby durch die Wüste trägt, ohne am Ende sein Leben retten zu können. Man kann hier durchaus eine resignative Botschaft über die Versprechungen der Revolution, aber auch über ihr offizielles Bild, hineininterpretieren. Man erinnere sich, dass in John Fords klassischem Weihnachtswestern *Spuren im Sand* (*3 Godfathers*, 1948) derselbe Pedro Armendariz schon einmal als einer von drei Banditen ein Baby durch die Wüste geschleppt hatte. Damals starben er und einer seiner Begleiter, während der dritte (John Wayne) das Kind abliefern und so durch das Opfer seiner Freunde die Versöhnung des Outlaws mit der Gemeinschaft herstellen konnte. In der mexikanischen Variante gelingt das nicht, und zurück bleibt keine Erlösung, sondern beträchtliche Bitternis.

Die Geschichte des mexikanischen Revolutionskinos war damit nicht zu Ende. 1970 steuerte Paul Leduc mit *Reed: México insurgente* eine intellektuellere Variante der Revolutionskritik bei und Juan Ibáñez gab mit *La generala* im selben Jahre der legendären María Félix einen letzten Auftritt im Kino. In *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1997) von Sabina Berman und Isa-



Entre Pancho Villa y una mujer desnuda

belle Tardán, kehrte der leibhaftige Pancho Villa in die Welt zurück, um als echter Macho eine verquerte Liebesgeschichte in Ordnung zu bringen. Ein Flopp wurde schließlich die fiktionalisierte Biografie *Zapata - El sueño del héroe* (2004) von Alfonso Arau, der 1968 in *The Wild Bunch* als gelbzähniiger Leutnant Herrera mehr beeindruckend konnte.

Rezeption

Im Gegensatz zur Kulturkritik der Frankfurter Schule, in der die Konsumenten der kapitalistischen Massenkultur als betrogene Masse betrachtet werden, betonen die *Cultural Studies* ungefähr seit den 80er Jahren den kreativen Umgang der Konsumenten mit kulturellen Gegenständen und stellen häufig Aneignungspraktiken in den Mittelpunkt. Ohne hier ins Detail gehen zu können, ist festzuhalten, dass ein Film verschiedene Interpretationen erlaubt und diese Lesarten besonders nach Ort und Zeit der Rezeption divergieren werden. *Viva Villa* ist etwa ein Film, der in Mexiko immer abgelehnt wurde und bei heu-

tigen Studenten in Europa Gelächter auslöst. Eisenstein hat der Film aber recht gut gefallen, auch wenn er fand, dass Villa in *Viva Villa* viel zu positiv (!) wegkommt (Eisenstein 1984, Bd. 1, 442). Bruno Kreisky wiederum erzählte Friedrich Katz, dem renommierten Biografen Pancho Villas, dass 1935, als im Zeichen des Austrofascismus das Parlament aufgelöst und die sozialistische Partei verboten war, *Viva Villa* im Wiener Kreuzkino lief. Kreisky und andere Jungsozialisten füllten folglich jeden Tag den Saal und verwandelten die Vorstellung in ein antifaschistisches Happening (Katz 1998: 818). Eine solche subversive Funktion würde man dem Film heute nicht mehr zutrauen. Noch verstörender kann diese Geschichte werden, wenn man anmerkt, dass Wallace Beery 1934 auf der Mostra internazionale d'arte cinematografica von Venedig, d.h. im faschistischen Italien, mit

dem Preis als bester Schauspieler ausgezeichnet wurde.

Die filmische Version der mexikanischen Revolution ist so ein globaler Mythos geworden und als solcher gestattet er auch globale Lesarten. Das nationalistisch-mexikanische Bemühen, sich das Deutungsmonopol über die Revolution zu bewahren, waren zum Scheitern verurteilt, bevor es überhaupt einsetzte. Die Revolution war zum Thema fiktionaler ausländischer Filme geworden, bevor etwa Mariano Azuela 1916 mit *Los de abajo* den ersten Revolutionsroman publizierte. Der internationale Film ließ sich das Thema dann auch nicht mehr nehmen.

Ist sein Bild von der Revolution falsch? Die Filme von Emilio Fernández besitzen zweifellos eine eigene poetische Kraft, nicht zuletzt dank seines Kameramanns Gabriel Figueroa, aber sie sind deshalb nicht wahrer als *The Wild Bunch*.

LITERATUR

- S. M. EISENSTEIN, Yo. Ich selbst. Memoiren, 2 Bde. Berlin 1984.
- E. GARCÍA RIERA, México visto por el cine extranjero, 6 Bde. México 1987–90.
- E. GARCÍA RIERA, Breve historia del cine mexicano, 1897–1997. México 1998.
- H. M. GEDULD/R. GOTTESMAN, Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making & Unmaking of Que Viva Mexico! Bloomington-London 1970.
- M. L. GUZMÁN, El águila y la serpiente [1929]. Madrid 1994.
- A. JABLONSKA/J. FELIPE LEAL, La revolución mexicana en el cine nacional. Filmografía 1911–1917. México 1991.
- F. KATZ, The Life and Times of Pancho Villa. Stanford 1998.
- A. KATZEW, Reconfiguring Race, Gender, and Chicano/a Identity in Film, in: I. Katzew/S. Deans-Smith (Hg.), Race and Classification. The Case of Mexican America. Stanford 2009.
- A. DE LUNA, La batalla y su sombra (La Revolución en el cine mexicano). México 1984.
- M. DE ORELLANA, El cine norteamericano de la revolución mexicana (1911–1917). México 1997.
- A. DE LOS REYES, Con Villa en México. Testimonio de camarógrafos norteamericanos en la Revolución. México 1985.
- A. DE LOS REYES, El nacimiento de ¡Que viva México!. México 2006.
- G. VON REZZORI, Die Toten auf ihre Plätze, Tagebuch des Films Viva Maria. Reinbeck 1966.
- J. SCHWEINITZ, Film und Stereotyp: eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses. Berlin 2006.
- P. I. TAIBO I., El indio Fernández. México 1991.
- J. TUÑÓN, Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández. México 2000.
- P. WOLLEN, Godard and Counter-Cinema: Vent d'Est, in: P. Rosen (Hg.), Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. New York-Oxford 1986, 120–129.

Christoph Kühberger

Historisches und politisches Denken – Von Gleichem und Domänenspezifischem

Ausgangspositionen – die österreichische Situation

Aufgrund der Erweiterung des Unterrichtsfaches „Geschichte und So-

zialkunde“ um die „Politische Bildung“ in der Unterstufe des Gymnasiums und in der Hauptschule im September 2008 mit einem kompetenzorientierten Lehrplan, der so-

wohl historische als auch politische Kompetenzen vorgibt, wurde die fachdidaktische Diskussion in Österreich in eine Auseinandersetzung gedrängt, die sich mit den Ähnlichkeiten, Unterschieden bzw. Gleichheiten der beiden Fächer beschäftigt (Krammer/Kühberger 2009 und Krammer 2008). Mit wenigen Ausnahmen verstummten in den letzten Jahrzehnten und vor allem auch im Rahmen der geführten domänenspezifischen Kompetenzdebat-

Kompetenzen der historischen Bildung	Kompetenzen der politischen Bildung
„Geschichte gibt Antworten auf Fragen, die an die Vergangenheit gestellt werden. Im Unterricht sind vorhandene Fragestellungen in Geschichtsdarstellungen aufzuzeigen und die Schülerinnen und Schüler zu befähigen, Fragen an die Vergangenheit zu erkennen und zu formulieren (Historische Fragekompetenz).“	„Der Unterricht soll die Bereitschaft und Fähigkeit zu politischem Handeln fördern. Dazu ist es erforderlich, eigene Positionen zu artikulieren, Positionen anderer zu verstehen und aufzugreifen, sowie an der gemeinsamen Entwicklung von Lösungen mitzuwirken. Diese für politisches Handeln zentralen Fähigkeiten sind anhand konkreter Beispiele, etwa durch Simulationsspiele und im Rahmen der Einrichtungen der Schuldemokratie zu vermitteln (Politische Handlungskompetenz).“
„Die Eigenständigkeit im Umgang mit historischen Quellen zum Aufbau einer Vorstellung über die Vergangenheit (Re-Konstruktion), sowie ein kritischer Umgang mit historischen Darstellungen (z. B. Ausstellungen, Spielfilme mit historischen Inhalten, Schul- und Fachbücher) sind zu fördern (De-Konstruktion). Dazu sind Methoden zu vermitteln, um Analysen und Interpretationen vornehmen zu können (Historische Methodenkompetenz).“	„Politische Bildung soll dazu befähigen, Grundlagen und Informationen zu reflektieren und Manifestationen des Politischen zu entschlüsseln, indem ein Repertoire von Methoden zur Analyse von Daten, Bildern und Texten vermittelt wird. Gleichzeitig sollen Verfahren und Methoden vermittelt werden, die dazu befähigen, sich mündlich, schriftlich, visuell und/oder in modernen Medien politisch zu artikulieren (z.B. Beteiligung an Diskussionen zu politischen Fragen, Schülerinnen- und Schülervertreterwahl) (Politikbezogene Methodenkompetenz).“
„Bei der Bearbeitung von Begriffen und Konzepten ist darauf zu achten, dass sie in historischen Kontexten vermittelt werden und an das vorhandene Wissen anschließen. Im Unterricht dienen Begriffe und Konzepte zur Erfassung von historischen Sachverhalten. Der altersgemäßen Konkretisierung und Weiterentwicklung dieser Begriffe und Konzepte ist dabei besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Neben allgemeinen Begriffen und Konzepten (z.B. Religion, Wirtschaft, Herrschaft) sowie jenen mit historischem Charakter (z.B. Polis, Ritter) dienen Prinzipien dem Aufbau von qualitätsvollen Darstellungen über die Vergangenheit (Multiperspektivität, Objektivität/Intersubjektivität, Perspektive, Standpunkt, Gegenwartsgebundenheit usw.) (Historische Sachkompetenz).“	„Bei der Bearbeitung von Begriffen und Konzepten ist darauf zu achten, dass sie in politischen Kontexten vermittelt werden und an das vorhandene Wissen anschließen. Begriffe und die ihnen innewohnenden Konzepte des Politischen (wie z.B. Geschlecht, Schicht, Macht, Knappheit) dienen der Erfassung politischer Sachverhalte. Prinzipien wie etwa Kontroversität, Intersubjektivität und Vollständigkeit sind in der Unterrichtsgestaltung zu beachten. Der altersgemäßen Konkretisierung und Weiterentwicklung dieser Begriffe und Konzepte ist dabei besondere Aufmerksamkeit zu schenken (Politische Sachkompetenz).“
„Historisches Lernen soll zum besseren Verstehen von Gegenwartsphänomenen und von zukünftigen Herausforderungen beitragen. Da unterschiedliche Schlüsse aus der Geschichte gezogen werden können, ist im Unterricht auf die Pluralität in der Interpretation zu achten. Die sich daraus ergebenden Synergien mit der Politischen Bildung sind zu berücksichtigen (Historische Orientierungskompetenz).“	„Da das alltägliche Leben von politischen Entscheidungen und Kontroversen beeinflusst wird, soll Politische Bildung einerseits zu einer selbstständigen, begründeten und möglichst sach- und wertorientierten Beurteilung politischer Entscheidungen, Probleme und Kontroversen befähigen und es andererseits schrittweise ermöglichen, sich selbst (Teil-)Urteile zu bilden und zu formulieren (Politische Urteilskompetenz).“

Abb. 1. Historische und politische Kompetenzen im österreichischen Lehrplan für „Geschichte und Sozialkunde/ Politische Bildung“ (Bundesgesetzblatt der Republik Österreich, Teil II, 12.8.2008, 290. Verordnung über die Lehrpläne der Volksschule, Sonderschule, Hauptschule und der allgemein bildenden höheren Schulen. – Hervorhebungen für die Publikation durch den Autor)

ten derartige Fragestellungen zusehends (Lange 2004). Besonders durch die Diskussion nach PISA und die Hinwendung zu domänenspezifischen Fragestellungen wurden Fächerverbände wenig beachtet. Dies ist mitunter auch der Grund, warum der neue österreichische Lehrplan nur wenige Überschneidungsbereiche anzugeben weiß und die historischen Kompetenzen weitgehend unabhängig von den politischen Kompetenzen anführt bzw. umgekehrt.

Überall dort, wo Geschichte und Politische Bildung zusammen in einem Fächerverbund unterrichtet werden, stellt sich die Frage nach der Begründbarkeit der dort anzubahnenden Kompetenzen. Während der österreichische Lehrplan im Bereich des historischen Lernens auf die Kompetenzen, die im FUER-Modell ausdifferenziert wurden, zurückgreift, ließ das österreichische Bundesministerium für Unterricht, Kultur und Kunst für den Bereich des politischen Lernens ein eigenes Modell ausarbeiten, das dabei einerseits dem GPJE-Modell folgte (GPJE 2004), dieses jedoch noch stärker domänenspezifisch wendete und mehr Klarheit im Bezug auf die Unterscheidung zwischen allgemeinen und fachspezifischen Teilkompetenzen schuf (Krammer/Kühberger/Windischbauer 2008; Krammer 2008; Kühberger 2009; Sander 2008, 61). Im gleichen Maße, wie dies auch für andere Modelle im deutschsprachigen Raum zutrifft, handelt es sich dabei noch um kein lerntheoretisch abgesichertes Modell, welches „die Entwicklung von domänenspezifischen Verstehensleistungen und die Bedeutung der systematischen Vernetzung beschreibt“ (Weißeno 2005, 35). Auch können die Kompetenzbereiche nicht über erkenntnistheoretische Reflexion abgeleitet werden, wie dies etwa im Rahmen des FUER-Projektes für das historische Kompetenzmodell geschehen ist (Schreiber/Körper/Borries u.a. 2006, 15ff.; ein Versuch eines FUER-

Modells für die Politische Bildung: Öhl 2006), in dem man die identifizierten Kompetenzen an ein theoretisches Modell historischen Denkens zurückband.

Um die Diskussion in diesem Bereich voranzubringen, wird hier die These aufgestellt, dass – unbeschadet einer Nützlichkeit von pragmatischen Konzeptionen, die über keine theoretisches abgesichertes Modell verfügen – historisches und politisches Denken weitgehend identisch verlaufen und die Domänenspezifik nur in bestimmten Teilen des Denkens zu Tage tritt.

Vordergründig scheint es so, dass die Sozial- bzw. Politikwissenschaft, aber auch die Didaktik der politischen Bildung bisher nicht klärte, wie politisches Denken funktioniert. Eine Debatte, die nicht zuletzt durch postmoderne Impulse in der Geschichtstheorie geführt wurde, entwickelte sich im Bereich des sozial- und politikwissenschaftlichen Feldes nicht im gleichen Maße. Politisches Denken wird hingegen vorrangig mit bestimmten epochenspezifischen oder ideologischen Denkrichtungen assoziiert und legt inhaltliche und konzeptionelle Weltanschauungen offen, nicht aber Strukturen, die im Rahmen des (politischen) Denkens aktiviert werden. In der Geschichtsdidaktik griffen hingegen viele VertreterInnen u.a. auf das Modell von Jörn Rüsen (1983; Schreiber/Körper/Borries/Krammer u. a. 2006, 15ff.) zurück, das den prozessualen Charakter des historischen Denkens als Regelkreis darstellt und die dafür notwendigen Prinzipien und Operationen in einen systematischen Zusammenhang stellt. Wolfgang Hasberg und Andreas Körper (2003, 187) differenzierten Rüsen's disziplinäre Matrix zu einem Prozessmodell des historischen Denkens aus. Dieser Erkenntnisweg ist zwar domänenspezifisch ausformuliert, folgt aber im Kern einem hermeneutischen Zirkel, den auch andere sozial- und kulturwissenschaftliche Disziplinen –

zumindest im wissenschaftsorientierten Sinn europäisch-westlicher Prägung – für ihr epistemologisches Denken nutzen.

Wie weit man den Gegenstandsbereich auch fassen will, zu einem Großteil bezieht sich die politische Bildung traditionell auf sozialwissenschaftliche Disziplinen (u.a. Politikwissenschaft, Soziologie, Wirtschaftswissenschaft), die zwar je eigene Funktionslogiken entwickelten, die im Kern jedoch ein (sozialwissenschaftliches) Denken eint. Wird die Wissenschaftsorientierung im Rahmen des historischen und politischen Lernens ernst genommen, sollten wissenschaftspropädeutische Strukturen und damit determinierte und logisch aufgebaute Denkstrukturen im Sinn der Erkenntnistheorie angebahnt werden, wobei wissenschaftliche Ergebnisse und Erkenntnisse als Prozess des Entstehens bzw. als Vorgänge ihres Werdens begriffen werden müssen (Reinhardt 2005, 24; Gagel 2007). Damit wird hier etwas für die politische Bildung beansprucht, worauf wissenschaftsorientiertes Denken zielt, nämlich die operationalisierte Überwindung der Merkmale des alltäglichen Denkens (u. a. unreflektierte Selektivität, unreflektierte Perspektivität, unkritisches Selbstverständnis) zugunsten eines reflektierten und (selbst)reflexiven Denkens (Patzelt 2003, 75). Es macht daher Sinn, fachdidaktische Modelle der politischen Bildung dahingehend zu befragen, ob ihr Erkenntnisweg ähnlichen, wenn nicht sogar denselben Mustern folgt, wie dies für das historische Denken skizziert wurde. Wenn der oben präsentierten These zuzustimmen ist, wäre es möglich, in eine neue Art der Auseinandersetzung mit den gesellschaftswissenschaftlich orientierten Schulfächern und Unterrichtsprinzipien zu treten, um auf diese Weise gemeinsame Strukturen aufzubauen und Spezifika der einzelnen Domänen zu betonen.

Modelle der politischen Bildung

Es wäre eine Überwältigung von Bernhard Sutors Konzeption der „Kategorialen politischen Bildung“ behaupten zu wollen, sie würde klären, wie politisches Denken funktioniert. Dennoch kann man auch in seinen Schriften, die vor allem auf einen Lehr-Lern-Prozess ausgerichtet sind, erkennen, dass er sein Modell vor dem Hintergrund der hermeneutisch-westlichen Methode erstellte und so der eingangs aufgestellten These nicht widerspricht. Sutor führt selbst den „hermeneutischen Zirkel“ an, wenn er beschreibt, wie Kategorien bzw. Einsichten in einer ständigen, sich wiederholenden Bearbeitung konkreter Phänomene abstrahierend gewonnen werden (Sutor 1994, 33). Dies ist dabei nicht besonders verwunderlich, da „die Grundlage aller Sozialwissenschaft im Sinnverstehen und in praktizierter Hermeneutik besteht“ sowie „hermeneutisches Vorgehen aller Erarbeitung von Forschungsfragen, aller Theoriebildung, Datenerhebung, Datenanalyse und Ergebnisinterpretation zugrunde liegt“ (Patzelt 2003, 164.) In Sutors Strukturmodell („Dreischritt“) konzipiert der Wissenschaftler eine prozessorientierte und idealtypische Phasenstruktur einer Problemanalyse im Bereich des Politischen, in der „politisches Entscheidungsdenken der Handelnden und Einübung politischer Urteilsbildung im Unterricht prinzipiell übereinstimmen können“ (Sutor 1984, 97). Damit verweist er auf das Vorhandensein eines spezifisch politischen Denkens sowie auf den Umstand, dass sein Strukturmodell sich durch eine prinzipielle Gleichförmigkeit zwischen dem politischen Denken im schulischen Lernen und dem politischen Denken in der Realpolitik auszeichnet. Er merkt an, dass sein Verlaufsschema sowohl einem „handlungsorientierten politischen Denken als auch praxisorientierter Politikwissenschaft entspricht“ (Sutor 1984, 71).

Ähnlich wie in der Konzeption bei Jörn Rüsen bzw. in seiner Rezeption im FUER-Modell geht Sutor von einer Lebensweltorientierung aus, indem er von „subjektiver Betroffenheit“ oder der „objektiven Bedeutsamkeit für die eigene gegenwärtige oder zukünftige Lebenslage“ spricht. Am Beginn des Denkens steht also auch eine *Verunsicherung*, die ein manifestes Handlungs- und/oder Orientierungsproblem auslöst. Ein Fragwürdigwerden bestimmter Zusammenhänge stellt sich ein: „Solche Fragen sind nicht schon am Beginn eines Vorhabens beantwortbar. Sie führen zunächst nur zu einer ersten Artikulation von Meinungen und möglicherweise zu einer Einigungsdiskussion, aus der Leitfragen für das weitere Vorgehen gewonnen werden können.“ (Sutor 1997, 15; Mols/Lauth/Wagner 1994, 29ff.) Das Einbringen der Frage dimensionen ist für das Verstehen und Beurteilen des Politischen notwendig (Sutor 1994, 34). Dass diese Hauptfragen im Laufe des Denkprozesses nur durch weitere Teilfragen strukturiert werden müssen, um den Prozess voranzubringen, muss hier nicht genauer ausgeführt werden. In Sutors idealtypischen Verlaufsschema des „politischen Entscheidungsdenkens“ befinden sich die eben genannten Momente in der „Vorphase“. Dort ist für ihn auch der Ort, wo vorläufige Einstellungen (Vor-Urteile) und ein vorläufiger Erkenntnisstand (Vor-Wissen, Sachurteile, Vorverständnis) ausgebreitet werden und einer Reflexion zugeführt werden. Er spricht im Sinn seines Konzeptes von einer „vorläufigen kategorialen Analyse der Problematik“ (Sutor 1984, 98). Für die Bearbeitung der aufgeworfenen Problematik des Politischen fordert er an einer Stelle ein, dass im Unterricht – und damit auch in einer angewandten Politikwissenschaft – die methodisch geleitete Bearbeitung mit dem Instrumentarium der Bezugswissenschaften zu bewältigen wäre (Sutor 2004). Es geht also um eine Methodisierung

der Fragestellung, um eine hinreichende Systematik für Sutors erste und zweite Hauptphase (i.e. Situationsanalyse und Möglichkeitserörterung) zu erreichen, etwa über eine systematische Informationserarbeitung (Sutor 1984, 98). Im Sinn der sozialwissenschaftlichen Erkenntnistheorie könnte man hier auch vom „Begründungszusammenhang“ sprechen (Döring 2003, 34ff.) Die Ergebnisse der Situationsanalyse, die sich „um eine möglichst genaue Erkenntnis der Faktorenkonstellation, die die Situation ausmacht“ bemüht, und der Möglichkeitserörterung, verstanden als Ergänzung der Situationsanalyse bzw. als ihre Weitung in Richtung politisch-strategisches Denken, welche auf Durchsetzung und Entscheidung zielt (Sutor 1997, 15f.) münden in Sutors dritte Hauptphase: Urteilsbildung und Entscheidungsdiskussion. Mittelbar Beteiligte an der Problematik des Politischen geben dabei ein „Urteil“ über Lösungsmöglichkeiten ab, während unmittelbar Beteiligte, also politische Akteure, eine „Entscheidung“ fällen (Sutor 1997, 16). Damit ist ein neuer „Erkenntnisstand“ erreicht, vor dessen Hintergrund oder auf dessen Basis Einstellungen entstehen, die sich im politischen Handeln manifestieren können oder strittig bleiben (Sutor 1984, 99). Bernhard Sutor, der sein Modell an der Unterrichtspraxis orientiert, plädiert an dieser Stelle für den Transfer des Gelernten auf andere Fälle und für eine Metakommunikation über den Unterrichtsverlauf. Ausgehend von der hier vorgeführten theoretisch-rekonstruktiven Konzeption von Sutors Denkmodell könnte man weitergehen und danach fragen, ob am Ende der Hauptphasen das intendierte Ziel der Überwindung von Orientierungsschwächen bzw. -problemen tatsächlich gegeben ist bzw. inwieweit die Verunsicherung zumindest einer vorläufigen „Versicherung“ gewichen ist oder ob ein neuer Denkprozess entlang des nunmehr zyklischen Modells eingeleitet werden sollte. Letzteres wäre

etwa dann gegeben, wenn man Politik als den permanenten Prozess der gesellschaftsrelevanten Problemlösung betrachtet.

Ein anderes Modell, das diesen letztgenannten Aspekt noch sehr viel stärker betont, ist der von Peter Massing für die Politikdidaktik positionierte Politikzyklus, in dem Politik als anhaltender und wiederkehrender Beurteilungsprozess der Problemlösung begriffen wird. Politik wird dabei als „eine prinzipiell endlose Kette von Versuchen zur Bewältigung von gesellschaftlichen Gegenwarts- und Zukunftsproblemen“ beschrieben (Kuhn 1999, 184). Es gilt hier festzuhalten, dass der Politikzyklus eigentlich ein Analysemodell der Politikwissenschaft darstellt und zur Beschreibung von komplexen Strukturen und Abhängigkeiten der politischen Problemverarbeitung dient. Der Vorteil einer solchen Betrachtungsweise ist, dass das Prozesshafte politischer Entscheidungen in den Vordergrund gestellt wird, wodurch Politik dynamisiert wird. In modernen Gesellschaften beeinflusst eine Vielzahl an Variablen diesen Prozess. Massing verweist dabei einerseits auf Momente, die sich einem kognitiven Prozess verschließen (u. a. emotionale Entscheidungen, Zufälligkeiten), aber ebenfalls Teil des rational wirkenden Kreislaufes sein können, andererseits auf die im Modell notwendige Verzahnung der unterschiedlichen Politikbereiche (*polity, politics, policy*) (Massing 1995, 85). Er hebt dabei auch hervor, dass die Politik nicht nur mit der Bewältigung von gesellschaftlichen Problemen befasst ist (z. B. auch mit der Vergabe von Positionen und Ämtern, parteiinternen Konflikten). Aus diesem Grund versteht er den Politikzyklus als ein theoretisches Konstrukt, das „einen auf inhaltliche und methodische Überlegungen beruhenden Ausschnitt der politischen Wirklichkeit“ darstellt. Eine Schwäche des Modells wäre demnach, „daß politische Probleme den Politikzyklus erst dann erreichen, wenn sie eine

politisch-administrative Handlungsrelevanz aufweisen, d. h. wenn sie Gegenstand eines politischen Willensbildungs- und Entscheidungsprozesses sind. [...] Es kann auch sein, daß bestimmte Probleme gar nicht wahrgenommen werden, also auch nicht in den Politikzyklus gelangen [...]“ (Massing 1995, 89f.) Peter Massing schlägt seinen um fachdidaktische Erwägungen ergänzten Politikzyklus zur Lehr-Lern-Organisation vor, wodurch problemorientierte, konfliktorientierte und entscheidungsorientierte didaktische Perspektiven nahegelegt werden (Massing 1995, 96).

Auch wenn es sich beim Politikzyklus um ein ursprünglich fachwissenschaftliches Analysemodell zur Beschreibung eines mehrdimensionalen und pluriperspektivisch angelegten politischen Entscheidungsprozesses handelt, existiert in ihm doch auch eine Vorstellung, wie politisches Denken (und Handeln) funktioniert, eben in einem viel größeren Kontext gedacht und nicht auf ein Individuum bezogen. Auch hier lassen sich Vergleiche zu einem allgemeinen Modell des theoretischen Denkens ziehen, wie dies bereits für das historische Denken in der FUER-Konzeption und für Bernhard Sutors „Dreischritt“ skizziert wurde (vgl. Abb. 2). Wendet man den Politikzyklus, der eine Außensicht auf einen beobachteten Systemverlauf darstellt, auf das Denken einer Person an, die mitunter als Teil eines solchen Prozesses anzusehen ist, zeigt sich, dass auch ein Individuum, wenn dessen Denk- und Handlungsoptionen im Mittelpunkt stehen, im Rahmen des politischen Denkens von einem Problem ausgeht, sich mit dem Sachverhalt auseinandersetzt, um ein Urteil zu treffen, das im Anschluss bewertet wird und zu einer neuen Problemlage führen kann. Es ist festzuhalten, dass ein derartiges adaptives Abwandeln des Modelles einen zentralen Aspekt des ursprünglichen Konzeptes vernachlässigt, nämlich die starke Abhängigkeit von ande-

ren Meinungen, Entscheidungen bzw. von prinzipiellen – etwa rechtlichen – Einschränkungen. Um ein Abkapseln der denkenden Person zu vermeiden und auch um die zwangsläufig vorhandenen anderen und parallel verlaufenden Meinungsbildungs- und Entscheidungsprozesse nicht zu negieren, unterscheidet etwa das österreichische Kompetenzmodell für politische Bildung zwischen *eigenen* und *fertig vorliegenden* Urteilen oder Manifestationen des Politischen, um diesen Aspekt nicht aus dem Prozess des Nachdenkens zu verdrängen (Krammer/Kühberger/Windischbauer 2008) – ein Moment, das im Bezug auf politisches Denken stets mitgedacht werden sollte.

Die hier vertretene These, dass historisches und politisches Denken strukturell gleichförmig verläuft, müsste auch hinsichtlich der „rational choice“-Theorien überprüft werden. Was hier aus Platzgründen nicht gemacht wurde.

Was mit dieser theoretischen Annäherung gezeigt werden soll, ist nicht, dass historisches und politische Denken das Gleiche sind, sondern vielmehr, dass ihre Grundlagen einem westlich-wissenschaftlichen Erkenntnismodell entnommen sind, das eine kulturelle Konvention darstellt. Man kann in der Gegenüberstellung erkennen, dass sowohl jene Modelle, die theoretisch erarbeitet wurden (Rüsen, FUER, Sutor) und jenes, das aus der beobachtenden Beschreibung eines Systems (adaptierter Politikzyklus) entstanden ist, kulturellen Mustern folgen, die zumindest im Kern versuchen, rational angelegte Erkenntniswege zu gehen (Anderson/Krathwohl 2001, 54). Falls die eingangs aufgestellt These damit bewährt werden kann, muss man sich fragen, inwieweit sich die Domänen nun aber unterscheiden, vor allem auch im Hinblick auf jene Disziplinen, die sich mit gesellschaftswissenschaftlichen Fragen beschäftigen: Geschichte, Politische Bildung, Geographie,

Erkenntnistheoretisches Modell der sozialwissenschaftlichen Forschung	„Historisches Denken“ bei Jörn Rüsen bzw. im FUER-Projekt	„Dreischritt“ nach Bernhard Sutor	Adaptierter Politikzyklus nach Peter Massing
Entstehungszusammenhang (Erfahrung)	Verunsicherung	Betroffenheit/ Bedeutsamkeit	Problem
	Zeitliches Orientierungs- und Handlungsproblem		
	Historische Frage	Fragen/ Fragedimension	
Begründungszusammenhang (Einsicht)	Vorstellungen und Einstellungen	„Vorphase“: Artikulation von Meinungen; kategoriale Analyse der Problemlage	Auseinandersetzung
	Methodisierung der Fragestellung	Methodisch geleitete Bearbeitung	
	Re-Konstruktion/ De-Konstruktion	„Erste Hauptphase“: Situationsanalyse „Zweite Hauptphase“: Möglichkeitserörterung	
Verwertungszusammenhang (reflektiertes Urteil)	Vorstellungen/ Einstellungen	„Dritte Hauptphase“: Urteils- und Entscheidungs- diskussion	Entscheidung
	Orientierung/ Motivation		
	Versicherung (bzw. Verunsicherung)	Bewertung (und Reaktionen)	

Abb. 2. Schematisierte Denkmodelle im strukturellen Vergleich

Wirtschaftskunde, Teile des Globalen Lernens etc.

Einer jener Bereiche, in denen sich die domänenspezifischen Unterschiede am stärksten zeigen, ist sicherlich die Fragestellung als Ausgangspunkt des Denkprozesses. Denn während historisches und politisches Denken zwar in der Lebensweltorientierung einen *common ground* besitzen, versucht historisches Denken Handlungs- und Orientierungsprobleme in der Zeit, politisches Denken Bedingungen und Möglichkeiten des Handelns selbst in den Mittelpunkt zu stellen (Pandel 2008). Diese idealtypische Trennung hinsichtlich der Zieldimension muss jedoch flexibel und verwoben wahrgenommen werden. Dies gilt nicht nur für den Bereich der Zeitgeschichte, der hinsichtlich dieser Überschneidung weitgehend einer kritischen Reflexion zugeführt wird, sondern auch für andere Bereiche der Geschichte, vor allem deshalb, da jedes historische Den-

ken zur Orientierung im Heute herangezogen wird (Kühberger 2008, 7f.). Im Rahmen des historischen bzw. politischen Fragens werden je spezifische, der Zieldimension angepasste und an dem Erkenntnisgewinn ausgerichtete Begriffe und Konzepte genutzt, um den befragten Gegenstand zu konstituieren. Einige von den als domänenspezifisch gewendeten und gedachten Prinzipien erweisen sich dabei allerdings als Teil eines reflektierten und (selbst)reflexiven Denkens (u. a. Selektivität, Perspektivität) (Schreiber 2006, 21; Pazelt 2003, 78f.) und leiten sich von einer allgemeinen Epistemologie ab. Aus diesem Grund liegt es nahe davon auszugehen, dass die gesellschaftswissenschaftlichen Disziplinen auf gleiche bzw. leicht adaptierte, aber letztlich auf die allgemeine Erkenntnistheorie zurückgebundene Konzepte des Denkens zugreifen. Da auch der Gegenstand (fasst man ihn ganz grob) des historischen und politischen

Denkens – nämlich das menschliche Zusammenleben – gleich ist, lassen sich auch aus diesem Bereich keine domänenspezifischen Konzepte ableiten, die der Fragestellung die nötige domänenspezifische Ausrichtung geben. Vielmehr handelt es sich im Rahmen des historischen und politischen Denkens immer um gesellschaftliche und gesellschaftswissenschaftliche Konzepte, die kontextabhängig entweder historisch oder (inter)kulturell gewendet werden müssen (Kühberger/Windischbauer 2010; Windischbauer 2008, 81). Damit zeigt sich für das historische Denken, dass zwar allgemeine Begriffe und Konzepte Verwendung finden (z. B. anthropologische), diese jedoch nur schwach domänenspezifisch, hier verstanden als Alleinstellungsmerkmal und als Abgrenzung zu benachbarten Disziplinen, ausgeprägt sind. Viel stärker ist dies hinsichtlich jener Begriffe und der in ihnen ruhenden Konzepte, die das Proprium des Histo-

rischen besitzen, das Jörn Rüsen in der „Sinnbildung über Zeiterfahrung“ ausmacht. Die sinnbildenden Verbindung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Sinn einer zeitlichen Differenz, die sich mittels Narration manifestiert, macht Wolfgang Hasberg in seinen „historischen Kategorien“ der Deutung aus, welche die Zeiterfahrung in sich tragen (u. a. Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, Dauer/Wandel, Veränderlichkeit, Gewordensein, Aufstieg/ Fall, Fortschrittsidee) (Hasberg 2005, 700). Historische Fragen sind aus dieser Perspektive also dann domänenspezifisch, wenn in ihnen über Konzepte ein Zugang zu Vergangenheitsdeutungen ermöglicht wird, die mit Gegenwartswahrnehmungen und Zukunftserwartungen verknüpft werden können. Damit soll auch verdeutlicht werden, dass der für mehrere Fächer gültige allgemeine Erkenntnisweg erst durch die Fragestellung seine domänenspezifische Aufladung erfährt und auf diese Weise domänenspezifische Perspektiven in Form von Konzepten eingebracht werden. Hans-Jürgen Pandel führt dies etwa in Bezug auf die Beschäftigung mit dem „Krieg“ aus. „Krieg“ sei nach ihm kein disziplinunabhängiger Gegenstand, sondern je nach disziplinärer Sicht würden wir verschiedene Gegenstände erhalten, „auch wenn die einzelnen Disziplinen den gleichen umgangssprachlichen Namen dafür verwenden“. Demnach konstituierten sich Gegenstände – so Pandel – erst durch verschiedene disziplinäre Sichtweisen (Pandel 2001; Anderson/Krathwohl 2001, 48). Sie werden, wie hier argumentiert, aber erst über die Fragestellung und die mit ihr verbundenen domänenspezifischen Konzepte in den Erkenntnisprozess und somit in das spezifische Denken eingespeist (Rohlfes 1997, 46). Eine breite Diskussion bzw. eine systematische Erfassung darüber, mit welchen Wahrnehmungs- und Deutungsmustern in Form von Konzepten man domänenspezifische Phänomene des

historischen Denkens erfassen und beschreiben kann, steht in der Geschichtsdidaktik jedoch aus. Joachim Rohlfes führte dies am Ende des 20. Jahrhunderts auf eine notorische Systemlosigkeit im Fach zurück, welche es verhindern würde, „ein systematisches, womöglich noch hierarchisch gegliedertes Kategorientableau der Geschichtswissenschaft“ zu entwerfen (Rohlfes 1997, 46ff.; Rohlfes 1971, 48; und auch: Koselleck 2006 bzw. 1979; Brunner 1972ff.). Auch sein eigener Vorschlag ist zurückhaltend formuliert, wenngleich er u. a. auch zwei kategoriale Bündelungen positioniert, die den genuin historischen Aspekt des Genetischen beinhalten (Zeit; Wandel – Prozess – Entwicklung). Dass eine derartige Perspektive in der Debatte um die Domänenspezifik in der Geschichtsdidaktik ansteht, ist nicht nur in Bezug auf das hier aufgeworfene Problem nach den domänenspezifischen Konzepten, welche die Fragestellung und damit den Erkenntnisprozess leiten, nötig, sondern auch hinsichtlich gut begründeter lern- und kognitionspsychologischer Annahmen im Bezug auf die Voraussetzung des Denkens (Sander 2008, 70). So angelegte Zugänge zu diesem Problemfeld werden derzeit eher in der Didaktik der politischen Bildung erörtert, die nach den grundlegenden domänenspezifischen Konzepten fragt und auch schon eine Reihe von Vorschlägen hervorgebracht hat, wie diese Konzepte des Politischen aussehen könnten (Kühberger In-

formationen, 55; Detjen 2008; Masing 2008; Sander 2008; Weißeno/Detjen/Juchler u.a. 2010). Die im FUEER-Modell ausgewiesene „historische Sachkompetenz“ legt zwar nicht, wie dies in der politikdidaktischen Diskussion um die „Basiskonzepte“ der Fall ist, die Begriffe und Konzepte fest, betont aber die anzubahrenden Fähigkeiten, Fertigkeiten und Bereitschaften zu ihrer metakognitiven Reflexion. Damit wurde ein Weg beschritten, der nur zu Teilergebnissen in diesem Bereich führte (Borries 2008, 232). Denn neben den domänenspezifischen Kompetenzmodellen, die teilweise dazu aufrufen, Begriffe und Konzepte einer kritischen Reflexion zuzuführen, sollte auch ein domänenspezifisches Wissensmodell entwickelt werden, das wissenschaftliche Begründungen dafür angeben kann, warum bestimmte Wissensbestände – lies: Konzepte – als notwendig zu erwerbend anzusehen sind. Nur so kann es gelingen, den relativ kleinen Kern des Historischen auszumachen, der darüber hinaus weit weniger veränderlich ist als die ihn umgebenden und von aktuellen Befindlichkeiten abhängigen Konzepte, die durch Gegenwartsempfindungen und Zukunftserwartungen einer Gesellschaft geprägt sind (Sander 2008, 63). Der vorliegende Beitrag will dazu einen Denkanstoß geben, wenngleich sich der Autor bewusst ist, dass hier nur einige Teilaspekte angerissen werden konnten und damit viele neue Baustellen entstanden sind.

LITERATUR

- L. W. ANDERSON/D. R. KRATHWOHL, *A Taxonomy for Learning, Teaching, and Assessing*. New York 2001.
- B. v. BORRIES, *Historisch Denken Lernen – Welterschließung statt Epochenüberblick. Geschichte als Unterrichtsfach und Bildungsaufgabe*. Opladen 2008.
- O. BRUNNER u. a. (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politischen Sprache in Deutschland*. Stuttgart 1972ff.
- J. DETJEN, *Verfassungspolitische Grundsätze der freiheitlichen Demokratie. Ein fruchtbares Reservoir für Basiskonzepte der politischen Bildung*, in: G. Weißeno (Hg.), *Politikkompetenz. Was Unterricht zu leisten hat*. Bonn 2008, 199–212.

- D. DÖRING, Werte in der Wissenschaft, das Wertfreiheitsprinzip und Verpflichtung der WissenschaftlerInnen, in: Wissenschaft, Wertfreiheit, Lebensform. (= Working Papers „theories and commitments“ Nr. 3) Salzburg 2003, 21-58.
- W. GAGEL, Wissenschaftsorientierung, in: W. Sander (Hg.), Handbuch politische Bildung. Bonn ²2007, 156-168.
- GPJE, Nationale Bildungsstandards für den Fachunterricht in der politischen Bildung an Schulen. Ein Entwurf. Schwalbach/Ts. 2004.
- W. HASBERG/A. KÖRBER, Geschichtsbewusstsein dynamisch, in: Geschichte – Leben – Lernen. Bodo von Borries zum 60. Geburtstag. Schwalbach/Ts. 2003, 179-202.
- W. HASBERG, Von PISA nach Berlin. Auf der Suche nach Kompetenzen und Standards historischen Denkens, in: GWU 12/2005, 687-702.
- R. KOSELLECK (Hg.), Historische Semantik und Begriffsgeschichte. Stuttgart 1979.
- R. KOSELLECK, Begriffsgeschichten. Frankfurt am Main 2006.
- R. KRAMMER/Ch. KÜHBERGER/E. WINDISCHBAUER u. a., Die durch politische Bildung zu erwerbenden Kompetenzen. Ein Kompetenzstrukturmodell. Hg. vom Bundesministerium für Unterricht, Kultur und Kunst. Wien 2008.
- R. KRAMMER/Ch. KÜHBERGER, Geschichte und Politik im Fächerverbund, in: Historische Sozialkunde 1/2009, 3-13.
- R. KRAMMER, (Zeit-)Geschichte und Politische Bildung, in: *ide* 4/2008, 36-46.
- R. KRAMMER, Kompetenzen durch Politische Bildung. Ein Kompetenz-Strukturmodell, in: Informationen zur Politischen Bildung 29/2008, 5-14.
- Ch. KÜHBERGER/E. WINDISCHBAUER, Kommentar zum kompetenzorientierten Lehrplan der AHS-Unterstufe und Hauptschule „Geschichte und Sozialkunde/Politische Bildung“ – abrufbar unter: <http://www.gemeinsamlernen.at/index2.asp> (8.1.2010).
- Ch. KÜHBERGER, Le competenze disciplinari nel nuovo curricolo austriaco di storia, in: *mundus* n. 2/2009, 34-37.
- Ch. KÜHBERGER, Neue Weltgeschichte im Geschichtsunterricht. Reflexion zur Anbahnung von globalgeschichtlichen Kompetenzen, in: *Historische Sozialkunde* 1/2008, 3-14.
- Ch. KÜHBERGER, Welches Wissen benötigt die politische Bildung?, in: Informationen zur politischen Bildung, 52-56.
- H. W. KUHN, Politikzyklus, in: D. Richter/G. Weißeno (Hg.), Lexikon der politischen Bildung, Bd. I. Schwalbach/Ts. 1999, 184-185.
- D. LANGE, Historisch-politische Didaktik. Zur Begründung historisch-politischen Lernens. Schwalbach/Ts. 2004.
- P. MASSING, Basiskonzepte für die politische Bildung, in: G. Weißeno (Hg.), Politikkompetenz. Was Unterricht zu leisten hat. Bonn 2008, 184-198.
- P. MASSING, Wege zum Politischen, in: P. Massing/G. Weißeno (Hg.), Politik als Kern der politischen Bildung. Wege zur Überwindung unpolitischen Politikunterrichts. Opladen 1995, 61-98.
- M. MOLS, Politik als Wissenschaft, in: M. Mols/H.-J. Lauth/Ch. Wagner (Hg.), Politikwissenschaft. Paderborn 1994, 21-59.
- F. ÖHL, Wie Demokratie-Politische Bildung unterrichten?, in: G. Diendorfer/S. Steininger (Hg.), Demokratie-Bildung in Europa. Herausforderungen für Österreich. Schwalbach/Ts. 2006, 95-104.
- H.-J. PANDEL, Fächerübergreifendes Lernen – Artefakt oder Notwendigkeit?, in: *SoWi Online-Journal* (2001-1 – www.sowi-online.de/journal/2001-1/pandel.htm) (30.11.2008).
- H.-J. PANDEL, Geschichte und politische Bildung, in: *SoWi-Online* – www.sowi-online.de/reader/historisch-politisch/pandel_geschichte.htm (10.11.2008).
- W. J. PATZELT, Einführung in die Politikwissenschaft. Passau ⁵2003.
- S. REINHARDT, Politikdidaktik. Berlin 2005.
- J. ROHLFES, Geschichte und ihre Didaktik. Göttingen ²1997.
- J. ROHLFES, Umriss einer Didaktik der Geschichte. Göttingen 1971.
- J. RÜSEN, Historische Vernunft. Göttingen 1983.
- W. SANDER, Was ist der „Kern“ des Fachunterrichtes in der politischen Bildung?, in: *kursiv. Journal für politische Bildung* 3/2008, 60-74.
- W. SCHREIBER/A. KÖRBER/B.V. BORRIES/R. KRAMMER u. a., Historisches Denken. Ein Kompetenz-Strukturmodell. Neuried 2006.
- B. SUTOR, Historisch-politische Bildung – Ein Interdependenzverhältnis, in: *Reader „Historisch-politische Bildung von SoWi Online* (2004) – www.sowi-online.de/reader/historisch-politisch/sutor_interdependenz.htm (30.11.2008).
- B. SUTOR, Kategorien politischer Urteilsbildung, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* B 32/97, 11-18.
- B. SUTOR, Neue Grundlegung politischer Bildung, Bd. II. Ziele und Aufgabenfelder des Politikunterrichts. Paderborn 1984.
- B. SUTOR, Politische Bildung als Praxis. Grundzüge eines Didaktischen Konzepts. Schwalbach/Ts. ²1994.
- G. WEISSENO, Standards für die politische Bildung, in: *APuZ* 12/2005, 32-38.
- G. WEISSENO/J. DETJEN/I. JUCHLER u.a., Konzepte der Politik. Ein Kompetenzmodell. Schwalbach/Ts. 2010.
- E. WINDISCHBAUER, Mit Begriffen arbeiten. Konzept „Familie“, in: Informationen zur Politischen Bildung 29/2008, 79-81.

Andreas Arafat und Che Hofer Der Tiroler Held in der Bildmontage

Das Tiroler Gedenkjahr 2009, das unter dem Motto „Geschichte trifft Zukunft“ stand, hat am 20. Februar 2010, am Todestag von Andreas Hofer, sein offizielles Ende gefunden. Ein reichhaltiges, überquellendes Kulturprogramm, angesiedelt zwischen traditioneller Festinszenierung, innovativem Transfer und kritischer Reflexion, bestätigte in vielfältigen Variationen das Gegenwärtige des Vergangenen. Der Held hatte bei Weitem nicht ausgedient, sondern diente weiter – politischen Eliten zur Identitätsstiftung, Geschäftsleuten zu kommerziellen Zwecken, Intellektuellen zur kritischen Auseinandersetzung über Heldentum und Mythosbildung. Die geschichtswissenschaftliche Publizistik fokussierte das „Danach“, also die Frage nach der Verarbeitung, Interpretation und Deutung des historischen Geschehens in der kollektiven Erinnerung zwischen damals und heute (Mertelseder u.a. 2009; Mazohl/Mertelseder 2009; Reinalter 2009). Der Schwerpunkt lag auf einer Analyse der „invention of tradition“ (Eric Hobsbawm), der Aufdeckung von politischen Strategien bei der identitätsstiftenden Konstruktion von Geschichte zur Insurrektion der Tiroler Bevölkerung 1809 (Rauchegger-Fischer 2004). Der Tiroler Nationalheld entpuppte sich als Spiegelbild der jeweiligen Zeit: in der Monarchie ein Repräsentant von „Gott, Kaiser und Vaterland“, nach dem Friedensvertrag von St. Germain und der Abtrennung Südtirols als personalisierte Projektionsfläche für die Sehnsucht nach Wiedervereinigung, in Zeiten des Nationalsozialismus als „leuchtendes Symbol

deutscher Kraft und Stärke“ (Rede von Gauleiter Franz Hofer, in: Innsbrucker Nachrichten vom 21.2.1942) und nach 1945 als imaginärer Garant der kulturellen Einheit des Landes (Plattner 1999). Auch dieser Beitrag sieht sich als *pars in toto* dieses Forschungsansatzes und widmet sich einem bis dato übergangenen Quellenmaterial, der Bildmontage.

Was ist eine Bildmontage?

Eine Bildmontage kombiniert Bild-, aber auch Textelemente unterschiedlicher Provenienz zu einem einzigen Bild. Frühformen dieser Technik finden sich schon in der Renaissancezeit, wo mithilfe der *camera obscura* Landschaftsteile skizziert und in einer Vedute vereint wurden. Um 1840 verwendeten britische Karikaturisten, allen voran Alfred Henry Forester, die witzigen Effekte, die sich ergaben, wenn Vorbeigehende an Anschlagtafeln Plakate herunterrissen, die darunter liegenden so hervorkamen und sich kombiniert mit den darüber liegenden Resten neue skurrile Bildaussagen ergaben (English Caricature 1984). Zum Durchbruch aber verhalfen der Bildmontage sowohl technische Innovation als auch künstlerisches Engagement. Die Daguerreotypie bzw. Fotografie und die Autotypie, ein um 1880 von Georg Meisenbach in München entwickeltes Reproduktionsverfahren, das den Druck von Bildern in Zeitungen ermöglichte, bildeten die technischen Grundvoraussetzungen. Die 1916 begründete Anti-Establishment-Bewegung des Dada fand in der Bild- bzw. Fotomontage eine Ausdrucksmöglichkeit, ihre Ab-

lehnung gegenüber der konventionellen Kunst zu artikulieren. Wer der tatsächliche Erfinder war, ist umstritten, da sowohl Raoul Hausmann und Hannah Höch, wie auch John Heartfield und George Grosz dies für sich beanspruchen. Der Begriff Bild-Montage wurde bewusst in Bezug auf die Montage von Industrieteilen und Maschinen gesetzt, um sich dem „tumultuous arrival of a fully urbanized, industrialized culture“ mit dem entsprechendsten künstlerischen Mittel anzunähern, das sowohl Zeitgeist als auch Satire miteinander verband (Philipps 1992, 22). Vom Dadaismus ausgehend eroberte die Bildmontage den Zeitungsmarkt, die Werbebranche, die Plakatindustrie des 20. Jahrhunderts und etablierte ein neues Genre in der Kunstproduktion. Die Grundidee blieb dieselbe, die technische Ausführung änderte sich hingegen im Lauf des 20. Jahrhunderts. Die von den Dadaisten präferierte Positiv- oder Klebmontage wurde von der digitalen Montage abgelöst.

Was macht Bildmontagen interessant für den Geschichtsunterricht?

- Bildmontagen sind Eye-catcher. Sie setzen einen visuellen Reiz, der Lust auf das Hinschauen macht, indem sie den Blick durch die Brechung des Gewohnten fokussieren. Sie sind pop-artig poppig, witzig, unkonventionell und transportieren eine pointierte Botschaft. Sie verkörpern ein Medium, das anspricht und das sich – wenn man so will – jugendlich und schülerInnengerecht darbietet.
- Bildmontagen finden sich primär im Bereich der Werbung und des Kommerz, einem Segment, das als wenig „geschichtslastig“ empfunden wird. Sie bieten folglich einen ungewohnten, überraschend „schrägen“ Zugang zur Geschichte.
- Bildmontagen haben etwas Rebusartiges, Rätselhaftes an sich.



Abb. 1-3: Bildmontagen
Che Hofer, www.hoferunser.at,
19.4.2010

Sie sind eine Art Vexierspiel und laden zur Dechiffrierung ein. „The need for the viewer's active reading of the image“ (Philipps 1992, 28) ist nötig, ein passives Konsumieren fast unmöglich.

- Bildmontagen sind Zeugen des Geschichtsbewusstseins, sie sind Zeugen eines allgemeinen und nicht elitären Geschichtsbewusstseins. Denn ein zumindest oberflächliches Verständnis der Bildelemente muss im kollektiven Gedächtnis verankert sein, ansonsten könnte die Montierung keine Wirkung entfalten.
- Bildmontagen lassen in viel tiefere Schichten des historischen Verständnisses eintauchen – wie mit einer zwiebelartigen Schälung. Der oberflächliche visuelle Reiz kann Ausgangspunkt für eine historische Recherche zu den einzelnen Bildsegmenten sein.
- Bildmontagen machen die Differenzierung zwischen Mythos und Wirklichkeit bewusst. Denn zumal im heldischen Feld ist der Mythos von der Wirklichkeit abgekoppelt. Ihre Spezialität ist die Entblößung des Helden/der Heldin vom Heldenhaften. Sie machen sie zur Satire, indem sie ihre heroische Zuschreibung für gänzlich andere Zwecke (miss)brauchen (Haus der Geschichte 2003, 66).

Zwei konkrete Beispiele von Bildmontagen

Das erste Beispiel ist ein Verschnitt zweier Nationalhelden: Andreas Hofer und Che Guevara. Entworfen wurde es vom Comiczeichner und Illustrator Christoph Pirker, der es 2002 für seine „Nylon“-Ausstellung im Innsbrucker Kulturlabor Stromboli auf mit Tixo zusammengeklebte Müllsäcke gemalt hatte. Aufgrund des positiven Echos ging die Bildmontage in die T-Shirt-Produktion und fand eine euphorische Fangemeinde: „Also genial der Typ. Gratulation zu dem lässigen Design. mit nur cool, sondern auch schön g'macht - very stylish!!“ (Ein Posting von Monitoni in: www.hoferunser.at (19.4.2010).

Die Bildkomposition ist getragen von zwei Bildikonen. Die eine ein Klassiker; wer kennt sie nicht? Der traurige Blick in die Ferne, das wehende Haar, der schütterte Bart, die schwarze Baskenmütze mit dem roten Stern. Der Fotograf Alberto Korda hat das Foto am 5. März 1960 auf dem Platz der Revolution in Havanna aufgenommen, als der 31-jährige Revolutionsführer Che Guevara an der Trauerfeier für die Opfer nach der Explosion des Frachters „La Coubre“ teilnahm. Das Porträt selbst ist ein Ausschnitt aus dem Original, das auf der linken Seite noch den Präsidenten der National-

bank, Ernesto Guevara de la Serna, und auf der rechten einen herabhängenden Zweig einer Palme zeigt (Krammer 2008). Der italienische Verleger Giangiacomo Feltrinelli erwarb 1967 die Bildrechte, für die ironischerweise bis dahin niemand Interesse gezeigt hatte, und produzierte Poster. Heute gilt es als eines der meist gedruckten Fotografien weltweit. Das Bild vereint in einzigartiger Weise Rebellion und Jugendlichkeit, Militanz und Sehnsucht, Entschlossenheit und Entrücktheit, so dass es auch ohne das Wissen um die Historizität lebt. Mit diesen Eigenschaften ausgestattet wird es ein wichtiger Transporteur in der Mythosbildung von Che Guevara. Bei der Studentenbewegung und der Neuen Linken in den 60er Jahren erzeugt die Symbiose von linkem Theoretiker und tatkräftigem Guerillakämpfer, die Übereinstimmung von Denken und Handeln, Bewunderung und kultische Verehrung (Alakus u.a. 2007, 216f.). Heute steht weniger der Kampf für eine sozialistische Gesellschaft im Vordergrund als das Verringern oder Aufheben der sozialen und ökonomischen Ungleichheiten. Der Mythos Che hat das Bedeutungsgewebe der studentischen Jugend der 60er Jahre verlassen und sich selbst in eine globalisierungskritische Zeichenwelt transferiert (Alakus u.a. 2007, 275). Für die Deutungs- und Bedeutungsdynamik sind weder der historische Kontext noch die Biografie Che Guevaras von Relevanz, sondern das Sinnbild des revolutionären und antiimperialistischen Märtyrers. Dieses personifizierte Symbol eines Widerstandes für eine gerechte Sache lässt sich immer wieder mit neuen Botschaften aufladen und so bleibt das Gesicht, wenn schon nicht mehr seine Ideen, allgegenwärtig.

Dieser Verlust der historischen Bedeutungsebene und die Reduktion auf die Vermittlung eines revolutionären Images lässt dann auch vermeintlich absurde Kombinationen zu, wie der österreichische Wahlkampf 2008 zeigte, als auf Wahlplaf-

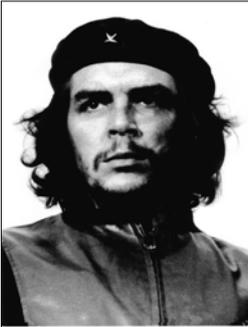


Abb. 4: Che Guevara. Alberto Korda 1960, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Che_Guevara.jpg



Abb. 5: „Tiroler Helden“ von Franz von Defregger 1894 (Ausschnitt), Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, im Web abrufbar: http://www.tiroler-landesmuseum.at/html.php/de/tiroler_landesmuseen_deutsch_archiv/2009/ausstellungen_09/24_04_-15_11_09_hofer_wanted



Abb. 6: Andreas Hofer. Maria Anna Moser 1809, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Kunstgeschichtliche Sammlung, Gem. 3897

Abb. 7: Kriegsleiheplakat. Albert Plattner 1917, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Historische Sammlung, Plakat 211, im Web abrufbar: <http://sammellust.tiroler-landesmuseum.at/objekte/1917b.html>, 19.4.2010

Abb. 8: Andreas Hofer-Denkmal am Berg Isel. Heinrich Natter 1893, http://www.austria-lexikon.at/af/Wissenssammlungen/Symbole/Andreas_Hofer-Denkmal, 19.4.2010



katen der FPÖ der Bundesparteiobmann Heinz-Christian Strache mit Che Guevara-Mütze abgebildet zu sehen war und Wahlwerbegeschenke mit der Aufschrift Stra-CHE, begleitet von den Klängen der Hymne „Adios Che – Viva HC“, verteilt wurden.

Das Bild von Che Guevara ist montiert mit einem Bild von Andreas Hofer. Als Vorlage diente wohl das Historiengemälde „Tiroler Helden“ von Franz von Defregger aus dem Jahr 1894, das Hofer mit den charakteristischen Attributen des langen Bartes (Zwei Aufsätze widmeten sich im Jubiläumsjahr 2009 speziell dem Bart von Andreas Hofer: Oberhofer/Schneider 2010 bzw. Gurschler 2009) und des großkremrigen Hutes darstellt. Es war vom Tiroler

Der Zeitzeuge Gubernialrat Joseph Rapp beschreibt Hofer wie folgt (Rapp 1852, 577f.):

„Andreas Hofer war von ziemlich hoher, untersetzter, aber doch nicht herkulischer Gestalt mit breiten Schultern und schön gewachsenen fleischvollen Schenkeln und Füßen; er hatte ein rundes, rothbackiges Gesicht mit einer kleinen, wenn gleich ziemlich breiten Nase, lebhaften, braunen Augen und schwarzem Haare, sowie, als vorzügliche Auszeichnung, einen vollen und weit auf die Brust herabwallenden schwarzen Kinnbart. [...] Sein Gang war aufrecht, langsam und würdevoll, seine Gesichtsmiene freundlich, seine Stimme weich und hell und sein ganzes Wesen einnehmend und Zutruen erweckend.“

Landeslehrerverband in Auftrag gegeben worden, die Reproduktionen zierten über Generationen fast jedes Klassenzimmer im Land – eine regionale Bildikone. Defregger steht mit seinen Ausführungen in der langen Tradition einer Bildproduktion, die bis zu den Lebzeiten Hofers zurückgeht. 1809 entstehen drei wegweisende Porträts: Die Schwazer Künstlerin Maria Anna Moser malt Hofer mit dem Ausdruck eines „gutmüthigen, wohlwollenden Mannes, dem das Vertrauen zu aller Welt aus den Augen sieht“ (Porträt des Sandwirts Andreas Hofer, in: Bote für Tirol und Vorarlberg, 17.11.1863, S. 1087), Johann Georg Schedler verbreitet eine Lithographie mit ähnlichen Gesichtszügen und Franz Altmutter schafft wohl eines der bekanntesten Porträts, das Hofer in romantischer Manier mit verträumten Blick und kaiserlicher Ehrenmedaille zeigt. Obwohl die Bildproduktion des 19. Jahrhunderts eine Kontinuität aufweist, geht die Entwicklungslinie von weichen zu härteren Gesichtszügen, von einem runden zu einem schlankeren Gesicht, von einer bäuerlichen Haltung zu einem heldischen Gestus des Würdevollen und Bedeutsamen, der sowohl in der Historienmalerei als auch in den Plastiken und Denkmälern betont wird (Gürtler 2009, 95-134; Rauchegger-Fischer/Horrmayr 2004).

Der Hintergrund der Montagen wird bestimmt durch einen großen Stern, in den Farben Weiß oder Rot. Der fünfzackige rote Stern, der den Menschen metaphorisch auf ihrem Weg zu einer klassenlosen Gesellschaft leuchten soll, verweist auf die Weltanschauung des Sozialismus bzw. Kommunismus. Er wird aber auch als internationales Symbol der Arbeiterbewegung verwendet, wobei die fünf Zacken für die fünf zivilisierten Kontinente stehen. Der weiße Stern könnte auch als Teil der kubanischen Flagge, die aus der Zeit der Unabhängigkeitskämpfe gegen die spanische Kolonialmacht in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts stammt und seit 1902 die offizielle Nationalflagge Kubas ist, gedeutet werden. Er ist ein Symbol für Freiheit und Gleichheit, und drückte ursprünglich den Wunsch aus, als Bundesstaat den USA beizutreten (www.flaggenlexikon.de). Weitere Gestaltungselemente sind der rote Adler, der das Tiroler Wappen darstellt, mit der Zahl 200 auf der Brust, ein Verweis auf das

Jubiläumsjahr 1809–2009. Die großflächigen roten Farbflecken erinnern an von Blut triefende Wände, an Exekutionskommandos – ein visuelles Symbol für Gewalt und Brutalität. Die vorherrschende farbliche Kontrastierung Schwarz-Rot spiegelt die unterschiedlichen ideologischen Modelle wider. Schwarz als Symbolfarbe der katholisch-konservativen Welt, geprägt durch die schwarzen Soutanen der Priester, Rot als Signalfarbe – vielleicht die wehenden Fahnen – der sozialistischen Arbeiterbewegung.

Die Textelemente differieren und assoziieren unterschiedliche Konnotationen mit dem Bild. Der französische Ausspruch „Nous sommes la tradition, nous sommes la révolution“ ist keiner konkreten historischen Person zuzuordnen. Der Ausspruch kann nur in italienischer Sprache einer Person zugeordnet werden. Auf ein -zigfach reproduziertes Plakat, das Joseph Beuys nach einer Fotografie von Giancarlo Pancaldi zeigt, hat er persönlich 1971 den italienischen Satz „La rivoluzione siamo Noi“ geschrieben. Beuys setzte damit dem durch die RAF geprägten, gewaltsamen marxistischen Revolutionsbegriff die revolutionäre Kraft der Kunst, die auf seinem erweiterten Kunstverständnis basierte, entgegen.

Die Verwendung der französischen Sprache bringt in der regionalen Erinnerungskultur Tirols den mächtigen Verbündeten der Bayern, das napoleonische Frankreich, als ehemaligen Gegner ins gedankliche Spiel. Schon ab den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde im Zuge der Verbreitung des Deutschnationalismus in Tirol das deutsch-bayerische Feindbild durch das französische ersetzt und Napoleon für die Exekution von Hofer verantwortlich gemacht (Cole 2009, 119).

Die Antithese „tradition – révolution“ nimmt bewusst Bezug auf die konträren Weltanschauungen der beiden Helden. Die Wortgruppe „Terror trad.“ rückt Andreas Hofer in das Wertefeld eines fundamen-

tal konservativen Helden, der sich modernen aufgeklärten Ideen verschlossen hat.

„Weiber hab's Zeit“ ist die Konterkarierung des Hofer zugeschriebenen Ausspruches „Mander s'ischt Zeit“. Obwohl es keinen historischen Hinweis auf die Authentizität gibt, ist das vermeintliche Hoferzitat tief im Bewusstsein der Tiroler Bevölkerung verankert. Die Anrede „Mander“ allein findet sich bereits auf dem Plakat von 1917, wo mit Andreas Hofer für die Kriegsanleihe im Ersten Weltkrieg geworben wird (Mertelseder u.a. 2009, 207-208). Mit der Phrase „Es ist Zeit“ ruft er auf der Einblendung einer Texttafel im Stummfilm „Andreas Hofer. Der Freiheitskampf des Tiroler Volkes“ von 1929 die Tiroler zu den Waffen (Schneider 2009). Kurt Schuschnigg verwendete das Gesamtzitat zur Mobilisierung für die Volksbefragung am 13. März 1938 vice versa die Nationalsozialisten in Spottplakaten nach dem Anschluss. In heutiger Zeit ist es beliebter Bestandteil von Werbeplakaten, die auf die ungerechten Verhältnisse zwischen Mann und Frau aufmerksam machen wollen.

Nach dieser eingehenden Bildanalyse stellt sich die Frage nach der Deutung und Interpretation der Bildkomposition. Die Aussagekraft der Bildmontage wird sowohl durch Parallelität als auch durch Kontrast bestimmt. Beide – Che Guevara und Andreas Hofer – sind zentrale Anführer eines Aufstandes, der eine als Commandante der kubanischen Revolutionsarmee, der andere als Oberkommandant in Tirol gegen die bayerische Regierung. Beide sind tragische Figuren, deren Scheitern zu einer mythischen Überhöhung führte und deren gewaltsamer Tod sie zu Märtyrern machte. Der eine wurde am 9. Oktober 1967 in Bolivien ermordet, der andere am 20. Februar 1810 in Mantua hingerichtet. Beide personifizieren den kämpferischen Heldentypus, der für die Durchsetzung der eigenen Wertevorstellungen gegen eine herrschende Gewalt



Abb. 9: Aufruf gegen den Anschluss an Deutschland, März 1938, Stadtarchiv Innsbruck, Pt-725

Abb. 10: NS-Spottplakat gegen die Kampagne von Schuschnigg, März/April 1938, Stadtarchiv Innsbruck, Sammlung Hochenegg; im Web siehe: <http://www.psywar.org/stamps.php>, 19.4.2010.

Abb. 11: Bierdeckel des JUFF-Frauenreferates 2003, Fotografiert aus Meinrad Pizzini, Andreas Hofer, Innsbruck 2008, S. 317.

trotz vermeintlicher Aussichtslosigkeit antritt, beide sind Inkarnationen des Widerstandes, der Rebellion, des Kampfes und Anti-Inkarnationen von biedermeierlicher Anpasstheit und Opportunität.

Der Kontrast liegt in den gegensätzlichen Ideologien, die sie vertreten: Der eine der Held der Linken, der andere der Held der Rechten. Hofer repräsentiert das konservative Paradigma. Er steht für einen Menschen, der sich, getragen von einer tiefen Religiosität und Hingabe zur katholischen Kirche, gegen die Ideen der Aufklärung, gegen die Französische Revolution, gegen das zentralistische moderne System der bayerischen Herrschaft stellte. Über seinem politischen Engagement steht das ideologische Trinitätszeichen „für Gott, Kaiser und Vaterland“. Andreas Hofer, ein frommer Katholik, ein patriotischer Held, der Kirche und Thron loyal ergeben ist – Das wird zur Standardinterpretation von 1809. Mit der katholisch-konservativen Konnotation verbindet sich die nationale. Mit dem Aufstieg der deutschnationalen Bewegung in Tirol in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird Andreas Hofer zu einem Nationalhelden hochstilisiert, der das deutsche Tirol unter Ausschluss der ethnischen Minderheit der Italienisch sprechenden Tiroler im Trentino und nach 1918 die verloren gegangene Einheit Tirols symbolisiert. Damit verkörpert er die wesentlichen Komponenten der von den politischen Eliten forcierten Tiroler Identität: Patriotismus, Nationalismus und Katholizismus, die erst im Zuge der 175-Jahr- und 200-Jahr-Feierlichkeiten einer kritischen Reflexion unterzogen wurden (Plattner 1999, 246-249).

Ganz anders Che Guevara. Er ist Repräsentant eines revolutionären Sozialismus, ein Führer der linken Unabhängigkeits- und Befreiungsbewegungen Lateinamerikas, ein politischer Wegbereiter der Umwandlung Kubas zu einem kommunistischen Staat, ein sozialistischer Theoretiker, der sogar europäische

Intellektuelle wie Jean Paul Sartre und Simone de Beauvoir zu beeindruckern vermochte. Seine Gedankenwelt, bestehend aus militantem Humanismus, proletarischem Internationalismus und marxistischer Utopie, bietet Assoziationsmöglichkeiten zu dem bekannten Tiroler Bauernführer Michael Gaismair, aber zu dem hierarchie- und gottesgläubigen Andreas Hofer bildet sie einen absoluten Kontrapunkt.

Das zweite Beispiel ist früheren Datums. 1984 schaffte es Andreas Hofer auf das Cover des renommierten Hamburger Zeit-Magazins. Anlass war die 175-Jahr-Feier, die über die Tiroler Grenzen hinaus die Auseinandersetzung mit dem Hoferbild und dem Hofermythos anregte. Vermummt mit einem Palästinensertuch, in der rechten Hand eine Kalaschnikow, den linken Zeigefinger im Schnapsglas, wird Andreas Hofer als moderner Freiheitskämpfer persifliert. Die Bildunterschrift lautet: „Andreas Hofer, der Partisan aus dem Passeiertal. Und im Text heißt es: „1809 schlug der Südtiroler Wirt Andreas Hofer im ersten Volksaufstand nach den Bauernkriegen den Imperialisten Napoleon. Wer war der Guerillaführer ...?“ (Aiblinger 1984, 17 und 22)

Auch in dieser Bildmontage geht es um einen Verschnitt zweier „Nationalhelden“: Der eine ist Andreas Hofer, der andere ist Jassir Arafat, der langjährige Führer der palästinensischen Fatah und der palästinensischen Befreiungsorganisation PLO. Das Arrangement verfolgt ähnliche Kompositionsstrategien wie das Che Hofer-Bild. Durch die Überlappung mit einem aktuellen Nationalheros wird Hofer aktualisiert und modernisiert, aber auch karikiert.

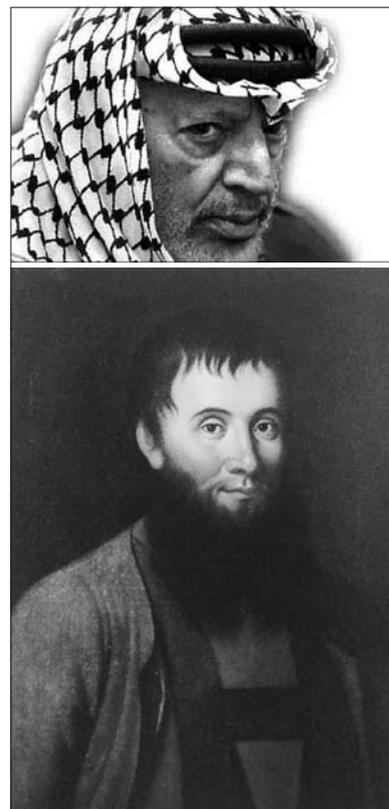
Das Bild besteht aus Elementen, die einerseits auf Andreas Hofer und andererseits auf Jassir Arafat verweisen. Jassir Arafat ist nicht durch eine Fotoikone inkludiert wie Che Guevara, sondern durch ein immerwährendes Symbol seines Erscheinungsbildes, die Kufiya. Er trug sie bei je-



Abb. 12: Andreas Arafat-Montage, Zeitmagazin Nr. 24, 8.6.1984

Abb. 13: Jassir Arafat, <http://mulimmedi-anetwork.com/mmn/?p=4376>, 19.4.2010

Abb. 14: Andreas Hofer. Jakob Plazidius Altmutter 1809, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Kunstgeschichtliche Sammlungen, Gem. 1273



dem öffentlichen Auftritt und machte sie sowohl zu einem persönlichen Markenzeichen als auch zu einem palästinensischen Nationalsymbol, indem er sie in der Form eines Dreiecks drapierte, was an die Grenzen

von Palästina erinnern sollte. Auch die von Hofer getragene Kalaschnikow ist Arafat und seinem Kampf für ein unabhängiges freies Palästina zuzuordnen. Offiziell als AK-47 bezeichnet, ist sie eine der meist produzierten Waffen weltweit, ein Sturmgewehr aus dem sowjetischen Arsenal. Billigkeit und enorme Widerstandsfähigkeit haben sie zur beliebtesten Waffe von Rebellenbewegungen gemacht und durch ihren revolutionären Nimbus ist sie zu einem martialischen Accessoire von Guerillaführern und Terroristen geworden (http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/26/geburtstag_einer_todesmaschine.html, 18.4.2010).

Die Abbildung von Hofer ist wegen der Körperhaltung und der Klei-

dung am ehesten auf das Porträt des Malers Jakob Plazidus Altmutter zurückzuführen, welches ein hohes Maß an Authentizität aufweisen soll, da es nach einer heimlich angefertigten Skizze gemacht worden ist. Es zeigt Hofer in seinem alltäglichen Gewand: einer grünen Jacke und einem roten Wams mit einem darüber gespannten grünen Hosenträger (Gürtler 2009, 97).

Bei all den auf Symbolik basierenden Elementen mag man es kaum vermuten, dass zwei Originalteile in der Bildmontage zu finden sind. Das ist einerseits der Hut mit der Aufschrift „Andre Hofer Oberkommandant von Tirol“. Er wurde von den Schwestern des Ursulinenordens in Innsbruck als Geschenk für Andreas Hofer hergestellt und

ist heute im Museum Passeier in St. Leonhard bei Meran aufbewahrt (Rohrer 2009, 63). Und das ist andererseits „die Reliquie“ des Hosenträgers, die in der ständigen Ausstellung zur Geschichte Tirols im Zeughaus zu sehen ist.

Die Aussage dieser Bildmontage ist mehr getragen durch das scheinbar Verbindende als durch das Kontrastierende. Der Zeichner setzte beim Montieren auf die gemeinsame Rezeption als nationale Identitätsfiguren und auf die gleiche Strategie bei der Durchsetzung der politischen Ziele, nämlich den bewaffneten Kampf, letztendlich aber auch auf das Abstruse des Verbindenden, denn die historische Verortung der beiden widerständigen Akteure ist eine gänzlich andere.

LITERATUR

S. AIBLINGER, Sein Kampf für Tirol, *Zeitmagazin*, 8.6.1984.

B. ALAKUS/K. KNIEFACZ/W. REISINGER (Hg.), *Cherevolution. Mythos und Wirkung des Ernesto Guevara*. Wien 2007.

L. COLE, Wirken und Nachwirken des Andreas Hofer-Mythos, in: H. Reinalter (Hg.), *Anno Neun 1809–2009. Kritische Studien und Analysen*. Innsbruck-Wien-Bozen 2009, 110–133.

English Caricature 1620 to the present. caricaturists and satirists, their art, their purpose, their influence, hg. v. Victoria and Albert Museum. London 1984.

E. GÜRTLER, Ein Heldenmythos entsteht. Andreas Hofer in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, in: *Hofer wanted. Ausstellungskatalog des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum*. Innsbruck 2009, 95–134.

S. GURSCHLER, Wie Hofer zu seinem Bart kam und wo ein Riese zerlegt wird, in: *Hofer wanted. Ausstellungskatalog des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum*. Innsbruck 2009, 82–94.

Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Bilder, die lügen. Bonn 2003.

R. KRAMMER, Über Fotos, die jeder kennt. Warum Bilder Karriere machen, in: J. P. Bauer/J. Meyer-Hamme/A. Körber (Hg.), *Geschichtslernen – Innovationen und Reflexionen (= Reihe Geschichtswissenschaft 54)*. Künzlingen 2008, 165–183.

B. MAZOHL/B. MERTELSEDER (Hg.), *Abschied vom Freiheitskampf? Tirol und 1809 zwischen politischer Realität und Verklärung (= Schlern-Schriften 346)*. Innsbruck 2009.

B. MERTELSEDER/B. MAZOHL/J. WEBER, 1809 – und danach? Über die Allgegenwart der Vergangenheit in Tirol. Bozen 2009.

A. OBERHOFER/K. SCHNEIDER, Der „Generale Barbone“. Andreas Hofer und sein „Heldenbart“, in: *Der Schlern Bd. 84, Heft 2*. Bozen 2010, 32–53.

Ch. PHILIPPS, Introduction, in: *Montage and Modern Life 1919–1942*. Cambridge, Mass. 1992, 21–36.

I. PLATTNER, Kultur und Kulturpolitik, in: *Bundesländergeschichte von 1945–1995, Bd. Tirol. Land im Gebirge. Zwischen Tradition und Moderne*. Wien 1999, 223–315.

J. RAPP, *Tirol im Jahr 1809*. Innsbruck 1852.

C. RAUCHEGGER-FISCHER, „andreas hofer laesst sich nicht ver(d)erben“ – Die Andreas-Hofer-Rezeption in der Tiroler Geschichte des 20. Jahrhunderts, in: F. Melichar/D. K. Mascher (Hg.), *Querdenken. Tirol im 20. Jahrhundert*. Wien 2004, 13–21.

C. RAUCHEGGER-FISCHER/G. HORMAYR, „lei bildln“ – Kritischer Umgang mit Bildern im Geschichtsunterricht, in: F. Melichar/D. K. Mascher (Hg.), *Querdenken. Tirol im 20. Jahrhundert*. Wien 2004, 202–207.

H. REINALTER (Hg.), *Anno Neun 1809–2009. Kritische Studien und Essays*. Innsbruck-Wien-Bozen 2009.

J. ROHRER, *Helden + Hofer. Als Andreas Hofer ins Museum kam. St. Martin in Passeier* 2009.

K. SCHNEIDER, *Tiroler Rebellen im Kino. Andreas-Hofer-Rezeption im Spielfilm*, in: B. Mazohl/B. Mertelseder (Hg.), *Abschied vom Freiheitskampf? Tirol und 1809 zwischen politischer Realität und Verklärung (= Schlern-Schriften 346)*. Innsbruck 2009, 461–503.

Globalgeschichte und Entwicklungspolitik

Band 1: GLOBALISIERUNG UND GLOBALGESCHICHTE

*Margarete Grandner / Dietmar Rothermund /
Wolfgang Schwentker (Hg.)*
ISBN 3-85476-175-9

Inhalt

Dietmar ROTHERMUND: Globalgeschichte und Geschichte der Globalisierung | Wolfgang SCHWENTKER: Globalisierung und Geschichtswissenschaft. Themen, Methoden und Kritik der Globalgeschichte | Matthias MIDDELL: Universalgeschichte, Weltgeschichte, Globalgeschichte, Geschichte der Globalisierung – ein Streit um Worte? | Andrea KOMLOSY: Weltzeit – Ortszeit: Zur Periodisierung von Globalgeschichte | Hans-Heinrich NOLTE: Das Weltsystem-Konzept – Debatte und Forschung | Susanne WEIGELIN-SCHWIEDRZIK: Weltgeschichte und chinesische Geschichte. Die chinesische Historiographie des 20. Jahrhunderts zwischen Universalität und Partikularität | Julia Adeney THOMAS: Weltgeschichte als japanische Selbst-Entdeckung | Marcus GRÄSER: ‚Globalizing America‘ und ‚Provincializing Europe‘. World History als Feld der amerikanischen Geschichtswissenschaft



Preis: 14,- €

VGS – Verein für Geschichte und Sozialkunde

c/o Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien

Dr. Karl-Lueger Ring 1, A-1010 Wien

Tel. ++43/1/4277-41330, Fax ++43/1/4277-9413

e-mail: vgs.wirtschaftsgeschichte@univie.ac.at

homepage: <http://vgs.univie.ac.at>

– EDITION WELTREGIONEN –

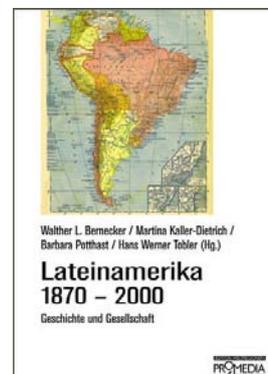
Band 15: LATEINAMERIKA 1870–2000

Geschichte und Gesellschaft

Walther L. Bernecker / Martina Kaller-Dietrich / Barbara Potthast /
Hans Werner Tobler (Hg.)
ISBN 978-3-85371-270-2

Inhalt

Walther L. Bernecker – Martina Kaller-Dietrich – Barbara Potthast – Hans Werner Tobler: Vorwort | Walther L. Bernecker – Martina Kaller-Dietrich – Barbara Potthast – Hans Werner Tobler: Einleitung | Hans-Jürgen Puhle: Zwischen Diktatur und Demokratie. Stufen der politischen Entwicklung in Lateinamerika im 20. Jahrhundert | Hans Werner Tobler: Politik und Gewalt. Bauernaufstände, Revolutionen und staatliche Gewalt von oben | Walther L. Bernecker: Die wirtschaftliche Entwicklung Lateinamerikas in der Neuzeit | Peter Fleeer: Mangel im Überfluss. Agrarstruktur und ländlicher Raum in Lateinamerika seit dem späten 19. Jahrhundert | Silke Hensel: Ein Kontinent in Bewegung. Bevölkerungsentwicklung und Migration in Lateinamerika, 19. und 20. Jahrhundert | Barbara Potthast: Urbanisierung und sozialer Wandel | Bernd Hausberger: Die Teile und das Ganze. Entwürfe kontinentaler Identität und transnationaler Integration in und für Lateinamerika von Simón Bolívar bis George W. Bush | Wolfgang Dietrich: Von der Intervention zur Integration. Lateinamerika im Schatten der nordamerikanischen Hegemonialmacht und die politisch-militärische Rolle der USA im 20. Jahrhundert | Holger M. Meding: Unausweichliche Konfrontationen: Die lateinamerikanische Staatenwelt und die USA | Stephan Scheuzger: Die Re-Ethnisierung gesellschaftlicher Beziehungen: neuere indigene Bewegungen | Gerhard Kruip: Kirchen und Religionen in Lateinamerika. Neue Ambivalenzen zwischen Modernisierungs- und Retraditionalisierungsprozessen | Ursula Prutsch: Populismen, Mythen und Inszenierungen – Getúlio Vargas, Juan und Eva Perón im Vergleich | Claudius Armbruster: Film und Literatur in Lateinamerika



Band 18: NORDAMERIKA

Geschichte und Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert

Margarete Grandner/Marcus Gräser (Hg.)
ISBN 978-3-85371-290-0

Inhalt

Marcus Gräser – Margarete Grandner: Vorwort | Sven Beckert: Globalgeschichte der USA | Thomas Fröschl: Die Entstehung der USA und Kanadas im Zeitalter der Atlantischen Revolution, 1760 bis 1815 | Marcus Gräser: Der Bürgerkrieg und das amerikanische 19. Jahrhundert | Frank Schumacher: The American Way of Empire. Die USA im Zeitalter des Imperialismus, 1865–1914 | Axel Jansen: Der Kriegseintritt 1917 als Scharnierstelle des U.S.-amerikanischen ›Nation Building‹ | Margarete Grandner: Wohlfahrtsstaat zwischen New Deal und Great Society | Axel R. Schäfer: Die USA im Zweiten Weltkrieg und im Kalten Krieg | Jürgen Wilzewski: Hegemoniale Macht und Empire. Die USA in der Weltpolitik seit dem Ende des Kalten Krieges | Birgitta Bader-Zaar: Citizenship im multikulturellen Kontext. Grundrechte und ethnische Pluralität in den Vereinigten Staaten und Kanada vom späten 18. bis zum 20. Jahrhundert | Christian Lammert: Zwischen Einheit und Desintegration. Geschichte Kanadas seit 1867 | Hans-Jürgen Puhle: Die Mythen der ›New Nation‹ | Ursula Prutsch: Lateinamerika und die USA – eine konfliktreiche Beziehungsgeschichte (1823–2008)



VGS – Verein für Geschichte und Sozialkunde

c/o Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien

Dr. Karl-Lueger Ring 1, A-1010 Wien

Tel. ++43/1/4277-41330, Fax ++43/1/4277-9413

e-mail: vgs.wirtschaftsgeschichte@univie.ac.at

homepage: <http://vgs.univie.ac.at>