



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

JORGE SEMPRÚN UND COSTA-GAVRAS –
gemeinsam gegen Totalitarismus und Diktatur.

Eine vergleichende Analyse von

„Z“, „L'Aveu“ und „Section Spéciale“

vor dem Hintergrund Semprúns literarischer Schriften.

Verfasserin

Elisabeth Merckens

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Mai 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin:

Dr. Barbara Agnese

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	3
EINLEITUNG	5
1. ENGAGIERTE LITERATUR UND POLITICAL FICTION FILM	8
1.1. „Engagierte Literatur“ oder: Jorge Semprún – ein engagierter Autor.....	8
1.2. Costa-Gavras: „Political Fiction Film“	16
1.2.1. Film und Politik	16
1.2.2. Begriffsbestimmung	17
2. DIE GEMEINSAMEN WERKE	21
2.1. „Z (ou l'anatomie d'un assassinat politique)“	21
2.1.1. Sozialhistorische Hintergründe	21
2.1.1.1. Griechenland zwischen dem 2. Weltkrieg und der Militärdiktatur: ein kurzer Überblick.....	21
2.1.1.2. Die Lambrakis-Affaire	24
2.1.2. Der Roman von Vassilis Vassilikos: „Z“	27
2.1.3. Das Drehbuch und die filmische Umsetzung im Vergleich zur Romanvorlage.....	31
2.2. L'Aveu	57
2.2.1. Sozialhistorische Hintergründe	57
2.2.2. Die Memoiren von Artur London	65
2.2.3. Das Drehbuch und die filmische Umsetzung im Vergleich zur literarischen Vorlage	68
2.3. Section Spéciale.....	86
2.3.1. Sozialhistorische Hintergründe	86
2.3.2. Hervé Lamarre: L'Affaire de la Section Spéciale.....	88
2.3.3. Der Film Section Spéciale.....	91

3. THEMATISCHE VERBINDUNGSLINIEN ZWISCHEN DEN DREI FILMEN UND SEMPRÚNS LITERARISCHEM WERK.....	104
3.1. Antitotalitarismus und Kommunismus – in Regierung, Opposition und Untergrund	104
3.2. Antisemitismus	108
3.3. Stalinistische Schauprozesse	110
3.4. Das Leben eines Revolutionärs.....	113
3.5. ‚Film‘ und ‚filmische Gestaltung‘ in Semprúns literarischen Schriften	117
4. CONCLUSIO.....	121
BIBLIOGRAPHIE	126
ANHANG.....	136
Abstract	136
Curriculum Vitae	138

VORWORT

Im Laufe meines Studiums habe ich mich immer wieder mit Jorge Semprún auseinandergesetzt und dabei ein immer größeres Interesse für seine Werke, aber auch für sein Leben und seine politischen Ideen entwickelt. Ein weiterer Themenkreis, der mich interessierte, war das Exil, mit dem ich mich in verschiedenen Arbeiten, vor allem aber im Rahmen eines komparatistischen „Synopsis“-Sommerseminars zu diesem Thema in Siena, Italien, auseinandersetzte. Ich fasste den Entschluss, den Emigranten und Widerstandskämpfer, Buchenwaldüberlebenden und Untergrundaktivisten gegen das Regime General Francos, Kommunisten und spanischen Kulturminister ins Zentrum meiner Diplomarbeit zu stellen. Dorothea Trauttmansdorff wies mich auf Semprúns Zusammenarbeit mit dem – wie Semprún in Paris lebenden – griechisch stämmigen Regisseur Konstantin Gavras für mehrere Filme hin. Kurz nach der Entwicklung dieser Idee waren die beiden Herrn im Jahr 2008 zu Gast beim Literaturfestival „Literatur im Nebel“ in Heidenreichstein im Waldviertel, wo ich sie persönlich erleben konnte. Der Filmkritiker Gerhard Midding, der dort einen Vortrag über Semprúns Drehbücher gehalten hatte, ermunterte mich dazu, mich diesem Thema tatsächlich zu widmen.

In vielen Gesprächen mit Freunden stellte ich fest, dass Semprún einer breiten Öffentlichkeit in Österreich relativ unbekannt ist, was mich sehr verwunderte. Diejenigen, die den Autor kennen, ordnen sein literarisches Werk dem Feld der Lagerliteratur zu. Daraus schloss ich, dass die Rezeption seines Werks im deutschen Sprachraum vor allem jene Bücher umfasst, die sich tatsächlich mit Semprúns Buchenwald-Erfahrung beschäftigen, sein umfangreiches übriges Oeuvre aber weitgehend unbeachtet lässt. Dies bestätigte mich nochmals in meinem Vorhaben, einen anderen Teil seines Schaffens zu untersuchen.

Eine Schwierigkeit, die sich sehr bald ergab, war die Unmöglichkeit, den dritten gemeinsamen Film der Beiden, „*Section Spéciale*“, ausfindig zu

machen, der unbedingt in die Analyse einfließen sollte. Hier konnte ich die Hilfsbereitschaft des Literaturwissenschaftlers Jaime Céspedes (Université de Paris Ouest – Nanterre – La Défense, Paris X) erfahren, der mir eine DVD aus seinem Privatbesitz zur Verfügung stellte und mich außerdem mit mehreren bisher unveröffentlichten Artikeln zum Thema „Drehbuchautor Jorge Semprun“ versorgte. Für die Betreuung meiner Diplomarbeit sowie die Begeisterung für das Thema und die stets motivierende Haltung danke ich Frau Dr. Barbara Agnese.

All den bisher Genannten möchte ich von Herzen für ihre Hilfe und Unterstützung danken. Mein Dank gilt aber auch meinen Eltern, die mein Studium zunächst ermöglichten, und besonders Leonhard Merckens, der diese Aufgabe später übernahm und mich mit viel Geduld auf dem langen Weg zur Diplomarbeit begleitet hat.

EINLEITUNG

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit sind die 3 Filme des Regisseurs Costa-Gavras¹, deren Drehbücher Jorge Semprún² verfasst hat: *Z* (1969), *L'Aveu* (1970) und *Section Spéciale* (1975). Semprún hatte schon davor das Drehbuch für *La Guerre est finie* (1966) von Alain Resnais geschrieben, in dem er seine eigenen Erfahrungen als Mitglied der spanischen kommunistischen Partei im Untergrundkampf gegen das Franco-Regime schildert. Mit diesem Projekt konnte er in Zusammenarbeit mit einem Regisseur der Nouvelle Vague Erfahrungen im Bereich des Films sammeln und folgte als Drehbuchautor so bekannten Schriftstellern wie Marguerite Duras, die für Alain Resnais das Drehbuch zu *Hiroshima, mon amour* und Alain Robbe-Grillet, mit dem Resnais für *L'année dernière à Marienbad* zusammengearbeitet hatte, nach.³

Die drei behandelten Filme werden alle dem Genre „political fiction film“ zugerechnet und zeugen vom politischen Engagement ihrer Produzenten, die dem Rezipienten ein Panorama der politischen Situation Europas im 20. Jahrhundert eröffnen. *Z* behandelt einen politisch motivierten Mord vor dem Hintergrund des Obristenaufstandes und der Militärdiktatur in Griechenland, *L'Aveu* setzt sich mit den stalinistischen Schauprozessen in den kommunistisch regierten Ländern am konkreten Beispiel des damaligen stellvertretenden tschechoslowakischen Außenministers Artur

¹ Der eigentliche Name des Regisseurs ist Konstantin Gavras. Costa ist eine griechische Kurzform für Konstantin. Costa-Gavras wurde zu seinem Künstlernamen, der in der vorliegenden Arbeit verwendet wird, da er sich in der Literatur durchgesetzt hat.

² Häufig wird Semprún in englischen oder französischen Texten ohne Akzent auf dem U geschrieben. Daraus resultieren in dieser Arbeit unterschiedliche Schreibweisen, da der Autor im eigenen Text mit der spanischen Namensvariante (Semprún) bezeichnet wird, aber in Zitaten die jeweils verwendete Variante wiedergegeben wird.

³ Alain Resnais hatte auch für den 1955 auf Initiative des Historikers Henri Michel von Anatol Dauman produzierten Dokumentarfilm *Nuit et brouillard* über die Konzentrationslager Regie geführt. 1974 veröffentlichte Alain Resnais den Fotoband *Réperages*, für den Jorge Semprún ein Vorwort verfasste. Ein weiteres Mal arbeiteten die beiden für den Film *Stavisky...* (1974) zusammen.

London auseinander und *Section Spéciale* beschäftigt sich mit Frankreichs Kooperation mit Hitlerdeutschland und der Vichy-Regierung unter General Pétain. Alle drei Filme behandeln das Thema Macht und ihre Mechanismen sowie die Korruption der Justiz in machtmisbrauchenden Systemen. Semprún und Costa-Gavras ist ein antifaschistischer, kommunistischer Zugang und entschiedenes Engagement gegen Totalitarismus und Diktatur gemein. Beide sind in jungen Jahren vor der in ihren Heimatländern herrschenden Unterdrückung geflohen, beide gefährdet durch das Engagement ihrer Väter in der politischen Linken, und haben in Paris ihr Exil und ihre neue Heimat gefunden.

Aufgrund des manifesten Engagements wird der Analyse der Filme ein theoretischer Teil vorangestellt, der das Konzept der „engagierten Literatur“ kurz allgemein umreißen, dann aber in Hinblick auf Semprúns gesellschaftspolitisches, humanistisches Engagement untersuchen soll. Der zweite Teil dieses Grundlagenkapitels wird sich mit dem „political fiction film“ gavrascher Prägung beschäftigen und Abgrenzungen zu anderen Formen des politischen Films (Dokumentarfilm, militanter Film) ziehen.

Bei der im 2. Teil der Arbeit erfolgenden Analyse der Filme soll jeweils der Weg von dem realen sozialhistorischen Hintergrund über die literarische Vorlage (Vassilis Vassilikos, Artur London, Hervé Lamarre) und das Drehbuch bis zum Film gezeigt werden. Bei der Analyse von *L'Aveu* ergibt sich aus der Thematik und Semprúns jahrelanger Verstrickung in die kommunistische Partei ein Semprún-Schwerpunkt, bei *Z* wiegt Costa-Gavras Beitrag schwerer. Eine Fusion beider Beiträge ergibt sich bei der Analyse von *Section Spéciale*, weil sich bei diesem Film die beiden Künstler kritisch mit der Geschichte jenes Landes beschäftigen, in dem sie zunächst ihr Exil und dann eine zweite Heimat gefunden haben und an dessen intellektueller Gestalt(ung) sie beteiligt sind. Das Kapitel über den Film *Z* wird mit einem kurzen Überblick über die Geschichte Griechenlands ab dem 2. Weltkrieg bis zum Ende der

Militärdiktatur beginnen, mit der die Filmhandlung stark verwoben ist. Für das Kapitel *L'Aveu* werden am Anfang die Hintergründe der stalinistischen Schauprozesse, im Besonderen der Prager Prozess und die Affäre Slánský erwähnt. Letztendlich wird das Kapitel *Section Spéciale* mit einem Überblick über die französische Kollaboration und die Vichy-Regierung beginnen.

Eine bedeutende Rolle spielt auch das politische Klima, das bei Erscheinen der Filme jeweils in Frankreich, aber auch in Spanien, Griechenland und der Tschechoslowakei herrschte. Die Analysen werden durch Vergleiche mit weiteren Werken Semprúns ergänzt. Zu beachten wäre beispielsweise, dass Semprúns Bücher sich in der Regel aus seinen eigenen Lebenserfahrungen speisen, während seine Filme zumeist fremde Geschichten erzählen. Die Reihenfolge, in der die Filme bearbeitet werden, ergibt sich aus den Veröffentlichungsjahren, Z erschien 1969, *L'Aveu* 1970 und *Section Spéciale* 1975, so dass auch eine Entwicklung über den Lauf der Jahre erkennbar wird.

Die Arbeit wird anhand der Filme jene Themen analysieren, die den beiden besonders wichtig zu sein scheinen und derer sie sich in unterschiedlichen Medien annehmen. Dabei wird sich herausstellen, wie die beiden zueinander gekommen sind und Ideen für gemeinsame Arbeiten entwickelt haben. Außerdem können verbindende Gemeinsamkeiten erarbeitet werden, die die Grundlage für die Zusammenarbeit bildeten, sowie die Unterschiede, die die beiden voneinander trennen.

1. ENGAGIERTE LITERATUR UND POLITICAL FICTION FILM

1.1. „Engagierte Literatur“ oder: Jorge Semprún – ein engagierter Autor

Es mag etwas überraschend wirken, die Werke Jorge Semprúns der engagierten Literatur zuzuzählen, dies ist aber v.a. unter Berücksichtigung seines persönlichen – stets engagierten – Lebensweges⁴ durchaus möglich.

Betrachten wir hierfür kurz Definitionen engagierter Literatur in einschlägigen Lexika:

***Engagierte Literatur**, im weitesten Sinn: alle Literatur, die ein religiöses, gesellschaftliches, ideologisches, politisches Engagement erkennen lässt, bzw. aus einem solchen resultiert.*⁵

Semprúns Bücher, die alle – in mehr oder weniger fiktionalisierter Form – in Bezug zu seinem eigenen Leben und seinen – sich im Lauf der Zeit wandelnden – Überzeugungen stehen, resultieren aus seinem stets engagiertem Leben. Dasselbe Lexikon verweist auf den von Sartre in seinem Essay *Qu'est-ce que la littérature* geprägten Begriff der *Littérature engagée*, der „jede engagierte, d.h. für außerliterarische (politische, soziale, religiöse u.a.) Ziele sich einsetzende *Literatur der Praxis*“ umfasst.⁶ Sartre geht davon aus, dass dem engagierten Schriftsteller bewusst ist, dass Sprechen Handeln und damit ein Werkzeug zu Veränderung sei. Seine Literatur der Praxis ist eine handelnde, nicht eine beschreibende, erzählende oder erklärende Literatur.

⁴ Zu Semprúns Biographie sei Cortanze, Gérard de: *Jorge Semprun, l'écriture de la vie*. Paris: Gallimard 2004 empfohlen.

⁵ Gfrereis, Heike (Hg.): *Literatur*. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag 2005 (= erweiterte Neuauflage des Sammlung Metzler-Bandes 320, Grundbegriffe der Literaturwissenschaft' (1999), S. 39.

⁶ Gfrereis, Heike (Hg.): *Literatur*. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag 2005 (= erweiterte Neuauflage des Sammlung Metzler-Bandes 320, Grundbegriffe der Literaturwissenschaft' (1999), S. 95.

Der Brockhaus gibt sich mit einer relativ kurzen Erklärung zufrieden und definiert als

„engagierte Literatur im weitesten Sinn jegliche Literatur, in der hauptsächlich politische, sozialkritische, ideologische oder religiöse Positionen vertreten werden; im engeren Sinn die von Jean-Paul Sartre im Rahmen seines Existenzialismus geforderte Littérature engagée, die als ‚Literatur der Praxis‘ die Wirklichkeit als veränderlich darstellt und den Leser zur Freiheit und Verantwortung aufruft.“⁷

Eine wesentlich umfassendere Erklärung des Begriffes findet sich in Wilperts Sachwörterbuch der Literatur:

Engagierte Literatur (Frz. Littérature engagée, Bz. Von Jean-Paul Sartre), jede Form von Literatur, bei der es nicht in erster Linie um ästhetische Werte und Probleme oder um stilistische Experimente geht, [...] sondern die ein politisches, soziales, religiöses oder ideologisches Engagement eingeht und dieses mit den Mitteln der Literatur vorträgt und verflacht. Das Sich-Einlassen mit der vorgefundenen Wirklichkeit und der Wille, aktiv an der Gestaltung der Umwelt teilzunehmen, verbindet sich in ihr mit der Erkenntnis von der dem Schriftsteller adäquaten Form sekundären Handelns durch das Wort, das dem Leser über den Inhalt Erkenntniswerte vermittelt, seine Bewusstseinslage weitet und ihn zur Auseinandersetzung mit den Problemen und zur Suche nach Lösungen zwingt.⁸

Diese Definition eignet sich gut zur Beschreibung Semprúns Werkes, da er in diesem seine eigenen Erfahrungen und politischen oder ideologischen Werte in literarischer Form niederschreibt. Dabei verwendet er diverse fiktionalisierende Verfahren, wie z.B. ein dichtes Netz literarischer, künstlerischer und philosophischer Verweise, lässt reale Figuren (man denke an Goethe und Eckermann in „Was für ein schöner Sonntag“) in fiktiven Situationen oder gänzlich fremden Kontexten

⁷ Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Mannheim / Leipzig: F.A. Brockhaus 2004.

⁸ Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2001, S. 211f.

aufzutreten oder führt fiktive Figuren in reale Kontexte ein.⁹ Dennoch – und ganz eindeutig vor allem in seinen *Federico Sánchez*-Büchern, aber auch in seinem restlichen Werk – bezieht Semprún explizit Stellung in politischer oder ideologischer Hinsicht.¹⁰ Es ist allerdings festzuhalten, dass Jorge Semprún sich nicht mit dem ‚sekundären Handeln‘ allein zufriedengibt, sondern dass er – allerdings noch zu seinen „vorliterarischen“ Zeiten – aktiv im Untergrund gegen das Franco-Regime kämpfte und sich auch später, als er sich schon einen großen Namen als Schriftsteller gemacht hatte, als spanischer Kulturminister (1988-1991 unter Felipe González) der Verantwortung stellte. Weiterhin fordert er in Vorträgen und Reden bei vielerlei Gelegenheiten eine Geisteshaltung der Toleranz ein, stellt sich entschieden gegen den Faschismus und beteiligt sich mit seinen Gedanken und Ideen am Aufbau eines friedlichen, geeinten Europa, wie z.B. bei einer Rede im Wiener Burgtheater am 12. März 2008, in der er sagte: „Es würde keinen Sinn machen, an die Ereignisse von vor siebenzig Jahren zu erinnern, wenn wir dieses Gedenken nicht dazu nutzen würden, ein neues Übereinkommen und Engagement mit der Zukunft unseres Europas zu schließen.“¹¹ Mit Europas Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft beschäftigt er sich auch in dem gemeinsam mit dem ehemaligen französischen Außenminister verfassten Buch *L'homme européen*¹² und dem Essayband *Europas Linke ohne*

⁹ Die Bezugnahme auf die literarische Tradition zur Bewältigung des Horrors und für die Konstruktion des „Ich“ untersucht die Germanistin Marisa Siguan (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg). Vgl. Siguan, Marisa: *Betsaida, la piscine des cinq galeries. Literarische Tradition und Schweigen im Werk von Jorge Semprún und Jean Améry*. In: Marisa Siguan (Hg.): *Transkulturelle Beziehungen: Spanien und Österreich im 19. und 20. Jahrhundert*. Amsterdam (u.a.): Rodopi 2004, S. 215-232.

¹⁰ In einem Interview drückt Jorge Semprún das folgendermaßen aus: „Obviously, the two or three things that I wrote on Spain had a certain particular object in mind – to speak to my country on a number of political problems connected to the struggle against Francoism, etc.“ Siehe: Blomquist, Theo: *Jorge Semprún – The truth is always revolutionary*. In: *The Cineaste Interviews on the art and politics of the cinema*. Chicago: Lake View Press 1983, S. 276.

¹¹ Semprún, Jorge: *Wurzeln sind ein Hindernis*. Auszug aus einer Rede von Jorge Semprún, gehalten im Burgtheater am 12. März 2008. In: *Vorspiel. Das Magazin des Wiener Burgtheaters*. März / April / Mai 2008, Nr. 44, S. 4f.

¹² Semprún, Jorge; Dominique de Villepin: *L'homme européen*, Paris: Plon 2005

Utopien.¹³ Die Wichtigkeit dieses Themas betont er mit der Veröffentlichung seines letzten Buches, *Une tombe au creux des nuages*¹⁴, in dem er einige seiner Reden aus den vergangenen 24 Jahren versammelt.

In einer Laudatio auf den ungarischen Schriftsteller György Konrád¹⁵, 1991 Empfänger des Friedenspreises des deutschen Buchhandels, zitiert Semprún einen Satz des Schriftstellers, der ihm wahr und wichtig erscheint: „Für einen Schriftsteller gibt es nur eine Verpflichtung, nämlich um nichts auf der Welt wem auch immer ideologische Dienste zu leisten. Zu engagieren haben wir uns nur für die Artikulation unserer verborgenen Wahrheit.“¹⁶ Dazu führt er weiter aus:

*Es geht selbstverständlich nicht darum, die Forderungen der Geschichte abzulehnen, die schöpferische Tätigkeit in einen Turm oder ein Gefängnis aus Elfenbein zu stellen. Es geht darum, die Risiken und Herausforderungen der Geschichte zu akzeptieren, sie auf sich zu nehmen, ihnen aber die eigenen Spielregeln, die eigene moralische und in diesem Sinne antipolitische Initiative aufzuerlegen.*¹⁷

Er möchte mit seinen Werken zum Nachdenken anregen, ist aber der Meinung, dass man weder mit Literatur noch mit Film die Gesellschaft verändern kann. Künstlerische Werke könnten aber helfen, das Bewusstsein des Rezipienten zu wecken und Reflexion bewirken, die

¹³ Semprún, Jorge: *Europas Linke ohne Utopien: Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994

¹⁴ Semprún, Jorge: *Une tombe au creux des nuages. Essais sur l'Europe d'hier et d'aujourd'hui*. Paris: Flammarion 2010.

¹⁵ Semprún, Jorge: Selbstverteidigung und eigene Wahrheit. Laudatio auf György Konrád, gehalten am 13.10.1991 in Frankfurt / Main. In: Jorge SEMPRUN: *Blick auf Deutschland* (Edition Suhrkamp 2352). Frankfurt / Main: Suhrkamp 2003, S. 24-40.

¹⁶ Konrád, György: *Gewalt ist Voreiligkeit*. Zitiert nach: Semprún, Jorge: Selbstverteidigung und eigene Wahrheit. Laudatio auf György Konrád, gehalten am 13.10.1991 in Frankfurt / Main. In: Jorge SEMPRUN: *Blick auf Deutschland* (Edition Suhrkamp 2352). Frankfurt / Main: Suhrkamp 2003, S. 24-40, hier S. 28.

¹⁷ Semprún, Jorge: Selbstverteidigung und eigene Wahrheit. Laudatio auf György Konrád, gehalten am 13.10.1991 in Frankfurt / Main. In: Jorge SEMPRUN: *Blick auf Deutschland* (Edition Suhrkamp 2352). Frankfurt / Main: Suhrkamp 2003, S. 24-40, hier S. 28.

wiederum den Anstoß zu einer tatsächlichen Handlung liefern könnte.¹⁸ Semprúns politisches Engagement wurzelt in der Philosophie, die ihn seit Jugendtagen beschäftigt, wobei ihm immer der Mensch in seiner Beziehung zur Welt wichtig ist.

Der Kulturhistoriker David Ohana (Ben-Gurion Research Institut) ordnet Semprún den „*Mediterranean Humanisten*“ zu:

*Albert Camus, Albert Memmi, Tahar Ben-Jelloun, Jorge Semprún, Najib Mahfouz, and Edmond Jabès are at once exemplars and intellectual seismographs of the Mediterranean humanist current and distinguished social critics within the Mediterranean region. Although they do not constitute a formal school of thought, they share an opposition to violence, integral nationalism, dictatorship, and ideological radicalism, an anti-racism stemming from their tolerance of the 'other' and their acceptance of the foreign and the different, a multicultural outlook that foreshadows postmodernist discourse, and an affirmation of dialogue as a form of human activity.*¹⁹

*Semprún's intellectual and political biography reveals a humanistic pattern. He fought in the French Resistance and was a survivor of Buchenwald who, from that time onwards, documented the horror which had taken place in Europe but also preached its unification. He opposed the fascism which had seized control of his country, Spain, defended dissidents, freedom fighters, and citizens everywhere, protested in his writings against the political trials in Prague and the colonels' regime in Greece, and warned against the intellectual justification of terror wherever it appeared, from the Russian Netchaev to the Leninists in France.*²⁰

Die Auswahl der Themen, vor allem für seine Drehbücher, zeigt ganz deutlich das Engagement Semprúns auf, das Verstärkung in seinen Reden, wie auch in seinen aktiven politischen Handlungen, sei es als Minister oder als Untergrundaktivist, findet. Daher ist es ratsam, den Begriff des Engagements auf den Autor oder die Person zu beziehen und

¹⁸ Vgl. Blomquist, Theo: Jorge Semprun – The truth is always revolutionary. In: *The Cineaste Interviews on the art and politics of the cinema*. Chicago: Lake View Press 1983, S. 276.

¹⁹ Ohana, David: Mediterranean Humanism. In: *Mediterranean Historical Review*, Vol.18, No.1, June 2003, S. 59.

²⁰ Ebda, S. 68.

nur sekundär auf die von ihm geschaffenen Werke, da der „Engagementbegriff [...] Position und Funktion eines handlungsfähigen, realen Subjekts (Schriftsteller) in einem gesellschaftlichen Kontext [bezeichnet].²¹

Semprún selbst sieht sich durch seine persönliche Geschichte als immer schon politischen Menschen:

*J'ai toujours été mêlé à la politique mais j'avais de qui tenir avec mon grand-père, mon oncle et mon père. Au départ, la politique, je ne l'ai d'ailleurs pas choisie. A 13 ans, la guerre civile; à 16 ans, l'exil. Puis l'expérience des camps avant celle de la clandestinité. Je suis un intellectuel qui n'a pas écrit avant l'âge de 40 ans et qui fait le choix de la vie, c'est-à-dire de la politique, non pas celle des salons mais celle de la rue.*²²

Semprúns Werk ist der engagierten Literatur zuzuzählen, weil der Autor selbst in jeder einzelnen Faser engagiert ist. Er sieht den Menschen als in die Welt geworfenes Individuum, das seine Verantwortung für ein lebenswertes Umfeld aller erkennen und wahrnehmen muss. Semprúns politische Tätigkeit steht für sein eigenes Wahrnehmen dieser Verantwortung während sein intellektuelles Schaffen nicht nur eigenes „sekundäres Handeln“ darstellt, sondern auch seinen Aufruf an die Menschen, selbst Verantwortung zu übernehmen. Gleichzeitig stellt er Politik und Schriftstellerei in einen engen Zusammenhang, wenn er schreibt:

*Mais la politique, tout compte fait, est surtout un travail sur le langage: sur le discours, les sens et les contresens du texte historique. [...] Le verbe a été au commencement et il sera à la fin de la politique. Seuls les médias ont changé, nullement le message: il suffit de relire Platon ou Tocqueville pour s'en assurer. Comment un écrivain pourrait-il s'en désintéresser?*²³

²¹ Dückler, Burckhard: *Theorie und Praxis des Engagements. Studien zur Geschichte eines literarisch-politischen Begriffs*. Diss.: Osnabrück, 1978, S. 35.

²² Bermond, Daniel: Jorge Semprun – Rencontre. In: *Lire*, novembre 1996.

²³ Semprún, Jorge: *Federico Sanchez vous salue bien*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle 1993, S. 21f.

Semprún sieht sich also eigentlich in zweifacher Hinsicht zur Politik, zum Engagement „gezwungen“: Einerseits durch die familiäre Tradition und die tatsächlichen historischen Ereignisse, die sein eigenes Leben so gewaltig beeinflussten, andererseits durch seinen schon als Kind gehegten und letztlich relativ spät erfüllten Berufswunsch des Schriftstellers. Seine Auffassung der Beziehung zwischen Literatur und Engagement fasst er in einem Interview mit dem Romanisten und Literaturwissenschaftler Karl Kohut folgendermaßen zusammen: “C’est-à-dire pour moi, la littérature est une fin en elle-même, mais c’est une fin qui a ses rapports avec la réalité et qui, d’une certaine façon, devrait – dans l’hypothèse la plus optimiste et la plus orgueilleuse – agir sur la réalité.”²⁴

In Zusammenhang mit dem Engagementbegriff stellt sich auch die Frage nach Semprúns Umgang mit der Wahrheit und seinem poetischen Konzept. In der Beschäftigung mit Semprúns Zeugnis-Literatur über das Lagerleben gibt es immer wieder Stimmen, die Semprúns Aufrichtigkeit bezweifeln und ihm (vor allem in Zusammenhang mit seinen Buchenwald-Texten) vorwerfen, seine eigene Bedeutung zu vergrößern oder Fakten verzerrt darzustellen. Derartige Vorwürfe werden vor allem dort laut, wo die Fakten nicht gut überprüfbar sind, wie z.B. Semprúns Beistand für seinen Professor – den weltbekannten Soziologen – Maurice Halbwachs, der in der Krankenbaracke im KZ Buchenwald im Sterben lag, die von Kritikern als „Wichtigtuerei“ empfunden wird.²⁵ Von diesen Kritikern wird übersehen, dass die als bekannt angenommene „Realität“, mit der sie die Lagerliteratur kontrastieren, ebenfalls eine Überlieferte ist. Vielmehr erscheint es sinnvoll, in den verschiedenen Texten „Bestandteile der Wahrheit“ zu erkennen und zu akzeptieren, dass der Leser in jedem Fall nur Zugang zum „erzählten“ Lager hat.²⁶

²⁴ Kohut, Karl: *Escribir en París*. Frankfurt am Main: Vervuert 1983, S. 189.

²⁵ Einer der schärfsten Kritiker Semprúns in dieser Hinsicht ist Claude Lanzmann, der durch die Vermischung von Fakten und Fiktion alle Zeugnisse gefährdet sieht. Lanzmann hatte für seinen über neunstündigen Dokumentarfilm *Shoah* ausschließlich Überlebende (Opfer und Täter) interviewt, was seiner Meinung nach die einzig richtige Herangehensweise darstellt.

²⁶ Vgl. Neuhofer, Monika: La réalité a souvent besoin d'invention pour devenir vraie. Zur Poetik Jorge Sempruns. In: BÄR, Katja (et al): *Text und Wahrheit. Ergebnisse*

Die Literaturwissenschaftlerin Monika Neuhofer ordnet Semprúns Bücher unter Michael Angeles Schlagwort „postfaktische Shoah-Autobiographie“ ein, deren Texte nicht den Anspruch erheben, „über einen bestimmten Gegenstand die Wahrheit auszusagen, sondern [...] sich mit ihrem (mehr oder weniger ausgeprägten) fiktionalen Gehalt als ein Bestandteil der Wahrheit [verstehen].“²⁷ Diese Texte seien eine individuelle Auseinandersetzung mit dem Erlebten und daher nicht mehr um eine genaue Dokumentation der Ereignisse bemüht, auf die sie sich aber häufig bezögen.²⁸ „Das Schreiben Semprúns zielt darauf ab, ‚Wahrscheinlichkeit‘ zu erzeugen, um so das Essenzielle seiner Erfahrung mitzuteilen.“²⁹ „Wahrscheinlichkeit“ steht in Semprúns poetischem Realitätskonzept höher als „Authentizität“ und findet in „Symbolik“ ihren Höhepunkt, wie seine Einschätzung einer Anekdote über Felipe Gonzalez zeigt: „Je ne sais si l’anecdote est vraie, mais elle est vraisemblable. Symbolique, peut-être même.“³⁰ Dieses Konzept formuliert Jorge Semprún auch in *L’Écriture ou la vie*, indem er schreibt: „La réalité a souvent besoin d’invention, pour devenir vraie.“³¹ Mithilfe dieser Technik gelingt es Semprún, seine eigenen, subjektiven Erfahrungen in ihrer Komplexität besser darzustellen, ihnen mehr Tiefe zu verleihen. Dennoch bleibt er um Faktizität bemüht und erfindet nichts, was in Widerspruch zu den objektiven Fakten steht. Auf dem Weg zu Wahrscheinlichkeit ortet Neuhofer neben der jedem autobiographischen Text inhärenten Fiktionalisierung aufgrund der Diskrepanz zwischen Erleben und dessen

-
- der interdisziplinären Tagung Fakten und Fiktionen der Philosophischen Fakultät der Universität Mannheim, 28.-30. November 2002, Frankfurt / Main: Peter Lang 2004, S. 79.
- ²⁷ Neuhofer, Monika: *Ecrire un seul livre, sans cesse renouvelé. Jorge Sempruns literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald*. Analecta Romanica Heft 72. Frankfurt / Main: Vittorio Klostermann 2006, S. 48.
- ²⁸ Ebda, S. 48.
- ²⁹ Neuhofer, Monika: La réalité a souvent besoin d’invention pour devenir vraie. Zur Poetik Jorge Sempruns. In: BÄR, Katja(et al): *Text und Wahrheit. Ergebnisse der interdisziplinären Tagung Fakten und Fiktionen der Philosophischen Fakultät der Universität Mannheim, 28.-30.November 2002*, Frankfurt / Main: Peter Lang 2004, S. 77-88, hier S. 80.
- ³⁰ Semprún, Jorge: *Federico Sanchez vous salue bien*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle 1993, S. 48.
- ³¹ Semprún, Jorge: *L’Écriture ou la vie*. Paris: Editions Gallimard 1994, S. 271.

sprachlicher Rekonstruktion zwei weitere Dimensionen von Fiktionalisierung: Die Erfindung fiktiver Figuren, deren berühmtestes Beispiel bei Semprún sicher der „gars de Semur“ aus *Le grand voyage* ist und die Fiktionalisierung von Erlebnissen mit Hilfe intertextueller Bezugnahmen.³²

Fiktionalität und Faktizität sind auch die beiden Pole, die für die Filme des Regisseurs Costa-Gavras von großer Bedeutung sind, der sich – wie auch Semprún – möglichst genau an die historischen Fakten hält, aber um die gewünschte Wirkung und Plastizität zu erzielen, auf fiktionalisierende Verfahren zurückgreift. Denn eines der Ziele beider stellt die Beeinflussung ihrer Rezipienten durch Bewusstseinsbildung dar, wie sie in einem Interview bestätigen: „Or, le film politique exige absolument d’être vu puisqu’il a pour but, sinon de modifier la réalité, au moins d’influer sur les spectateurs en les informant.“³³

1.2. Costa-Gavras: „Political Fiction Film“

1.2.1. Film und Politik

Als Massenkommunikationsmittel unterliegt der Film der Manipulation durch unterschiedliche politische und wirtschaftliche Interessensgruppen – seien es in totalitären Systemen die staatliche Steuerung, in demokratischen Gesellschaften kommerzielle Aspekte, die oft schwer zu entdecken bleiben. So entwickelte sich der politische Film zwischen den beiden extremen Polen der „Manipulation der Zuseher durch scheinbar unpolitische Massenunterhaltung“ (als Beispiel dafür mögen Hollywood-Filme und die damit verbundene Verbreitung des ‚american way of life‘

³² Vgl. Neuhofer, Monika: La réalité a souvent besoin d’invention pour devenir vraie. Zur Poetik Jorge Sempruns. In: BÄR, Katja(et al): *Text und Wahrheit. Ergebnisse der interdisziplinären Tagung Fakten und Fiktionen der Philosophischen Fakultät der Universität Mannheim, 28.-30.November 2002*, Frankfurt / Main: Peter Lang 2004, S. 81.

³³ Braucourt, Guy: Entretien avec Costa-Gavras et Jorge Semprun. In: *cinéma 70* nr. 151, S. 40.

dienen) und „progressiven Analysen in avantgardistischer Form für eine intellektuelle, von vornherein ideologisch konforme Minderheit“ à la Jean-Luc Godard, dessen Konzept davon ausgeht, dass „politisch progressives Gedankengut ausschließlich in entsprechend progressiver formaler Verarbeitung darstellbar und vermittelbar“ sei.³⁴ Der Politthriller (Thomas Schäfer) oder „Political Fiction Film (John Michalczyk) ist zwischen diesen beiden Extremen angesiedelt, wie das nächste Kapitel zeigen wird.

1.2.2. Begriffsbestimmung

Der griechisch-stämmige Regisseur Costa-Gavras, in Frankreich lebend, gilt allgemein mit seinem Film *Z* als der Begründer eines neuen Filmgenres, des „Political Fiction Film“. Als erste, grobe Definition kann folgender Satz des Film- und Literaturwissenschaftlers John Michalczyks dienen:

*To create this innovative form of cinema referred to as the „political thriller“ or „political fiction“, the director would ordinarily plant a seed of politics in a tense, dramatic and action-packed terrain. His aim would be to produce entertainment as well as a new consciousness in the viewer.*³⁵

Zunächst allerdings gilt es, den „politischen Film“ an sich zu definieren, verschiedene Untergruppen zu erkennen und diese deutlich vom Genre gavrascher Prägung zu unterscheiden.³⁶

Generell entstehen in den frühen 1970er Jahren viele Filme mit politischen Hintergründen und Themen. Gründe hierfür liegen in der höheren soziopolitischen Beteiligung der Bevölkerung seit 1968 und der verstärkten medialen Berichterstattung über Unruhen weltweit im Fernsehen.

³⁴ Vgl. Schäfer, Horst / Schwarzer, Wolfgang: *Von 'Che' bis 'Z'. Politthriller im Kino*. Frankfurt / Main: Fischer Taschenbuch 1991, S. 11-13.

³⁵ Michalczyk, John J.: *Costa-Gavras. The Political Fiction Film*. London und Toronto: Associated University Presses 1984, S. 11.

³⁶ Vgl. zum politischen Film: Michalczyk, John J.: *Costa-Gavras. The Political Fiction Film*. London und Toronto: Associated University Presses 1984, S. 17-28.

Die Filmkritiker Guy Hennebelle und Daniel Serceau teilen den politischen Film in 3 Kategorien ein:

1. Hollywoodartige Produktion mit einem politischen Thema (z.B. „Z“): Filme dieser Kategorie ändern den Wissensgrad und das Bewusstsein des Rezipienten, haben aber keinen appellativen Charakter.
2. Formalistische, intellektuelle Filme mit einer Ultra-Linken Perspektive (z.B. Filme Jean-Luc Godards) arbeiten mit Techniken, die an Brechts Verfremdung erinnern und wenden sich an politisch überzeugte Rezipienten.
3. Militante Filme werden als Waffe im politischen Kampf eingesetzt und mit geringen Mitteln, oftmals von Amateuren, produziert. Der militante Film ist einer bestimmten Ideologie zugetan und fordert den Zuseher zum Handeln auf.

Michalczyk fügt diesen 3 Kategorien noch den Dokumentarfilm (nonfictional) hinzu, der vor allem als erzieherisches und politisches Instrument verwendet wird um den Zuseher über bestimmte soziale oder historische Probleme zu informieren (z.B. *Night and Fog* von Alain Resnais). Der Semidokumentarfilm stellt eine weitere, verwandte Kategorie dar, als deren Beispiel Costa Gavras' *State of Siege* herangezogen wird. „A historical event is scrupulously re-enacted and recounted with an apparent objectivity, using documentary and cinema-verité techniques – the hand-held camera, some nonprofessional actors, a tone of reportage. It is not documentary but *documented* cinema.“³⁷ Im Semidokumentarfilm herrscht der Eindruck von Authentizität, dennoch beinhaltet er nicht unbedingt absolute Fakten. Eine weitere Möglichkeit politischen Films ist der „pure fiction film“, bei dem die enthaltenen politischen Elemente lediglich ein Setting bieten, aber keinerlei Relevanz im eigentlichen Sinne haben.

All diesen Unterarten des politischen Films gemeinsam ist laut Michalczyk der Wille, die Wahrnehmung des Zuschauers für soziopolitische

³⁷ Michalczyk, John J.: *Costa-Gavras. The Political Fiction Film*. London und Toronto: Associated University Presses 1984, S. 19.

Situationen in unterschiedlichen Graden zu verändern. Die Trennlinie zu Propaganda verläuft dort, wo Regisseure versuchen, den Zuschauer durch Halbwahrheiten, Stereotype, wertende Kommentare oder auch emotionale Musik zu beeinflussen. Nicht jeder politische Film ist zwangsläufig ein Thriller, dennoch soll hier auf Thomas Schäfers Definition des Politthrillers hingewiesen werden:

*Kino-Spielfilme, die aus einer erkennbaren, parteilich-engagierten Position heraus authentische oder der Realität nahekommende Ereignisse, Prozesse oder Wirkungsmechanismen darstellen bzw. rekonstruieren, sich dabei an ein Massenpublikum wenden und über Identifikationsfiguren oder –situationen mit den Mitteln des Thrillers beim Zuschauer Betroffenheit, Anteilnahme oder Reaktionen auslösen bzw. erzielen möchten.*³⁸

Für Costa Gavras ist die Wirkung des Films das entscheidende Kriterium. „L’efficacité est la première vertu.“³⁹ Es geht ihm darum, mit seinem Film möglichst viele Menschen zu erreichen, die ihm wichtigen Themen zu verbreiten, das Bewusstsein eines möglichst großen Anteils der Bevölkerung zu beeinflussen. Dieser Wunsch wiederum hat die Wahl (oder Entwicklung) des Genres zur Folge, das durch die Verknüpfung von Dokumentarfilm und Fictionfilm entsteht:

*Il faut donc passer par le spectacle de forme traditionnelle – construction dramatique et utilisation d’acteurs – pour que les gens se sentent concernés et que le film serve à quelque chose.*⁴⁰

Aus dem Genre des Fictionfilms werden die dramatische Aufbereitung und der Einsatz (oftmals berühmter) Schauspieler übernommen, während das Bemühen um Wahrheit der Fakten vom Dokumentarfilm herrührt. Die Filme Costa-Gavras’ sind spektakulär, haben einen kommerziellen Touch

³⁸ Schäfer, Horst / Schwarzer, Wolfgang: *Von ‘Che’ bis ‘Z’. Politthriller im Kino.* Frankfurt / Main: Fischer Taschenbuch 1991, S. 15.

³⁹ Braucourt, Guy: Entretien avec Costa-Gavras et Jorge Semprun. In: *cinéma 70* nr. 151, S. 40.

⁴⁰ Braucourt, Guy: Entretien avec Costa-Gavras et Jorge Semprun. In: *cinéma 70* nr. 151, S. 40.

und berühren das Publikum (auch) durch den Epilog, der stark zum Nachdenken auffordert.

[...] the works of Costa-Gavras are political in the broad sense of the word. They deal with such ideological topics as totalitarianism, imperialism, collaboration. They manifest unquestionably the leftist and anti-Establishment view of the director. Despite their apparent authenticity, they are not documentary, for Costa-Gavras's purpose is to dramatize the historical situation.⁴¹

Das Modell "Z" hat viele Nachahmer gefunden und wurde so zum Begründer des neuen Genres, „le style étant davantage copié par d'autres que perpétué par l'auteur lui-même.“⁴²

Gelegentlich weist Costa-Gavras die Bezeichnung „Political Fiction Film“ allerdings zurück und tendiert für seine Werke eher zur Bezeichnung „humanitarian film“. „They are to serve as an argument for struggling for human rights and for the betterment of the human condition, against torture and repression. This battle should transcend ideology.“⁴³ Es geht in diesen Filmen eher darum, politische Mechanismen aufzuzeigen, als Partei für eine Nation oder eine Ideologie zu ergreifen, wie Costa-Gavras in einem Interview erklärt: „My film hoped to probe the mechanics of political crime“.⁴⁴

Interessanterweise trifft man wie schon bei der Poetik Semprúns auch bei der Kritik der Filme Costa-Gavras' auf das Wort „Wahrscheinlichkeit“ als wichtigstes Prinzip: „Dans les films politiques tels qu'ils sont pratiqués par Costa-Gavras on constate que le vraisemblable devient la règle de leur

⁴¹ Michalczyk, John J.: *Costa-Gavras. The Political Fiction Film*. London und Toronto: Associated University Presses 1984, S. 21f.

⁴² Predal, René: Le „système Costa-Gavras.“ In: *CinemAction* Nr. 35/1985, S. 5.

⁴³ Michalczyk, John J.: *Costa-Gavras. The Political Fiction Film*. London und Toronto: Associated University Presses 1984, S. 100.

⁴⁴ Crowds, Gary / Georgakas, Dan: Constantin Costa Gavras: More and more of our films will be political. In: *The Cineaste Interviews on the art and politics of the cinema*. Chicago: Lake View Press 1983, S. 5.

construction [...]“⁴⁵ Für beide stellt die Wahrscheinlichkeit eines der wichtigsten Prinzipien dar, mit dessen Hilfe sie über das Konkrete hinaus auf allgemeine oder grundlegende Mechanismen hinweisen können oder dem Rezipienten stärkere Empathie ermöglichen. Für die Kritik allerdings öffnet diese Vorrangstellung der Wahrscheinlichkeit vor der Wahrheit die Pforten.

2. DIE GEMEINSAMEN WERKE

2.1. „Z (ou l’anatomie d’un assassinat politique)”

2.1.1. Sozialhistorische Hintergründe⁴⁶

2.1.1.1. Griechenland zwischen dem 2. Weltkrieg und der Militärdiktatur: ein kurzer Überblick⁴⁷

Auf den 2. Weltkrieg und die Besatzung durch die Achsenmächte folgten in Griechenland Bürgerkrieg (1946-1949) und chaotische politische Zustände mit häufig wechselnden Regierungen. Im Jahre 1952 konnte Alexandros Papagos mit seiner konservativen Partei „Griechische Sammlung“ die Wahlen eindeutig für sich entscheiden und führte bis zu seinem Tod am 4.10.1955 die Regierungsgeschäfte. Unter seiner Führung stabilisierten sich die Verhältnisse, Koordinationsminister Spyros Markezinis führte eine Währungsabwertung durch und startete ein umfassendes und sehr strenges Reformprogramm.

Nach Papagos Tod ernannte König Paul den bisherigen Minister für Kommunikation und öffentliche Arbeiten, Konstantinos Karamanlis, zu

⁴⁵ Lafond, Jean-Daniel: Les paradoxes de la fiction politique. In: *Image et Son*, Nr.323 (Dezember 1977), S. 37.

⁴⁶ Dieses Kapitel soll lediglich eine Orientierung im sozialhistorischen Kontext ermöglichen und ist daher relativ kurz gehalten. Als weiterführende Lektüre zu diesem Themenkomplex sei folgendes Werk empfohlen: Tsakiris, Dimitrios: *Militär und Friedensbewegung in Griechenland (1950-1967)*. Europäische Hochschulschriften Reihe XXXI, Bd. 193, Frankfurt / Main: Peter Lang: 1992.

⁴⁷ Vgl. Woodhouse, Christopher M.: *Modern Greece. A short history*. London: Faber and Faber 1977.

dessen Nachfolger und beauftragte ihn mit der Regierungsbildung. Karamanlis gründete die konservative Nationalradikale Union (ERE), mit der er bei den folgenden Wahlen 1956, 1958 und 1961 jeweils die absolute Mehrheit errang.⁴⁸ Die Darstellung der Regierungszeit Karamanlis schwankt zwischen extremer und idealisierender Bewunderung einerseits und starker Missbilligung. Es kam langsam zu Verbesserungen im wirtschaftlichen Bereich, Grundlagen für eine moderne Industrie wurden geschaffen und die Beziehungen zum Ausland normalisierten sich. Die Wahlen von 1961, aus denen Karamanlis ERE mit noch größerer Mehrheit hervorging, zogen Wahlbetrugsansculdigungen durch die enttäuschte Opposition unter Georg Papandreou und Sophoklis Venizelos nach sich, die aber wirkungslos blieben. Die wirtschaftliche Lage des Landes war weiterhin schwierig, die USA unterstützte Griechenland vor allem in militärischer Hinsicht mit großen Summen, während in wirtschaftlicher Hinsicht weniger Unterstützung geboten wurde.⁴⁹ Beinahe 1/3 des Staatshaushaltes war militärischen Zwecken gewidmet, Streiks wurden häufiger und Kritik an der königlichen Familie wurde immer öfter laut. Nach Auseinandersetzungen mit dem König trat Karamanlis im Juni 1963 zurück. Der König setzte eine Interimsregierung unter Panagiotis Pipinelis ein, der Wahlen für November anberaumte, aus denen Papandreous liberale Zentrumsunion (EK) mit einer schwachen Mehrheit vor Karamanlis Nationalradikaler Union (ERE) hervorging. Das Zünglein an der Waage war die Vereinigung der Demokratischen Linken (EDA), zu der auch die Kommunisten gehörten. Karamanlis übergab die Führung seiner Partei an Panagiotis Kanellopoulos und verließ das Land, Papandreou bildete mit Unterstützung der EDA eine Minderheitsregierung, trat jedoch sofort zurück, da er nicht von kommunistischer Unterstützung abhängen wollte. Aus den daraus resultierenden Wahlen im Februar 1964 ging Papandreous Zentrumsunion eindeutig als Sieger hervor, die neue Regierung wurde noch von König Paul angelobt, der jedoch kurz danach

⁴⁸ Vgl. www.ahistoryofgreece.com (eingesehen am 28.10.2009).

⁴⁹ Vgl. Michalczyk, John J.: Costa-Gavras. *The Political Fiction Film*. London und Toronto: Associated University Presses 1984, S. 78.

verstarb und seinem Sohn Constantin II den Thron überließ. Die neue Regierung verringerte die Militärausgaben, erhöhte die Ausgaben für Sozialwesen und Bildung und agierte schneller bei der Entlassung kommunistischer Gefangener. Im Laufe des Jahres 1964 kam es zu Schwierigkeiten im Bereich des Militärs: Papandreou glaubte, eine Verschwörung aufgedeckt zu haben, die seine Niederlage bei den Wahlen von 1961 bewirkt hatte, dann machten Gerüchte über eine linke Verschwörung (Aspida) im Heer die Runde, an der auch Papandreous Sohn Andreas beteiligt gewesen sein sollte. 1965 kam es zu einem Zerwürfnis mit König Constantin, dem nominellen Oberbefehlshaber des Heeres, als Papandreou den Verteidigungsminister entließ und diesen Posten selbst bekleiden wollte, vom König aber nicht angelobt wurde. Papandreou bot daraufhin seinen Rücktritt an, der König entließ ihn, löste aber das Parlament nicht auf, sondern ließ eine neue Regierung aus dem bestehenden Parlament bilden. Nach einigen Anlaufschwierigkeiten gelang es Stephanos Stephanopoulos, eine Koalition mit Elias Tsirimokos (EDA) und Kanellopoulos (ERE) und einem Block der Zentrumsparterie zu bilden. Außenminister Tsirimokos trat im April 1966 zurück, Kanellopoulos im Dezember desselben Jahres, wodurch auch Stephanopoulos zum Rücktritt gezwungen war.

Neuerliche Wahlen wurden für den 28.5.1967 angesetzt, sie fanden jedoch nicht mehr statt, weil sich in der Nacht vom 20. auf den 21. April 1967 eine Gruppe rangniederer Offiziere (Obristen) an die Macht putschte und somit dem erwarteten Sieg Papandreous bei den Wahlen zuvorkam. Einige Artikel der Verfassung wurden per Dekret ausgesetzt, viele Parlamentarier, darunter auch Georg und Andreas Papadopoulos und Kanellopoulos, unter Hausarrest gestellt. Eine Regierung aus Obristen, Generälen und Zivilisten wurde unter dem ehemaligen Staatsanwalt des obersten Gerichtshofes, Constantin Kollias als Premier vom König angelobt. Georg Papadopoulos wurde zum starken Mann der Militärdiktatur, die u.a. ihre Gegner verhaften ließ, sich der Folter bediente und die Zensur einführte. Die Militärdiktatur bestand bis zum 24. Juli 1974,

als Präsident Gizikis Konstantinos Karamanlis, der sich in Paris im Exil befand, die Leitung der Staatsgeschäfte antrug, der umgehend nach Athen zurückkehrte, eine Koalitionsregierung bildete, die Verfassung von 1952 wiedereinsetzte, das Kriegsrecht aussetzte, alle politischen Gefangenen entließ und die Kommunistische Partei erlaubte. Er kündigte Wahlen für den 17. November 1974 an, aus denen er als Sieger hervorging, bei der Volksabstimmung kurze Zeit später wurde gegen die Restauration der Monarchie gestimmt.

2.1.1.2. Die Lambrakis-Affaire

Grigoris Lambrakis wurde am 3. April 1912 in Kerasitsa am Peloponnes geboren und studierte an der Universität in Athen Medizin. Er war ein berühmter Sportler, der bei den Balkanspielen (internationale Leichtathletikwettkämpfe) mehrere Goldmedaillen errang und ein sozial engagierter Arzt, der neben seiner Arbeit als Dozent in einer kleinen Privatklinik auf eigene Kosten mittellose Patienten behandelte.

Als erste politische Aktion kann seine Beteiligung am griechischen Widerstand gegen die Besatzung durch die Achsenmächte gelten. 1961 wurde er für die Vereinigung der Demokratischen Linken (EDA) als Abgeordneter von Piräus ins griechische Parlament gewählt. Er war kein Kommunist, aber ideologisch im linken Feld angesiedelt, überzeugter Pazifist und entschiedener Gegner der engen Beziehungen Griechenlands mit den USA. Er gründete die „Kommission für internationale Abrüstung und Frieden“ und nahm an internationalen Friedenstreffen teil. Am 21. April 1963 fand der 1. Friedensmarsch von Marathon nach Athen statt. Er wurde von der Polizei verboten, die marschierenden Friedensdemonstranten verhaftet, sodass zuletzt Lambrakis alleine, geschützt durch seine parlamentarische Immunität, mit der Friedensfahne in der Hand marschierte.⁵⁰

⁵⁰ Vgl. Grigoris Lambrakis. In: *A history of Greece*. <http://www.ahistoryofgreece.com/biography/lambrakis.htm> (eingesehen am 4.9.2009) und Tsakiris, Dimitrios: *Militär und Friedensbewegung in Griechenland*

Durch seine sportliche Berühmtheit und die zunehmende Beliebtheit, die aus seinem sozialen Engagement und seinen humanitären Ideen einer friedlichen Welt resultierte, wurde er und mit ihm die EDA von der herrschenden politischen Klasse zunehmend als Gefahr bei den anstehenden Wahlen wahrgenommen. Daraus scheint der Beschluss entstanden zu sein, sich dieses Mannes, der dabei war, Nationalheld zu werden, durch ein Mordkomplott zu entledigen.⁵¹

Am 22. Mai 1963 wurde Grigorios Lambrakis, nachdem er auf einer Friedenskundgebung gesprochen hatte, in Saloniki vor den Augen der tatenlos zusehenden Polizei von einem kleinen Lieferwagen überfahren und erlag 3 Tage später seinen Verletzungen, ohne jemals das Bewusstsein wiedererlangt zu haben. Der Lieferwagen wurde von Spyros Gotzamanis gefahren, auf der Ladefläche befand sich Emanuel Emanouelidis, der – mit einem Schlagstock bewaffnet – Lambrakis den tödlichen Hieb versetzte. Beide waren Mitglieder einer geheimen rechtsextremen Vereinigung. Ein weiterer Abgeordneter (Tsarouchas) wurde brutal niedergeschlagen und schwer verletzt. Georg Papandreou, Anführer der liberalen Opposition, klagte Karamanlis öffentlich an, der „moralisch Verantwortliche“ des „Unfalls“ zu sein, weite Teile der Bevölkerung waren nicht bereit, die These des „bedauernswerten Verkehrsunfalls“ zu glauben. Daher wurde der Untersuchungsrichter Christos Sartzetakis⁵² mit der Aufklärung des „Unfalls“ beauftragt. Er deckte durch beharrliche Untersuchungen trotz mehrerer Einschüchterungsversuche das Mordkomplott auf und entlarvte die Verantwortlichen bis in höchste politische, militärische und polizeiliche Kreise. Die Wendung, die die Untersuchung nahm, veranlasste die Regierung, am 28. Mai 1963 mehrere Verantwortliche nach Saloniki zu schicken, namentlich den Innenminister Georges Rallis und den Präsidenten des Areopages (Parlament), Georgiou. Ihnen sollte am

(1950-1967). Europäische Hochschulschriften Reihe XXXI, Bd. 193, Frankfurt / Main: Peter Lang: 1992, S. 240f.

⁵¹ Vgl. Michalczyk, John J.: Costa-Gavras. The Political Fiction Film. London und Toronto: Associated University Presses 1984, S. 78.

⁵² Christos Sartzetakis war später, von 1985-1990 griechischer Staatspräsident.

10.6.1963 der Generalstaatsanwalt Kollias folgen. Am 22. Juni musste Georgiou öffentlich zugeben, dass es schwerwiegende Anschuldigungen gegen gewisse höhere Offiziere der Gendarmerie gebe. Ab dem 24. Juni mussten sich Gendarmeriegeneral Mitsou und Gendarmerieoberst Kamoutsis zur Verfügung der Justiz halten. Am 16. Juli wurden der Gendarmerieoffizier Kapelonis und Yiosmas, der Anführer der rechtsextremen Gruppierung, der Gotzamanis und Emanouelidis angehörten, verhaftet. Am 3. September wurde der General der Gendarmerie von Saloniki, Vardoulakis, der falschen Zeugenaussage und der Fälschung von Dokumenten angeklagt. Am 14. September wurden Mitsou, Kamoutsis und Kommandant Diamantopoulos öffentlich der Komplizenschaft am Mord des Abgeordneten Lambrakis angeklagt und am 22. November zwangspensioniert. In einem Prozess gegen die „direkten und moralisch Verantwortlichen“ für den Mord an Lambrakis, der sich vom 3. Oktober 1966 bis September 1968 hinzog und in dessen Verlauf mehrere Zeugen verschwanden oder starben, wurden die beiden involvierten Zivilisten zu Strafen in einem Arbeitslager verurteilt, in dem jedes Jahr doppelt zählt, Gotzamanis zu 11,5 Jahren und Emanouelidis zu 8,5 Jahren. General Mitsou und Oberst Kamoutsis von der Gendarmerie, die den Mord angeordnet und vertuscht hatten, waren schon zuvor aus dem Dienst entlassen worden, wurden im Prozess aber freigesprochen und gemeinsam mit den 3 weiteren moralisch Verantwortlichen Offizieren der Gendarmerie (Kapelonis, Vardoulakis und Diamantopoulos) im September 1968 rehabilitiert und in ihre Funktionen zurückberufen.⁵³ Der Untersuchungsrichter Sartzetakis wurde verhaftet und mit Berufsverbot belegt.

An Lambrakis Begräbnis nahmen an die 400.000 Trauergäste teil. Der Komponist Mikis Theodorakis gründete kurz nach dem Mord die Lambrakis-Jugend-Bewegung, die die erste Massenbewegung dieser Art

⁵³ Vgl. Lacarrière, Jacques: De Gregorios Lambrakis a "Z". In: *L'Avant Scène*, Nr. 96, Oktober 1969, S. 75.

in Griechenland war und später mit der Jugendorganisation der Vereinigung der Demokratischen Linken vereint wurde.⁵⁴

2.1.2. Der Roman von Vassilis Vassilikos: „Z“

Der Roman *Z* von Vassilis Vassilikos wurde im November 1966, noch während der Prozess gegen die Verantwortlichen des Lambrakis-Mordes lief, veröffentlicht und zunächst vor allem in Hinsicht auf die Fakten der Affäre gelesen und bewertet. Seine literarischen Qualitäten blieben weitgehend unbeachtet. Diese journalistische Sicht auf das Werk wurde sicherlich auch noch dadurch verstärkt, dass der Roman vor seinem Erscheinen in Buchform in dem Magazin *Tachydromos* als Fortsetzungsroman veröffentlicht wurde.

Das Buch basiert zur Gänze auf den Geschehnissen der Lambrakis-Affäre, die allerdings für die Veröffentlichung fiktionalisiert wurden, da das Ergebnis ein Roman und kein politischer Bericht sein sollte. So hat Vassilikos z.B. die Namen der handelnden Personen geändert. Personen, die über Macht verfügen, diese aber in negativer Form nützen, hat er mit Dinosaurier-Namen versehen, so den Archegosaurus⁵⁵ oder Autocratosaurus (dies ist ein Kunstwort, das einerseits die Zugehörigkeit zur Gattung der Saurier unterstreichen soll und andererseits darauf hinweisen soll, dass es sich hier um einen selbsternannten absoluten Machthaber handelt). Für die Seele des ermordeten Friedensaktivisten Z, die im 2. Teil des Romans eine wichtige Rolle spielt, findet Vassilikos die Bezeichnungen verschiedener Schmetterlinge (Papilio crespontes, Argynnis cybele, Neonympha eurytus, Satyrus canthus, Vanessa atalanta).

⁵⁴ Vgl. Grigoris Lambrakis. In: *A history of Greece*. <http://www.ahistoryofgreece.com/biography/lambrakis.htm> (eingesehen am 4.9.2009).

⁵⁵ Archegosaurus m [von griech. archēgos = Anführer, sauros = Echse], bis 1,5 m großer Panzerlurch (Gattung der *Labyrinthodontia*) mit langer, schmaler Schnauze; Vorkommen: Perm Mitteleuropas. Nachgeschlagen in: *Lexikon der Biologie*. Spektrum Akademischer Verlag. In: www.wissenschaft-online.de/abo/lexikon/bio/4790 (eingesehen am 16.10.2009).

In stilistischer Hinsicht ist der Roman sehr facettenreich und schwankt zwischen einem mystischen, religiös-huldigenden Stil, der immer dann zutage tritt, wenn Anhänger Z's oder der Friedensbewegung sich in Gedanken an ihr verstorbenes Idol wenden, propagandistischen Tönen, wenn Communiqués der machthabenden Stellen oder der Presse eingeflochten werden und Anklängen an Mündlichkeit. Es entsteht der Eindruck einer Collage aus verschiedenen Textsorten, der Roman ist wie ein Puzzle gestaltet und erhält vor allem durch zahlreiche Details und Einzelschilderungen seine Tiefe und Plastizität.

Der Roman ist in 5 Teile gegliedert, von denen jeder einzelne wiederum in zahlreiche Kapitel unterteilt ist.

Teil 1 „De sept heures trente à dix heures trente, un soir de mai“ schildert in 41 Kapiteln die Ereignisse des 22. Mai 1963, von der Regierungssitzung mit dem Vortrag des stellvertretenden Agrarministers über Mehltau, den Vorbereitungen des Attentats über den Auftritt des Bolshoi-Balletts bis zur Veranstaltung des Friedenskomitees mitsamt der Gegendemonstration und dem Attentat. Häufig werden dieselben Ereignisse in aufeinanderfolgenden Kapiteln jeweils aus der Sicht der verschiedenen beteiligten oder beobachtenden Personen dargestellt (vor allem das Attentat selbst wird aus zahlreichen Perspektiven erzählt). Der 1. Teil ist sehr handlungsreich, es gibt aber einige wenige Passagen in Form innerer Monologe Z's, in denen er seinen Gedanken nachhängt und sich in weitgehend unzusammenhängender Weise verschiedener Erlebnisse erinnert, während er seine Rede hält.⁵⁶

Im ohne weitere Kapitelunterteilungen verfassten 2. Teil „Un train siffle dans la nuit“ hat die Seele des mittlerweile verstorbenen Z, die seinem Leichnam, der in einem Sonderzug nach Athen gebracht wird, fliegend als ein Schmetterling folgt, das Wort. Unterbrochen werden diese sehr lyrischen Teile aus der Perspektive der wehklagenden Seele, die sich in Huldigungen des Toten ergeht, von eingeschobenen Zeitungsartikeln, in

⁵⁶ Vgl. Vassilikos, Vassilis: Z. Paris: Éditions Gallimard 1967, S. 70-73.

denen „der Linken“ die Schuld an den Vorfällen gegeben wird und dem Obduktionsbericht, aber auch von einem Gespräch mit dem Erzbischof von Athen, das aufzeigt, wie dieser unter Druck gesetzt wird, um die Aufbahrung Z's zu verhindern. Dieser Teil endet mit dem friedlich ablaufenden Begräbnis, das wiederum aus der Perspektive der Seele geschildert wird und mit einem Statement, das der EDA die Verantwortung für Ausschreitungen und Probleme mit der Polizei – wann auch immer sie auftreten – gibt. In stilistischer Hinsicht ist dieser Teil sehr kontrastreich.

Der 3. Teil „L'abîme ouvert par le séisme“ ist in 24 Kapiteln der Aufarbeitung der Geschehnisse gewidmet. Typisch für den Stil des Romans ist, dass dieser Teil von mehr oder weniger unbedeutenden Personen eingeleitet wird, nämlich von 2 Studenten, die zufällig am Syntrivani-Platz stehen, als Nikitas, der Hauptzeuge, bei einem „Verkehrsunfalls“ verletzt wird. So legt Vassilikos aus unendlich vielen kleinen Einzelteilen sein „Romanpuzzle“. Im Mittelpunkt steht die Arbeit des Staatsanwaltes, die in Form der vielen Zeugeneinvernahmen dargestellt wird. Auch der Reporter nimmt in diesem Kapitel seine Arbeit auf, indem er am Krankenbett Nikitas' auftaucht. In diesem sehr spannungsgeladenen Abschnitt halten schmerzzerfüllte, sehnsüchtige Briefe, die die Witwe an Z schreibt, die Handlung immer wieder an.

Im „Apologies“ betitelten 4. Teil aus 4 Kapiteln werden die moralischen Verantwortlichen des Attentats befragt und schildern ihre Sicht der Ereignisse, es fallen Haftbefehle gegen den General, den Polizeichef und dessen Assistenten sowie gegen einen Polizeihauptmann, deren Vorbereitungen für den Gefängnisaufenthalt dann geschildert werden.

Der 5. Teil, „Un ans plus tard“, beobachtet in 8 Kapiteln den Werdegang der beiden Hauptzeugen Hatzis und Nikitas, die letzten Endes wegen übler Nachrede ins Gefängnis kommen. Der Leser wird darüber informiert, dass die beteiligten Offiziere in ruhige Provinzstädte versetzt wurden und der Prozess bald beginnen wird, der Autor verabschiedet sich in resigniertem Tonfall:

*Le procès qui va s'ouvrir fera peut-être plus, peut-être moins, de lumière. Peu importe le résultat, l'important c'est la procédure. Il reste à trouver celui qui t'a frappé avec une barre de fer. Celui qui ordonna à quelqu'un d'ordonner à quelqu'un qui ordonna à quelqu'un d'autre de te tuer. En face, on peint les balcons rouge. Mes dents ont jauni. Je m'arrête de t'écrire.*⁵⁷

Im Roman wird also die Zeit vom Attentat (1963) bis hin zum Prozess (1966) erzählt, und zwar aus verschiedensten Perspektiven: aus der Sicht eines auktorialen Erzählers (Regierungssitzung zum Mehltaubefall gleich zu Beginn oder auch die Aufführung des Bolshoi-Ballets) und in personalen Erzählsituationen, in denen die unterschiedlichsten Figuren als Reflektoren eingesetzt werden (so z.B. Yangos gleich bei seiner Einführung). Durch die unterschiedlichen personalen Erzählerfiguren erhält der Leser ein facettenreiches, manchmal auch widersprüchliches Bild der Ereignisse (die Zeugenaussagen divergieren natürlich stark!). Im Großen und Ganzen ist der Zeitablauf chronologisch, allerdings entstehen gelegentlich „Stop-and-go-Effekte“ durch die Darstellung einzelner Geschehnisse aus mehreren Perspektiven. Eindrückliches Beispiel für diese Vorgangsweise ist die mehrfache Schilderung des Attentats. Es wird zunächst aus den 3 Perspektiven Hatzis (der auf den davonrasenden Kleintransporter aufgesprungen war), eines Anwalts und Dinos' beschrieben und wird dann im Verlauf des Buches immer wieder aufgegriffen. Auch die Verprügelung des oppositionellen Abgeordneten Pirouchas durch Demonstranten vor dem Veranstaltungssaal wird sowohl aus seiner Sicht als auch aus der Sicht der Angreifer dargestellt. Außerdem wird die Chronologie der Handlung gelegentlich durch Erinnerungen und Rückblenden unterbrochen.

Zusammenfassend sei nochmals auf die wesentlichen Elemente des Romans hingewiesen:

- Das Buch schildert die Ereignisse vom Tag des Attentats bis zum nahen Prozessbeginn (1963-1966)
- Aus unterschiedlichsten Perspektiven

⁵⁷ Ebda, S. 342.

- In verschiedenen Stilen von lyrisch bis „action“, vom sachlichen Tonfall der Juristen und Gerichtsmediziner bis zum propagandistischen Machtbeweis.

Nach dieser kurzen Analyse des dem Film zugrundeliegenden Romans wollen wir uns dem Drehbuch in seiner vermittelnden Funktion zwischen Vorlage und filmischem Endprodukt zuwenden.

2.1.3. Das Drehbuch und die filmische Umsetzung⁵⁸ im Vergleich zur Romanvorlage

Costa-Gavras hatte den Roman 1966 während eines Griechenlandaufenthalts gelesen und nahm sich sehr rasch vor, ihn zu verfilmen. Zunächst plante er, das Drehbuch in Zusammenarbeit mit Vassilikos zu erarbeiten, „but he declined since he was still caught up in the literary forms of novel and poetry, a far cry from the technical precision and compartmentalization necessary in drafting a scenario.“⁵⁹ So trat Costa-Gavras an Jorge Semprún heran, der zuvor mit Alain Resnais für den Film „La guerre est finie“ zusammengearbeitet und dadurch schon Erfahrungen mit dem Medium Film gemacht hatte. Gemeinsam schrieben sie das Drehbuch, für die Dialoge zeichnete Jorge Semprún alleine verantwortlich.

⁵⁸ Z. Regie: Costa-Gavras, Drehbuch: Jorge Semprún und Costa-Gavras. Dialog: Jorge Semprún. Musik: Mikis Theodorakis. Algerien / Frankreich: Reggane Films (Paris) und O.N.C.I.C. (Alger), 1969.

Schauspieler: Le député Z – Yves Montand, Hélène, sa femme – Irene Papas, Le Juge d'Instruction – Jean-Louis Trintignant, Le reporter photographe – Jacques Perrin, Le Procureur – François Perier, Manuel – Charles Denner, Le Général – Pierre Dux, Le Colonel – Julien Guiomar, Matt – Bernard Fresson, Yago – Renato Salvatori, Vago – Marcel Bozzuffi, Le député George Pirou – Jean Bouise, Nick – Georges Géret, Le directeur de l'hôpital – R.van Doude, Le maçon dit le chauve – Maurice Baquet, Shoula – Clotilde Joano, Coste – Jean Dasté, La sœur de Nick – Magali Noel, L'avocat Pierre – Jean-Pierre Miquel, Dumas, le Russe – Guy Mairesse, Baroné – Gerard Darrieu, Le rédacteur du journal – Jose Arthur, Le photographe anglais – Steeve Gadler, Le chauffeur du Général – Hassan Hassani, Niki, la fille du Procureur – Eva Simonet, Le sous-secrétaire d'Etat – Bob de Bragelonne, Bozzini – Gabriel Jabbour, La mère de Nick – Andrée Tainsy, Jimmy-le-boxeur – Jean- François Gobbi, etc.

Bild: Raoul Coutard, Montage: Françoise Bonnot

⁵⁹ Michalczyk, John J.: Costa-Gavras. The Political Fiction Film. London und Toronto: Associated University Presses 1984, S. 81.

Auch Costa-Gavras hatte schon als Regisseur gearbeitet und Filme veröffentlicht (*Compartiment tueur*, 1965 und *Un homme de trop*, 1966), allerdings stand er noch am Beginn seiner Film-Karriere. Es gibt mehrere Fassungen und Bearbeitungen des Drehbuchs für Z, von denen lediglich jene in der Filmzeitschrift *L'Avant Scène* veröffentlichte⁶⁰ zur Analyse zur Verfügung steht. Diese Version ist dem Film sehr nahe, verweist allerdings bei größeren Unterschieden auf andere (frühere) Drehbuchversionen. Diese verschiedenen Versionen erklären sich durch folgende Aussage Semprúns aus einem Gespräch, in dem er auf seine Zusammenarbeit mit verschiedenen Regisseuren eingeht: „Costa-Gavras and Joseph Losey are completely open to my presence on location and will even change the script with me during a shoot.“⁶¹

Thema des Films ist, wie es die ihm zugrundeliegende Affäre nahelegt, ein Justiz- und Korruptionsskandal, der vom konkreten Beispiel Griechenlands ausgehend die allgemeinen Gesetze solcher Affären offenlegen soll. Inhaltlich bleibt der Film dem Roman sehr nahe, nur wurde der Handlungsaufbau, der hier nur in groben Zügen vorgestellt werden soll, verändert. Der Film beginnt, wie auch der Roman, mit der Regierungssitzung zum Thema Mehltau und Kommunismus und schildert danach die Schwierigkeiten des Friedenskomitees, seine Veranstaltung zu organisieren. Die Veranstaltung beginnt im viel zu kleinen Gewerkschaftssaal, auf dem Platz vor dem Gebäude warten weitere Anhänger des Friedenskomitees und randalierende Gegendemonstranten. Als der Hauptredner, im Film meist „der Doktor“ genannt, das Gebäude verlässt, wird er von einem dreirädrigen Lieferwagen überfahren, der von der Polizei unbehindert flüchten kann. Es folgen die zufällige Festnahme des Fahrers des Lieferwagens, Yago, durch einen unbeteiligten Verkehrspolizisten, die Einlieferung Z's ins Krankenhaus, die Ankunft

⁶⁰ Z. Découpage et Dialogues in Extenso. In: *L'Avant Scène* Nr.96, Oktober 1969, S. 17-74.

⁶¹ Blomquist, Theo: Jorge Semprún - The truth is always revolutionary. In: Dan Georgakas, und Lenny Rubenstein: *The Cineaste Interviews on the arts and politics of the cinema*. Chicago: Lake View Press 1983, S. 268.

seiner Frau und die Aufnahme der Ermittlungen durch den „petit juge“, der trotz der zahlreichen Behinderungen langsam aber stetig das Ausmaß der Verschwörung ans Tageslicht bringt. Als dem Zuseher die Verantwortlichkeiten für den Politmord glasklar vor Augen stehen, wird in einem Epilog der Prozessausgang skizziert, der die Drahtzieher der Affäre beinahe ungeschoren davonkommen lässt, die angeheuerten Mörder milde bestraft und zahlreiche Todesopfer unter den Belastungszeugen zur Folge hat.

Viele Szenen des Films sind dem Roman direkt nachgebildet – man denke z.B. an den Beginn beider Versionen mit der Regierungssitzung und dem Vortrag des stellvertretenden Landwirtschaftsministers über die Bekämpfung des Mehltaus und die anschließende Rede des Generals über die Bekämpfung der kommunistischen Gefahr, die beinahe wörtlich übernommen wird:

<i>Roman:</i>	<i>Drehbuch:</i>
<i>En conclusion, je récapitule: on prévient l'apparition du mildiou en pulvérisant sur les vignes une solution de sulfate de cuivre. Les préparations classiques sont la bouillie bordelaise et la bouillie bourguignonne.⁶²</i>	<i>Le Sous-secrétaire D'Etat: (partiellement off, et déroulant du générique). On prévient l'apparition du mildiou en pulvérisant sur les vignes une solution de sulfate de cuivre. Deux types de préparations, classique en quelque sorte (panoramique sur l'auditoire). La bouillie bordelaise et la bouillie bourguignonne.⁶³</i>

Der Roman beginnt mit einem Hinweis auf den offensichtlich etwas ungeduldigen General, dessen Evokation das Setting der Rede des stellvertretenden Landwirtschaftsministers darstellt, in dessen Vortrag der Leser dann direkt und unvermittelt einsteigt.

⁶² Vassilikos, Vassilis: Z. Paris: Éditions Gallimard 1967, S. 1.

⁶³ Z. Découpage et Dialogues in Extenso. In: *L'Avant Scène* Nr.96, Oktober 1969, S. 17-18.

Das Drehbuch beginnt natürlich mit Regieanweisungen, die den Vorspann beschreiben, in dem der Blick langsam über eine ordengeschmückte Uniform wandert um letztendlich an einem massigen Kinn hängen zu bleiben. Darüber erscheinen die Namen der Schauspieler, danach der Techniker und der Autoren. Im Anschluss daran sieht man den stellvertretenden Landwirtschaftsminister im Profil, danach die Zuhörerschaft, über der folgende Einblendung erfolgt:

*„Toute ressemblance avec des événements réels,
des personnes mortes ou vivantes, n'est pas le fait du hasard.*

Elle est VOLONTAIRE.”

Jorge Semprún

Costa-Gavras

Danach beginnt der stellvertretende Landwirtschaftsminister mit den oben zitierten Zeilen seinen Vortrag.

Im Film kommt es im Vergleich zum Drehbuch noch zu einigen kleinen Veränderungen: so werden die Orden, begleitet von sehr bewegter Musik aus der Feder Mikis Theodorakis', in äußerst rascher Folge ins Bild gerückt, das im Drehbuch so detailliert beschriebene Kinn rückt nie ins Blickfeld. Zunächst werden auch nur die Namen Yves Montand, Irene Papas und Jean-Louis Trintignant eingeblendet. In Sekunde 16 beginnt der stellvertretende Landwirtschaftsminister seinen Vortrag, zunächst noch *off* zu hören. Als er dann ins Bild kommt, werden zunächst ein Hinweis auf den gleichnamigen Roman von Vassilis Vassilikos und danach die Namen der Schauspieler und der Techniker eingeblendet. Der oben zitierte Hinweis auf beabsichtigte Ähnlichkeiten wird erst später, als sich der General für seine eigene Rede erhebt (00:01:23) verwirklicht.

Alle drei Versionen beginnen also mit einer kurzen Information über das Umfeld, in dem die Szene stattfindet und starten dann mit der Rede des stellvertretenden Landwirtschaftsministers. In jeder der drei Versionen sind die ersten gesprochen Worte jene des Vortrags des stellvertretenden Landwirtschaftsministers. Das Buch stellt diesem Vortrag einen einzigen

Satz voran, dem man entnehmen kann, dass ein gelangweilter (oder gestresster?) General der Rede eines Ministers lauscht. Schon dieses Detail weist auf die Verbindung von Exekutive und Legislative hin, die in dem Buch thematisiert wird. In weiterer Folge wird in langen Absätzen die Rede wiedergegeben, gelegentlich unterbrochen von Schilderungen des Generals und der restlichen Zuhörerschaft.

Im Drehbuch, das vor allem vermittelnde Funktionen erfüllt – es wird grundsätzlich nicht für eine breite Leserschaft geschrieben – tritt schon zutage, dass im Film die Rede und deren Wirkung auf die Zuhörerschaft und eine gewisse Charakterisierung jener Zuhörer gleichzeitig umgesetzt werden sollen. In der ersten Minute des Films wird dem Zuseher klargemacht, dass ranghohe Mitglieder der Exekutive/des Militärs in diesem Film eine Rolle spielen und während im Anschluss an den Mehltau-Vortrag der General über die kommunistische Gefahr spricht, und damit auf die politische Dimension der Handlung hinweist, erhält der Zuseher in zahlreichen, in rascher Abfolge dazwischengeschnittenen Detailaufnahmen weitere Informationen über das Publikum (männlich, über 60, uniformiert, Sonnenbrillen. Ein Detail zeigt, wie ein Zahnstocher in einem Mundwinkel „arbeitet“, ein anderes eine geschickte Hand beim Zeichnen). Dem Film gelingt es aufgrund der technischen Möglichkeiten und der Verbindung von Bild und Ton, komplexe, vielschichtige Informationen sehr komprimiert zu vermitteln, er kann in einem Bild ausdrücken, was im Roman durch mehrere Sätze beschrieben werden muss. Dennoch bleibt die filmische Adaptation der Romanvorlage treu.

Als weitere direkt aus dem Roman übernommene Szene sei hier jene Szene angeführt, in der der Manager des „Catacomb“ (im Film „Picadilly“) sich am Tag der Veranstaltung des Friedenskomitees in einer langen Diskussion mit Matsas (im Film Matt) plötzlich weigert, den Saal zu vermieten.⁶⁴ Hier gibt es geringe Veränderungen im Wortlaut, aber die grundlegende „Idee“, das Setting, die Dialogform bleiben erhalten.

⁶⁴ Vassilikos, Vassilis: Z. Paris: Éditions Gallimard 1967, S. 27-29 und Z. Découpage et Dialogues in Extenso. In: *L'Avant Scène* Nr.96, Oktober 1969, S. 19.

Als Costa-Gavras und Jorge Semprún begannen, an dem Drehbuch zu arbeiten, hatten sich die Umstände in Griechenland bereits dramatisch geändert: der Prozess gegen die Lambrakis-Mörder war mit milden Urteilen zu Ende gegangen. Nach dem Putsch im April 1967 war die Militärjunta an der Macht und offenbarte ihren autoritären Charakter. Die beiden Autoren hatten also im Vergleich zu Vassilikos eine aus historischer Sicht veränderte – erweiterte – Perspektive und konnten den Film daher anders abschließen, als es dem griechischen Autor möglich gewesen war. Wo der Roman einen beinahe offenen Schluss bietet, in dem er in leicht resigniertem Tonfall auf den ausstehenden Prozess hinweist, endet das Drehbuch mit der Bekanntgabe der Urteile, dem (zumeist tödlichen) Schicksal diverser Zeugen und einer Liste von der Militärjunta ausgesprochener Verbote.

Als die Dreharbeiten für den Film Ende Juli 1968 in Algerien begannen, gab es eine weitere, wesentliche Entwicklung in gesellschaftlicher Hinsicht: die Studentenunruhen in Paris. Diese fanden möglicherweise ihr Echo in jenen Szenen des Films, in denen Polizisten nach dem Tod Z's Demonstranten von der Straße zerren, um ihnen die Haare zu scheren. Semprún hält aber fest, dass es nach den Unruhen vom Mai zu keinen Änderungen am Drehbuch gekommen ist. Auch im Roman gibt es schon eine derartige Szene in Kapitel 16 des 3. Teils. Dort wird ein Gespräch zwischen dem Studenten Samidakis, dem von der Polizei die Haare geschoren wurden, nachdem er Blumen an Z's Unfallstelle abgelegt hatte, und dem Generalissimo (Chefkommandant der Gendarmerie), der ihn auffordert, diese Aussage zurückzunehmen, wiedergegeben.⁶⁵ In Drehbuch und Film (01:01:42) beobachten die Witwe Z's und der Journalist vom Fenster des Hotelzimmers aus die Szenen der Demonstration, die von der Polizei gewaltsam aufgelöst wird.⁶⁶ Diese Szene wird im Roman anders eingesetzt als im Film: Im Roman wird Samidakis von dem Generaloberst der Gendarmerie massiv unter Druck

⁶⁵ Ebda, S. 231-235.

⁶⁶ Z. Découpage et Dialogues in Extenso. In: *L'Avant Scène* Nr.96, Oktober 1969, S. 44.

gesetzt, seine Aussage, die Polizei hätte ihm die Haare abgeschoren, zurückzunehmen. Es geht hier also vor allem darum, das Ausmaß der Vertuschungen und des Lügennetzes darzustellen, das von der Exekutive gesponnen wird. Die Gendarmerie macht Fehler, die dann im Nachhinein durch Dokumentenfälschung, falsche Aussagen und ähnliche Manöver „korrigiert“ und „reingewaschen“ werden. Im Film wird der Schwerpunkt anders gesetzt: man sieht Polizisten, die Demonstranten unter einer gewissen Gewaltanwendung die Haare scheren. Dies geschieht im Zuge der Auflösung der sich spontan entwickelnden Demonstration, nachdem der Tod Z's bekanntgeworden ist, bei der der Buchstabe „Z“ auf die Straße gemalt wird. Hier werden also vor allem die Unterdrückung durch die Polizei und deren Gewaltbereitschaft dargestellt, die sich nicht scheut, mit Schlagstöcken auf die friedlichen Demonstranten loszugehen. Es ist dies eine jener Szenen, die dem Film ein gewisses Maß an „action“ verleihen. Sie setzt einen starken Kontrapunkt zu der unmittelbar vorangehenden Szene, in der Hélènes Trauer und Verzweiflung intensiv zum Ausdruck kommen und dient somit auch der filmischen Ausgewogenheit.

Neben den Veränderungen der soziopolitischen Umstände werden auch die unterschiedlichen Zielsetzungen des Romanautors und des Filmteams deutlich:

Vassilis Vassilikos war durch seine frühen Werke *Jasons Erzählung* (1953), *Das Blatt, der Brunnen*, und *das Engelwerden* (1961 in einem Band veröffentlicht) für seine „beeindruckende Fähigkeit bekannt, aktuelle Zustände und Probleme in Geschichten zu kleiden und ihnen so eine überzeitliche Bedeutung zu verleihen“.⁶⁷ Es handelt sich bei diesen Werken um phantasievolle, beinahe surrealistisch anmutende Novellen. Für den Roman *Z* änderte er allerdings seine Technik hin zum „Literaturdokument [...]“, mit dem (erklärten) Ziel, das Zeitgeschehen zu

⁶⁷ Kurtovik, Dimosthenis: Griechische Schriftsteller der Gegenwart. Ein kritischer Leitfaden. Köln: Romiosini 2000, S. 305.

beeinflussen – in dem vorliegenden Fall die Gerichtsverhandlung der in dieser Sache Angeklagten.“⁶⁸

Costa-Gavras und Jorge Semprún wollten aus dem eindeutig in Griechenland angesiedelten Roman ein allgemeingültiges, „globales“ Werk schaffen und verzichteten daher nicht nur auf jegliches Lokalkolorit, sondern umschifften aktiv die Festlegung auf einen Handlungsort: es gibt keinerlei Ortsnamen, man fährt „in die Hauptstadt“. Die handelnden Personen tragen so internationale Namen wie Matt, Nick und Manuel, oder französische, wie Z's Witwe Hélène⁶⁹ oder der Abgeordnete Georges. Die Komparatistin Anna Bucarelli weist darauf hin, dass Semprún aus dem Büro der EDA jenes des Anwalts Pierre macht und das „Comité hellénique pour la détente internationale et la paix“ in ein anonymes Komitee verwandelt.⁷⁰ All dies geschieht im Dienste der Aufklärung der Mechanismen eines politischen Attentats, wie der ursprünglich geplante Untertitel „ou l'anatomie d'un assassinat politique“ zeigt. Es geht weniger um den konkreten Fall der Ermordung eines griechischen oppositionellen Abgeordneten, sondern um die diesem Fall zugrundeliegenden Mechanismen des Machtmissbrauchs und der politischen Verschwörung, die gerade hier sehr gut erkenn- und darstellbar sind: „[...] the Lambrakis murder had all the classic elements of political conspiracy posed most clearly. It had the police complicity, the disappearance of key witnesses, corruption in government – all those kinds of things.“⁷¹ Das Drehbuch – und damit auch der Film – bleibt so allgemein, dass der Film auch mit Bezug zur Ben Barka-Affaire, der Kennedy-Ermordung und Diktaturen weltweit gesehen wurde, so dass

⁶⁸ Ebda, S. 306.

⁶⁹ Die Witwe des Abgeordneten bleibt im Roman namenlos, erst im Drehbuch erhält sie den Namen Hélène, der einerseits einfach ein französischer Name ist, andererseits aber griechischen Ursprungs ist und auf die „hellenistische Welt“ hinweist.

⁷⁰ Vgl. Bucarelli, Anna: Z: du roman au film en passant par l'écriture de la vie. In: Jaime Cespedes (Hg.): *Cinéma et engagement: Jorge Semprún scénariste*. Coll. CinemAction, forthcoming 2011.

⁷¹ Dan Georgakas and Gary Crowdus, „Costa-Gavras talks about Z“. In: *Cinéaste 3 (Winter 1969 – 1970)*, S. 12. Hier zitiert nach: Michalczyk, John J.: Costa-Gavras. The Political Fiction Film. London und Toronto: Associated University Presses 1984, S. 83.

man sagen kann, dass Semprún und Costa-Gavras ihr Ziel erreicht haben: „The intention of Semprun and Costa-Gavras was to make a courageous plea for liberty and human dignity on the international scale.“⁷²

Personen und Personenkonstellation:

Die handelnden Personen des Films sind – bis auf eine Ausnahme, von der später noch die Rede sein wird – alle dem Roman entnommen, wobei nicht alle Personen des durchaus figurenreichen Romans erhalten bleiben. Es stehen sich im Film zwei deutlich voneinander unterschiedene Gruppierungen gegenüber, deren eine der Seite der Regierung zugezählt werden kann, während die andere in einem Sympathie- und Naheverhältnis zum Friedenskomitee steht. Jene, die dem Regierungskreis zugeordnet werden können, sind reife Männer im Besitz der Macht und deren Schergen: der General, der Polizeipräsident, die Regierungsmitglieder sowie die aus den armen Arbeiterschichten rekrutierten Schläger. Die Mächtigen sind mit Uniformen und Orden als Insignien ihrer Macht ausgestattet und stellen selbstbewusste und selbstzufriedene Gesichter zur Schau. Ihre armseligen Untertanen, die für sie die schmutzige Arbeit erledigen müssen, halten sie mit ein bisschen Alkohol, Versprechungen und Drohungen gefügig. Außerdem neigen sie zu cholerischen Wutausbrüchen, wenn ihnen die Kontrolle über die Situation zu entgleiten droht.

Zum Friedenskomitee gehören der bewunderte Redner aus der Hauptstadt, die lokalen Parteigrößen und ihre durchwegs jungen Anhänger. „Der Doktor“ ist gebildet und beherrscht, er vermittelt Sicherheit und zielgerichteten Tatendrang. Er ist ein sportlicher Hüne, der Auseinandersetzungen nicht scheut und sich vor Angriffen nicht fürchtet. Mit seinen Reden kann er die Massen begeistern und von seinen Idealen überzeugen. Seine heldenhafte Ausstrahlung wird bei seiner Ankunft in der Stadt per Flugzeug durch getragen-heitere Musik unterstrichen. Die

⁷² Michalczyk, John J.: Costa-Gavras. The Political Fiction Film. London und Toronto: Associated University Presses 1984, S. 82.

Mitglieder des Friedenskomitees, die die Veranstaltung organisieren, erscheinen als sympathische jugendliche Idealisten. In ihrer Mitte steht mit Manuel eine Figur, die aus mehreren Anwälten aus Vassilikos Roman und persönlichen Zutaten Semprúns kondensiert ist und in gewisser Weise zu Semprúns und Costa-Gavras persönlichem Sprachrohr innerhalb des Films wird und eine bedeutende Veränderung im Vergleich zur Vorlage darstellt. Im Buch kommen zwar mehrere Anwälte vor, doch bleiben sie namenlos und relativ platt in der persönlichen Charakteristik. Manuel jedoch ist eine der zentralen Figuren des Films und gelangt zu einer tiefen Charakterisierung. Schon bei seinen ersten Auftritten wird er als impulsiv und zynisch erkennbar, getrieben von einer starken inneren Unruhe. Er ist nicht einverstanden mit dem stets friedlichen und sanften Vorgehen des Friedenskomitees und kann sich nur schwer zurückhalten. Manuel übernimmt einige Handlungen von anderen Romanfiguren, doch sind viele der Handlungen Manuels ohne Grundlage im Roman. Manuel ist ein Name, den Semprúns Protagonisten häufig tragen, so ist es in *Le grand voyage* der Name, unter dem die spanischen Mithäftlinge in Buchenwald Gérard kennen, auch in *L'évanouissement* heißt der Protagonist Manuel. Bucarelli sieht in Manuel so etwas wie Semprúns Alter Ego:

Dans tous ces contextes, il représente l'Espagnol optant pour la vie et le futur de l'action militante, abandonnant ainsi la voie de l'écriture qui le pousse à ressasser la mémoire de la mort. C'est donc le «combattant futur» que Manuel incarne dans l'après-guerre évoqué par l'écrivain, celui que son auteur est devenu après la Libération en s'engageant dans la lutte anti-franquiste comme militant et puis dirigeant du PCE clandestin jusqu'à la fracture qui déterminera son exclusion du parti en 1964.⁷³

Manuel ist, wie es auch Semprún persönlich war, nicht immer einer Meinung mit seiner Partei (im Falle Manuels das Friedenskomitee, im Falle Semprúns der PCE). Eine weitere Parallele zwischen dem Autor und

⁷³ Bucarelli, Anna: Z: du roman au film en passant par l'écriture de la vie. In: Jaime Cespedes (Hg.): *Cinéma et engagement: Jorge Semprún scénariste*. Coll. CinemAction, forthcoming 2011.

seiner Figur ist der Kontakt zu Studenten, den Semprún im Madrider Untergrund pflegte. Semprún und Costa-Gavras konnten durch die Figur Manuels ihren Standpunkt und ihre Kritik deutlich machen:

[...] Nous avons bien pris soin de préciser notre position critique à l'égard de quelques postulats de la gauche grecque pacifiste de l'époque à travers ce personnage de Denner⁷⁴, qui était l'un de ceux qui s'écartaient le plus de la réalité du livre de Vassilikos et du groupe de Lambrakis. Critique soulignée aussi de cette espèce d'attitude héroïque, sportive, de Lambrakis (un ancien champion du stade) qui méprise son adversaire et s'expose inutilement en refusant toute idée de protection.⁷⁵

Neutral und unbewegt wie ein Fels in der Brandung bleibt „le petit juge“, der mit der Untersuchung des Falls beauftragte Untersuchungsrichter. Er ist klein und schwächlich, gänzlich unauffällig. Seine Augen sind hinter einer abgedunkelten Brille nur schwer zu erkennen, sein Gesicht zeigt nur selten eine Gefühlsregung. Vollkommen unbeirrt vom Toben der Mächtigen schreitet er, Fakten und Zeugenaussagen sammelnd, der Aufklärung des Falles entgegen und bemüht sich, seine Arbeit als Jurist exzellent zu erfüllen. Ebenfalls um Aufklärung bemüht ist ein junger und gewiefter Journalist, allerdings darf man bei ihm eher Streben nach Ruhm und die Freude am Skandal als Beweggründe für sein beharrliches Recherchieren annehmen.

Gestaltung des Zeitablaufs:

Die Betrachtung des Filmes in stilistischer Hinsicht konzentriert sich auf den Zeitablauf, da dessen künstlerische Gestaltung in gewissem Sinne ein Markenzeichen der gemeinsamen Filme von Semprún und Costa-Gavras darstellt.

Es sind im Film Z deutliche Ähnlichkeiten im Verständnis des Zeitablaufs im Vergleich mit Jorge Semprúns literarischen Schriften erkennbar.

⁷⁴ Der Anwalt Manuel wird von Charles Denner gespielt.

⁷⁵ Braucourt, Guy: Entretien avec Costa-Gavras et Jorge Semprun. In: *Cinéma*, Nr. 151 (Dezember 1970), S. 48f.

Semprúns Werke zeichnen sich durch einen besonderen Umgang des Autors mit dem Phänomen der Zeit aus, das er selbst folgendermaßen beschreibt und auch begründet:

„Wer das eine oder andere meiner Bücher gelesen hat, weiß, dass ich kein Anhänger des chronologischen Handlungsablaufs bin. Nur Gott kennt die chronologische Folge oder gibt vor, sie zu kennen. Aber ich kenne Gott nicht, wohl aber die Wünsche, die Träume, alle die menschlichen Wirklichkeiten, die seine Abwesenheit bewirkt.“⁷⁶

Zu beachten ist in Hinblick auf die (A)Chronologie der semprúnschen Werke auch der Beginn des 3. Kapitels von *Quel beau dimanche*. Der Autor erklärt, dieses Werk aus freiem Entschluss in chronologischer Abfolge zu schreiben, weil dies etwas Kompliziertes sei. Er sagt über die chronologische Erzählweise: „...il n’y à rien de plus irréal que l’ordre chronologique. [...] C’est l’artifice qui m’avait attiré, [...]“⁷⁷ Semprún schildert dann zwar die Ereignisse eines Buchenwalder Sonntags in chronologischer Reihenfolge von der Früh bis zum Abend. Dennoch bewegt sich der Text in seiner Gesamtheit nicht in chronologischer Abfolge, sondern nach dem stets a-chronologisch-assoziativen Muster des Autors. Betrachten wir zur Erläuterung kurz die zeitliche Struktur einiger anderer Werke von Jorge Semprún. Häufig umspannt der zeitliche Rahmen eines Romans nur wenige Minuten, oder vielleicht einige Tage. In diesen engen Rahmen aber werden Erinnerungen, philosophische oder politische Überlegungen und Ausblicke auf die Zukunft eingeflochten, wodurch die erzählte Zeit zumeist ein ganzes Leben umfasst. In Hinblick auf das Werk *Autobiografía de Federico Sánchez* erklärt Soto-Fernandez die zeitliche Struktur:

„La Autobiografía de Federico Sánchez tiene una estructura circular. La obra se abre y cierra con dos capítulos que se titulan igual: “Pasionaria ha

⁷⁶ Semprún, Jorge: Stalinismus und Faschismus. In: Jorge Semprún: *Blick auf Deutschland*. Edition Suhrkamp 2352. Frankfurt / Main: Suhrkamp 2003, S. 9.

⁷⁷ Semprún, Jorge: *Quel beau dimanche*. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle 1980, S. 129.

pedido la palabra”. [...] El tiempo cronológico transcurrido es de unos breves minutos a causa de que la intervención de la Pasionaria es interrumpida por los camareros que han entrado a poner y retirar el servicio. El tiempo psicológico, sin embargo, equivale a la vida de Semprún en su doble papel de “yo”/Jorge Semprún y “tú”/Federico Sánchez”⁷⁸

Der Roman *L’Algarabie* spielt an einem Tag, genaugenommen dem letzten Tag im Leben des Rafael Artigas im Sommer 1981. Durch Rückblenden und Erinnerungen gelingt es dem Autor aber, Ereignisse aus einem Zeitraum von über 20 Jahren zu erzählen. Ebenfalls am Todestag des Protagonisten spielt der Roman *La deuxième mort de Ramón Mercader*, dessen zahlreiche Rückblenden, Erinnerungen, Nebenhandlungen die erzählte Zeit und den erzählten Raum auf globale Jahrzehnte erweitern. Der Roman *Veinte años y un día* behandelt die gesamte Familiengeschichte der Avendanos, ist jedoch in einen zweitägigen Rahmen gefasst. Zu guter Letzt sei auf Semprúns bekanntestes Werk hingewiesen, *Le grand voyage*. Auch in diesem Werk sind Zeit und Ort der Handlung eindeutig begrenzt: der Erzähler befindet sich 5 Tage lang in einem Zug, der ihn aus Frankreich ins KZ Buchenwald bringt. Doch auch dieses Werk weist keine kontinuierliche Handlung auf, sondern besteht aus Erinnerungen und Assoziationen, die sich wie die Perlen einer Kette aneinanderreihen.

Diese a-chronologische, assoziative Schreibweise durchdringt also Semprúns Prosa und stellt somit sein persönliches Schreibkonzept dar. Es scheint naheliegend, die Grundlagen dafür in seinem Gedächtnis und seiner Art der Konstruktion der Erinnerung⁷⁹ zu suchen. Die „Paloma-Szene“ aus *L’Écriture ou la vie* kann hier zur Veranschaulichung dienen: Am Tag nach der Befreiung Buchenwalds gehen Albert und der Ich-

⁷⁸ Soto-Fernández: *La Autobiografía Ficticia en Miguel de Unamuno, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún*. Madrid: Editorial Pliegos 1996, S. 143.

⁷⁹ Begriff von Michael Einfalt. Siehe: Einfalt, Michael: Jorge Semprún: Die Konstruktion von Erinnerung als Aufgabe der Literatur. In: Silke Segler-Messner / Monika Neuhofer / Peter Kuon (Hg.): *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2006, S. 125-140.

Erzähler auf der Suche nach Überlebenden durch das kleine Lager. Durch eine Stimme, die das jüdische Totengebet murmelt, werden sie auf einen Überlebenden aufmerksam, den sie aus der Baracke tragen wo der Ich-Erzähler feststellt: „Je n'ai jamais vu de figure humaine qui ressemble autant à celle du Crucifié.“⁸⁰ Albert läuft los, um eine Tragbahre zu holen und trägt Semprún auf, sich so lange um den Mann zu kümmern, worauf dieser verärgert zurückgibt: „Je lui fais quoi, à ton avis? La causette? Je lui chante une chanson, moi aussi? *La Paloma*, peut-être?“⁸¹ Dieser rasch hingeworfene Ausruf setzt einen Reflexionsprozess in Gang: „Mais elle me rappelle quelque chose dont je ne me souviens pas. Me rappelle que je devrais me souvenir de quelque chose, du moins. Que je pourrais m'en souvenir, en cherchant un peu.“⁸² Der Beginn des Liedes kommt ihm zunächst auf Deutsch in den Sinn und damit auch schlagartig die Erinnerung an jenen Herbsttag 1943 nahe von Semur-en-Auxois, als er mit Julien auf Erkundungstour war und einen deutschen Soldaten aus dem Hinterhalt erschoss, der ganz entspannt „kommt eine weisse Taube zu Dir geflogen...“ vor sich hin geträllert hatte.⁸³ So verbindet der Autor Jorge Semprún durch eine Assoziation den Tod der Juden im KZ mit dem Tod, den er selbst einem deutschen Soldaten gebracht hatte. Die Erwähnung *La Palomas* ermöglicht ihm, aus der schwierigen Erinnerung an Buchenwald in seine Zeit als Widerstandskämpfer zu fliehen. Diesem Schreibverhalten liegt laut eigener Aussage des Autors die Schwierigkeit, direkt über die Erfahrungen von Buchenwald zu schreiben, zugrunde.

Mon problème à moi, mais il n'est pas technique, il est moral, c'est que je ne parviens pas, par l'écriture, à pénétrer dans le présent du camp, à le raconter au présent.. Comme s'il y avait un interdit de la figuration du présent... Ainsi, dans tous mes brouillons, ça commence avant, ou après,

⁸⁰ Semprún, Jorge: *L'Écriture ou la vie*. Paris: Éditions Gallimard 1994, S. 40.

⁸¹ Ebda, S. 41.

⁸² Ebda, S. 40.

⁸³ Vgl. Ebda, S. 41ff.

*ou autour, ça ne commence jamais dans le camp. Et quand je parviens enfin à l'intérieur, quand j'y suis, l'écriture se bloque.*⁸⁴

Dieses Zitat stammt aus einem in *L'Écriture ou la vie* festgehaltenem Gespräch mit Claude-Edmond Magny, das im Sommer nach Semprúns Rückkehr aus Buchenwald stattfand – also noch unter dem frischen Eindruck seiner Erfahrungen. Es ist Semprún im Laufe der Jahre sehr wohl gelungen, über Buchenwald zu schreiben, doch es bleibt den Schilderungen dieser ursprünglich flüchtende Charakter, der durch die assoziativen Mäander der Texte zum Ausdruck kommt.

Durch die assoziativen Momente wie auch den häufigen Einsatz intertextueller Verweise gelingt es Semprún, dem vordergründig Ausgesagten mehr Tiefe und Facettenreichtum zu verleihen. Doch auch sein Kunstbegriff, wie er ihn in *Federico Sánchez verabschiedet sich* erklärt, ist für diese Vorgehensweise von Bedeutung: „Il n'y a pas d'art sans artifice. Pas de mémoire vraie sans structure artistique du souvenir.“⁸⁵ Kunst ist für ihn das einzige Mittel, Erfahrungen verständlich zu machen. „Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage.“⁸⁶ Später präzisiert er: „Raconter bien, ça veut dire: de façon à être entendus. On n'y parviendra pas sans un peu d'artifice. Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art!“⁸⁷ Es mag dieser Umgang mit der Zeit gewesen sein, der den Regisseur Resnais bewogen hat, mit Semprún zusammenzuarbeiten und so den Grundstein für Semprúns Karriere als Drehbuchautor zu legen:

„This form, with flash-back and flash-forward projections, imposed itself on my work in a perfectly natural, almost organic manner from the book's structure and the fact that I was recounting an experience seventeen years after it happened. I had a vision of this experience that was completely different than actually living it. Time had to play a role in the book. [...] In any

⁸⁴ Ebda, S. 176.

⁸⁵ Semprún, Jorge: *Federico Sánchez vous salue bien*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle 1993, S. 96.

⁸⁶ Semprún, Jorge: *L'Écriture ou la vie*. Paris: Éditions Gallimard 1994, S. 23.

⁸⁷ Ebda, S. 135.

*event, it's a fact that Alain Resnais' asking me to write a film for him was precisely a function of my way of conceiving that first novel.*⁸⁸

Wenden wir uns wieder dem Film *Z* zu: Der Zeitablauf des Drehbuchs/Films ist anders gestaltet als jener des Romans. Dies ist einerseits darauf zurückzuführen, dass eine längere historische Periode beleuchtet wird und die Einbeziehung des Prozesses in den Film es ermöglicht, den Fokus auf die Ermittlungsarbeit des Untersuchungsrichters und somit auf die langsame Erkenntnis des Ausmaßes der Verstrickung führender Polizei- und Regierungskreise in die Attentatsplanung zu legen. Vassilikos hingegen bietet in seinem Roman dem Leser von Anfang an – schon vor dem eigentlichen Attentat – Einblicke in jene Verstrickung und in die Verantwortung führender Persönlichkeiten für die Ereignisse: Schon im 1. Kapitel jubiliert der General im Stillen, dass er selbst sich ein Alibi für die Ereignisse des Abends verschaffe.⁸⁹ Wenige Seiten später wohnt der Leser jenem Gespräch bei, in dem Archegosaurus Yangos erklärt, wen er am Abend zu beseitigen habe und auf welche Art und Weise dies geschehen solle. Des Weiteren werden in diesem Gespräch die Bedingungen ausgehandelt: die noch ausständigen Raten für Yangos Transporter und die Strafe werden von Archegosaurus übernommen. Der Leser verfolgt also über die gesamte Länge des Romans mit, wie eine ihm von Anfang an bekannte Wahrheit langsam durch die Arbeit des zunächst unwissenden, aber stets forschenden Untersuchungsrichters ans Tageslicht kommt. Die Motivation zu lesen liegt weniger in Spannung begründet als in Hoffnung auf einen erfolgreichen Abschluss der Untersuchungen. Der Leser weiß wesentlich mehr als der ermittelnde Untersuchungsrichter. Im Gegensatz zu dieser frühen und umfassenden Information des Lesers bekommt der Zuseher des Films nur kleine, subtile Hinweise auf eine mögliche Verantwortlichkeit

⁸⁸ Blomquist, Theo: Jorge Semprún - The truth is always revolutionary. In: Dan Georgakas, und Lenny Rubenstein: *The Cineaste Interviews on the arts and politics of the cinema*. Chicago: Lake View Press 1983, S. 266.

⁸⁹ Vassilikos, Vassilis: *Z*. Paris: Éditions Gallimard 1967, S. 6.

hochrangiger Persönlichkeiten, die erst später durch die Arbeit des Untersuchungsrichters bestätigt werden. Einer dieser Hinweise ist die Aussage des Generals am Ende seiner Rede über die Gefahren des Kommunismus „Pensez à tout cela. Pensez-y dans les jours qui viennent.“⁹⁰, ein anderer die Beschattung der Mitglieder des Friedenskomitees durch Fahrzeuge der Polizei, ein weiterer der Ausspruch Matts im Gespräch mit Bozini, dem Eigentümer des Picadilly, wo die Kundgebung stattfinden sollte, der mit einem erstaunten „... ils vous ont vraiment menacé!“⁹¹ auf die standhafte Weigerung Bozinis, ihnen den Saal wie vereinbart zur Verfügung zu stellen, reagiert. Ebenso ist die Weigerung Costes, der das Friedenskomitee über die Attentatspläne informiert, seinen Namen zu nennen, mit der Begründung „mais parce que! ... Il a déjà eu des ennuis et ne veut plus en avoir. Il a sa famille.“⁹² ein kleiner Hinweis auf eine drohende Gefahr, wenn man die Polizei über bekannt gewordene Attentatspläne gegen einen Abgeordneten informiert. Die Passivität der Polizisten bei den Ausschreitungen der Gegendemonstranten während der Veranstaltung nährt im Zuseher den schon früher entstanden Verdacht, die Exekutive sei dem Friedenskomitee nicht wohlgesinnt. Im faktischen Bereich des Wissens um die tatsächlichen Ausmaße der Verschwörung aber bleibt der Zuseher sehr nahe am Informationsstand des Untersuchungsrichters. Es entsteht daher wesentlich mehr Spannung, obwohl auch im Film von Anfang an klar ist, wer dem Abgeordneten tatsächlich den tödlichen Hieb versetzt hat.

An Drehbuch und Film wird auch Semprúns Technik des Flashbacks gut erkennbar. Zunächst folgt der Zuseher chronologisch dem Tagesablauf der Regierungsmitglieder einerseits und der Mitglieder des Friedenskomitees andererseits: Regierungssitzung – Autofahrt des Generals und des stellvertretenden Landwirtschaftsministers – Diskussion

⁹⁰ Z. Découpage et Dialogues in Extenso. In: *L'Avant Scène* Nr.96, Oktober 1969, S. 18.

⁹¹ Ebda, S. 19.

⁹² Ebda, S. 20.

zwischen Bozini und Matt im Picadilly – Gespräch Matts mit einem weiteren potentiellen Saalvermieter – hitzige Diskussion des Friedenskomitees über die weitere Vorgehensweise in der Anwaltskanzlei Pierres – Anruf Shoulas mit der Morddrohung – Information des Oberstaatsanwalts über die vorliegende Morddrohung – Ankunft Z's am Flughafen – gemeinsame Intervention des Friedenskomitees mit Z beim Polizeipräsidenten um doch noch einen Saal zu bekommen – Gespräch am Platz zwischen Z's Hotel und dem Gewerkschaftssaal, in dem die Versammlung stattfinden wird. Der Zuseher hat also fast eine Viertelstunde Zeit, sich zu orientieren, die wichtigsten Personen sind eingeführt (sogar der Untersuchungsrichter hatte schon einen kurzen Auftritt, wirkt allerdings noch eher wie ein Statist, jedenfalls aber wie eine kleine Marionette des Oberstaatsanwaltes.) Auf diesem Platz ist das Grüppchen vor dem Schaufenster eines Friseurs zu Stehen gekommen. Im Schaufenster ist eine junge Friseurin damit beschäftigt, eine Perücke auf einen Puppenkopf zu setzen und wird von Z dabei geistesabwesend beobachtet. In diesem Moment wird er von Erinnerung überwältigt und es kommt zum ersten Flashback des Films: Z erinnert sich an eine junge, attraktive Frau, die zu ihm in die Gynäkologie-Ordination gekommen war – sie trug über ihrem kurz geschorenen Haar eine Perücke, die sie in einer sich stetig mit erotischer Spannung aufladenden Situation abnahm und dann langsam die Bluse aufknöpfte. Im Hintergrund öffnete eine dunkelhaarige Frau mit ernstem Gesicht (der Zuseher wird später Hélène wiedererkennen) die Türe, Z drehte sich zu ihr um, sie zog sich wieder zurück und schloss die Türe hinter sich – Ende des Flashbacks. Die junge Friseurin im Schaufenster wird unter Z's Blick nervös, sie beginnt, die Perücke mit krampfhaften Bewegungen zu „kneten“ – wie auch in der von Z erinnerten Szene gibt es eine gewisse (erotische) Spannung. Zwischen Drehbuch und Film gibt es in dieser Szene geringe Unterschiede, die allerdings deren Gesamtcharakter nicht wesentlich verändern. Im Drehbuch gibt Z Matt, Manuel und Pierre ein paar allgemeine Anweisungen, lässt den Blick über den Platz schweifen, dreht sich danach

zum Schaufenster um – Flashback – danach spricht ihn Pierre an, dass sie ihn jetzt allein lassen müssten um die Leute über den Wechsel des Veranstaltungsortes zu informieren.⁹³ Im Film gibt Z zunächst wie geplant die Anweisungen, blickt dann ins Schaufenster und wird von dem schräg hinter ihm stehenden Pierre informiert, dass sie ihn alleine lassen müssten. In diesem Moment kommt es zum Flashback. Die offensichtliche Geistesabwesenheit Z's wirkt leicht verunsichernd auf Pierre, der erst nach einer längeren Pause mit seiner Aussage fortfährt.⁹⁴ Am Ende der Szene übernimmt sowohl im Drehbuch als auch im Film Z wieder die Führung. Dieser Flashback gewährt einen tieferen Einblick in Z's Persönlichkeit, macht ihn – den gelassenen, über den Dingen stehenden Helden – menschlicher. Eine verwandte Szene findet sich auch in Vassilikos' Roman, im 8. Kapitel des 1.Teils, als Z sich vor seiner Ansprache kurz in einem Nebenzimmer sammelt⁹⁵, wobei im Roman weiterhin der sozial engagierte, nachdenkliche Arzt charakterisiert wird und die Handlung keinerlei erotischen Anklang hat, wenn auch wenige Seiten zuvor (S. 37) seine Untreue thematisiert wurde.

Ein weiterer Flashback kommt zum Einsatz, als die Mitglieder des Friedenskomitees in den frühen Morgenstunden nach dem Attentat darüber diskutieren, wie man angesichts der Situation agieren solle. Manuel fragt Shoula, die Frau des Anwalts Pierre, ob ihr Informant vielleicht angesichts der geänderten Umstände bereit wäre, eine Aussage zu machen. Shoula blickt nachdenklich vor sich hin, in diesem Moment wird die schon von ihrem Telefonanruf am Vortag bekannte Szene als Flashback eingesetzt,⁹⁶ um danach – wie eine Klammer – wieder Shoula ins Bild zu rücken, die eher verneint. Dieser Einsatz des *Déjà vues* erinnert ebenfalls an Semprúns literarische Werke, in denen er oft nach seitenlangen Abschweifungen zur eigentlichen Handlung zurückkehrt, indem er den letzten Satz von vor dem Exkurs wiederholt.

⁹³ Ebda, S. 23.

⁹⁴ 00:14:00 bis 00:14:50.

⁹⁵ Vassilikos, Vassilis: Z. Paris: Éditions Gallimard 1967, S. 45f.

⁹⁶ Z. Découpage et Dialogues in Extenso. In: *L'Avant Scène* Nr.96, Oktober 1969, S. 37 und 00:46:30 bis 00:46:34.

Am häufigsten kommen die Flashbacks in Z in Zusammenhang mit Hélène vor, die eine beinahe wortlose Rolle spielt. Doch die zahlreichen Flashbacks ihrer Erinnerung sind äußerst beredt, sie evozieren ihre Vergangenheit und geben Einblicke in ihre Erschütterung, ihre Trauer, ihre Verwirrung. Sie sind stets assoziativ gesetzt. Ihren ersten echten Auftritt im Film hat Hélène am Tag nach dem Attentat, als sie beim Krankenhaus ankommt und der Schar der Journalisten ins Krankenhaus hinein entkommt. Dort wird sie von Manuel erwartet, der sie in die Arme schließt.

(Travelling avant sur eux pour les cadrer en plan rapproché. Lui dos à la camera, elle de face. Musique. Ils sont très émus. Hélène appuie son front sur celui de Manuel qui, tendrement, lui caresse la joue. Gros plan du visage d'Hélène avec, en amorce, la main de Manuel. Celle d'Hélène apparaît dans le champ et maintient la main de Manuel, qu'elle embrasse quelques secondes et frotte douloureusement contre sa joue. Travelling arrière pour constater que c'est la main de son mari Z qu'elle a embrassée. Z la regarde en souriant. Fin évocation: Manuel de dos en plan rapproché et Hélène face à nous [...])⁹⁷

Diese 2 Sekunden dauernde Einstellung wirkt auf den Zuseher bis zu ihrer Auflösung verwirrend, da die liebkosende Hand der Szene eine erotische Spannung verleiht, die in diesem Moment äußerst unpassend erscheint. Erst als klar wird, dass die Begrüßung Manuels in Hélène Erinnerungen an ihren Mann weckt, klärt sich die Szene auf. Manuel und Hélène gehen den Krankenhausgang entlang, Manuel stellt ihr den Direktor vor. Das unangenehm laute Schrillen eines Telefons leitet jenen Flashback ein, in dem sich Hélène an den nächtlichen Anruf des Spitalsdirektors erinnert, der sie über den Unfall ihres Mannes informiert.⁹⁸ Im Aufzug versucht der Direktor das peinliche Schweigen zu lösen, indem er erzählt, dass er Z gerne auf dem Friedensmarsch begleitet hätte. Auch diese Aussage wird mit einem Flashback quittiert, in dem man Z bei seinem einsamen Friedensmarsch sieht. Ein weiterer Flashback stellt in gewisser Hinsicht

⁹⁷ Ebda, S. 38 und 00:48:06 bis 00:48:08.

⁹⁸ Ebda, S. 38 und 00:48:17 bis 00:48:28.

den Spitalsdirektor bloß: er versucht, beruhigend zu wirken, behauptet, die Situation sei schwer, aber Z würde überleben. Auch der hinzugezogene englische Chirurg sei optimistisch. In diesem Moment sieht man Z, der jemanden fragt: „Que veux-tu dire aux parents? La vérité. Ils auront tout le temps de la vivre, la vérité!“⁹⁹ In der filmischen Umsetzung wirkt Z in dieser Aussage nicht ganz so sicher. Er scheint eher zu fragen: Die Wahrheit? Immerhin wird hier eine der schwierigsten Situationen für Ärzte diskutiert. Durch diesen Flashback wird dem Zuseher klar, dass Z kaum Überlebenschancen hat.

Auf Seite 38-39 des Drehbuchs wird der erste Auftritt Hélènes wie er in der Originalfassung geplant war, in Klammern wiedergegeben, da es zwischen diesem Plan und der letzten Version große Unterschiede gibt. An diesem Einschub ist zu erkennen, dass die erste Fassung des Drehbuchs noch weit weniger technisch ausgereift war. Es wird wie in einem Roman ein Setting geschildert, aber die Anweisungen sind noch nicht sehr konkret.

VOIX OFF DES MÉDECINS (expliquant les lésions de Z et les opérations qui ont déjà été tentées). Écoutait-elle vraiment? Les traumatismes crâniens et leurs répercussions possibles ne l'intéressaient pas. C'était sa vie à lui qui l'intéressait, cette étincelle inlassable qui continuait à briller, fulgurante, dans le grand corps inanimé, au grand étonnement des médecins.¹⁰⁰

Für einen Schauspieler eröffnet eine derartige Schilderung gut die Seelenzustände einer Figur, gibt aber noch keinen Hinweis, wie eine gewisse Szene zu spielen sei. Es wirkt also fast eher wie das Vorwerk zu einem Drehbuch oder wie ein Drehbuch, das den Schauspielern viel Raum zu Improvisation und eigener Interpretation lässt. Hélène befindet sich in dieser Fassung gemeinsam mit Shoula in einem Raum, in dem die Schädelröntgenbilder ihres Mannes hängen und spricht sehr ausführlich (13 Zeilen) über den Kopf und das Gehirn des Menschen – auch dies ist

⁹⁹ Ebda, S. 38 und 00:48:54 bis 00:54:58.

¹⁰⁰ Ebda, S. 39.

ein bedeutender Unterschied zur späteren Fassung, in der Hélène beinahe stumm bleibt, jedenfalls niemals mehr als einige Wörter spricht. In der letztendlich gefilmten Fassung dieser Szene werden noch weitere Erinnerungen und Assoziationen durch Flashbacks repräsentiert. Hélène stößt dazu, als ein Arzt den General, den Oberstaatsanwalt und weitere wichtige Persönlichkeiten über die Verletzungen des Abgeordneten informiert. Als Hélène den Saal betritt, wird der medizinische Vortrag zunächst unterbrochen, Hélène wird von den einzelnen Herrn begrüßt, ohne sie wirklich wahrzunehmen. Als der Arzt schließlich mit seiner Schilderung fortfährt, gibt er ein positives Bild der Lage und erwähnt das äußerst widerstandsfähige Herz des Patienten. An dieser Stelle wird als Flashback Z eingefügt, der über einen Patienten sagt: „Si le cœur tient, il vivra.“¹⁰¹ Sofort danach kommt wieder Hélène ins Bild, sie wirkt gedankenverloren, geschockt, im Hintergrund sieht man die Röntgenbilder. Weitere 7 Sekunden später folgt der Zuseher wieder Hélènes Erinnerungen mittels Flashback. Man sieht durch die Windschutzscheibe eines Autos Z und seine Frau, elegant gekleidet, lachend, offensichtlich glücklich. Sie lehnt ihren Kopf an seine Schulter. Diese Erinnerung wird abgelöst von der schon bekannten Szene, in der Hélène in der Nacht den Telefonanruf des Spitalsdirektors annimmt. Während das Telefon weiter unangenehm schrillt, kehrt die Kamera wieder in das Besprechungszimmer im Krankenhaus zurück (00:50:57), Hélène wendet den Kopf und man sieht im Hintergrund einen Polizisten den Hörer abheben. Drehbuch und Film führen nun die Handlung weiter in einem Besprechungszimmer der Exekutive, wo der General und mehrere Mitglieder der Gendarmerie die Akten Z's und seiner Freunde besprechen. Es wird deutlich, dass die Exekutive mit dem Verlauf der Ereignisse Probleme hat, davon ausgeht, dass die Opposition die tragischen Ereignisse ausnützen werde und sich gezwungen fühlt, den Ruf der Beteiligten zu beschädigen, um den Schaden in Grenzen zu halten. Die Besprechung wird danach im Büro des Generals fortgesetzt, wo der

¹⁰¹ Ebda, S. 40 und 00:50:33 00:50:35.

Oberstaatsanwalt den Fall offiziell dem Untersuchungsrichter übergibt, der bisher vor allem durch seine Schweigsamkeit und Zurückhaltung aufgefallen ist. Ein Schnitt führt wieder zurück ins Krankenhaus, wo Hélène in den Vorraum des Operationssaals gelangt, obwohl ein Polizist versucht, sie zurückzuhalten. Von diesem Vorzimmer aus kann sie durch eine Glastür sehen, wie das Ärzteteam Z operiert. Nach diesem Einschub verfolgt der Zuseher weiter die Besprechung im Büro des Generals, in der einige Zeugenaussagen verlesen werden und der General klarstellt, dass an der Unfallthese wohl nicht mehr zu rütteln sei. Man beschließt, ein Communiqué über die Umstände des Unfalls und die Anklage der Schuldigen „pour conduite en état d'ivresse et coups et blessures involontaires.“ zu veröffentlichen. Der Untersuchungsrichter überrascht die übrigen Herren, als er in trockenem Tonfall hinzufügt: „Et délit de fuite.“¹⁰² In diesem Moment läutet das Telefon, der Oberstaatsanwalt wird über den Tod Z's informiert, der General beschließt sofort, dass das am eigentlichen Inhalt des Communiqués nichts ändere, nur der Wortlaut müsse abgeändert werden. Diese Information leitet über zu einer der schmerzvollsten Szenen des Films, die Hélène im Hotelzimmer ihres Mannes zeigt, offensichtlich nach seinem Tod. Zunächst ist auch Shoula im Raum, sie zieht sich allerdings bald diskret zurück. Hélène bewegt sich vollkommen erschüttert planlos durch den Raum, offensichtlich versucht sie, Z's Sachen zu packen, aber sie kann sich nicht auf diese Aufgabe konzentrieren und geht schließlich ins Badezimmer, wo sie plötzlich die Vergrößerung ihres Auges im Rasierspiegel sieht. Dieser Anblick bewirkt den nächsten Flashback in Form einer rasch aufeinander folgenden Bildersequenz: die Röntgenaufnahme von Z's Schädel wird gezeigt, dann nochmals Hélènes Auge im Spiegel, danach der Raum im Krankenhaus mit all den Röntgenbildern und den anwesenden Ärzten und Autoritäten, Zoom auf eines der Röntgenbilder, Hélènes Auge im Spiegel, die Operationslampe erlischt, aus dem off hört man einen raschen

¹⁰² Z. Découpage et Dialogues in Extenso. In: *L'Avant Scène* Nr.96, Oktober 1969, S. 42.

Herzschlag, Hélène im Vorzimmer des Operationssaals, der Chirurg mit der blinkenden Operationslampe, wiederum Hélène im Vorzimmer, die Operationslampe erlischt endgültig, die Ärzte beenden ihre Arbeit. In rascher Folge wird dreimal hintereinander gezeigt, wie die Ärzte den Körper mit einem Leintuch bedecken, dazwischen ist jeweils Hélène zu sehen. Danach dreht Hélène sich zu ihren Freunden um, die sich ihr rasch nähern. Aus dem Operationssaal kommen die Ärzte und Assistenten, der englische Chirurg informiert Hélène mit merklicher Emotion: „He’s gone!“. Vom Anblick ihres vergrößerten Auges bis zur Bekanntgabe seines Todes vergehen ca. 25 Sekunden, die längste Einstellung dieser Sequenz dauert 3 Sekunden. Die Bilderfolge ist also sehr rasch, dem Aufblitzen von Gedanken und Bildern im Gehirn ähnlich. An dieser Stelle kehrt der Film wieder zu Hélène ins Badezimmer zurück, sie weint, riecht an einer Parfümflasche, drückt diese an ihre Brust und verlässt das Badezimmer. Auf dem Bett sitzend, nimmt sie ein Hemd ihres Mannes – erneuter Flash: sie erinnert sich an einen harmonischen Moment mit ihrem Mann und ihrem Sohn. In diesem Moment klopft es an die Tür, der Journalist tritt ein. Viele weitere Flashbacks betreffen die Unfallszene: der Untersuchungsrichter hat den General zu sich gebeten, um von ihm Informationen zum Unfall zu erhalten. Während der General seine Sicht der Ereignisse darlegt, laufen die dazu passenden Bilder ab; als Yangos Transporter durchs Bild rast, ist auf der Ladefläche niemand zu erkennen (oder möglicherweise der Kopf einer liegenden Gestalt), die Polizisten reagieren schnell, einige laufen dem Transporter nach, ohne ihn zu erreichen, andere ziehen ihre Waffen, können aber wegen der Menschenmenge nicht schießen. Unterschiede werden deutlich, als Manuel seine Aussage zu Protokoll gibt und auch seine Ausführungen durch Bilder des Unfalls untermalt werden. In seiner Version ist Vago im Film auf dem Transporter deutlich zu sehen (im Drehbuch heißt es dazu allerdings lediglich: “[...] il semble bien qu’un bras surgisse de la caisse du

triporteur, faisant le geste de frapper. Mais ce n'est qu'une vision fugace, indistincte.“¹⁰³) und die Untätigkeit der Polizei ist augenscheinlich.

Auch während der Untersuchungsrichter Nick im Spital befragt, werden Flashbacks benützt, die von Nicks Aussagen kommentiert werden.¹⁰⁴

Ebenso werden im Gespräch mit Dumas Flashbacks eingesetzt, einem Mitglied der CROC – jener bekannten rechtsextremen Geheimorganisation, die von der Polizei auch als Ordnungsdienst eingesetzt wird -, die Dumas, während er die Fragen des Journalisten beantwortet, sozusagen kommentiert. Damit wird ein Licht auf die Versammlungen eben dieser Organisation geworfen. Dabei wird mehrmals zwischen dem gerade stattfindenden Gespräch des Journalisten mit Dumas und den Versammlungen hin und her geblendet.¹⁰⁵

Auch jene sehr unterhaltsame Szene, in der Baroné, der Pirou (=Pirouchas im Roman) bei der Demonstration verprügelt hat, in das Zimmer des Abgeordneten Pirou stürmt und sich furchtbar darüber aufregt, dass Pirou ihn in einer Zeitung beschuldige, auf ihn eingeschlagen zu haben, wird durch einen Flashback ergänzt, in dem man sieht, wie jemand Baroné instruiert, genau das zu tun. Der Untersuchungsrichter, der sich gerade in Pirus Zimmer aufgehalten hatte als Baroné hereinstürmte, nimmt Baroné in seinem Wagen mit, auch hier kommt es zu einem Wechsel zwischen Szenen im Wagen des Staatsanwaltes und in jenem der Befehle erteilenden, nicht erkennbaren hochgestellten Persönlichkeit, vor der sich Baroné fürchtet. Als die beiden im Büro des Untersuchungsrichters ankommen, entsteht Klarheit darüber, dass diese Persönlichkeit der Polizeipräsident ist.¹⁰⁶

Es kommen im weiteren Verlauf des Films zahlreiche weitere Flashbacks zum Einsatz, doch ist aus den obigen Ausführungen schon deutlich genug hervorgegangen, dass die häufigen Unterbrechungen des

¹⁰³ Ebda, S. 67 und 01:43:32 bis 01:45:10.

¹⁰⁴ Ebda, S. 51 und 01:09:43 bis 01:10:00, S. 52 und 01:10:34 bis 01:10:39 sowie S. 52 und 01:11:00 bis 01:11:41.

¹⁰⁵ Ebda, S. 57 und 01:22:52 bis 01:24:35.

¹⁰⁶ Ebda, S. 61f und 01:28:55 bis 01:31:10.

chronologischen Ablaufs mit System erfolgen und den Stil des Films wesentlich mitbestimmen, so dass auf die Aufzählung aller Flashbacks verzichtet werden kann.

Um sentimentale Anklänge zu vermeiden und den drängenden Rhythmus des Films nicht zu unterbrechen, aber auch aus finanziellen Gründen wurde darauf verzichtet, die Begräbnisfeierlichkeiten in den Film aufzunehmen.¹⁰⁷ Auch alle lyrisch-philosophischen Elemente des Romans wurden in der filmischen Bearbeitung weggelassen, um zu einem spannenden, ereignisreichen Ergebnis zu kommen. Unter diesem Aspekt ist auch die häufig kritisierte Verfolgungsjagd Manuels zu sehen. Manuel macht sich zu Fuß auf den Weg zum Untersuchungsrichter, um dort seine Aussage zu Protokoll zu geben. Unterwegs nimmt plötzlich ein Wagen seine Verfolgung auf, es kommt zu einer waghalsigen Verfolgungsjagd, zunächst im Zick-Zack auf der Strasse, über Treppen bis in einen kleinen Park, in dem sich Manuel in ein Gebüsch retten kann und der Wagen verschwindet. Diese Szene hat einigen Unterhaltungswert, was ihr seitens der Kritik den Vorwurf der „billigen action“ eintrug. Sie ist ein Zugeständnis an den Publikumsgeschmack, gibt dem Film aber durchaus Tempo und kann als Parodie auf das Genre gesehen werden.

Schauspieler und Auszeichnungen:

Interessant für das Publikum sind die Schauspieler des Filmes, von denen viele sehr berühmt und daher große Publikumsmagneten waren: Yves Montand (Der Doktor) hatte als Sänger schon große Erfolge gefeiert und in einer Unzahl an Filmen gespielt. Auch Irene Papas (Hélène) hatte mit Filmen wie *Alexis Sorbas* (1964) schon internationale Bekanntheit erreicht. Jean-Louis Trintignant (le petit juge) hatte seine Schauspielerkarriere 1951 am Theater begonnen, war ab 1955 in zahlreichen Filmen zu sehen und zählte ab den späten sechziger Jahren zu den meistgefragten Charakterdarstellern Europas. Auch Jacques

¹⁰⁷ Vgl. Michalczyk, John J.: Costa-Gavras. The Political Fiction Film. London und Toronto: Associated University Presses 1984, S. 83f.

Perrin (der Journalist) war ab Beginn der sechziger Jahre ein gefragter Nachwuchsschauspieler mit einem hohen Bekanntheitsgrad.

Der Film *Z*, der sich zunächst durch Mundpropaganda eine immer größere Zuschauerschaft eroberte, erhielt zahlreiche Filmpreise, von denen hier nur einige genannt werden können: 1969, bei der Präsentation in Cannes, erhielt er den Jurypreis, Jean-Louis Trintignant wurde als bester Schauspieler ausgezeichnet. 1970 gewann er den Oscar und Golden Globe als „best foreign language film“ und Françoise Bonnot wurde der Oscar für „best editing“ zugesprochen. Im gleichen Jahr wurde Mikis Theodorakis für die Filmmusik mit dem Anthony Asquith Award for Film Music ausgezeichnet, bei den Edgar Allan Poe Awards erreichte der Film eine Auszeichnung als „Best motion Picture“.¹⁰⁸

Z hat sich als Film erwiesen, der gewollt nahe an den grundlegenden historischen Ereignissen und der literarischen Vorlage bleibt, aber das Ziel verfolgt, aus dem konkreten Beispiel ein globales Abbild der Mechanismen einer Verschwörung zu gewinnen und damit eine möglichst große Zuseherzahl zu erreichen.

2.2. L'Aveu

2.2.1. Sozialhistorische Hintergründe

Die Memoiren Artur Londons, 1968 unter dem Titel *L'Aveu* in Paris veröffentlicht, geben Zeugnis vom Prager Slánský-Prozess 1952, in dem London einer der Mitangeklagten war. Den Schilderungen seines subjektiven Erlebens soll hier als Basis ein kurzer Abriss dieses Prozesses im Kontext der stalinistischen Säuberungen und der politischen Schauprozesse Osteuropas zugrunde gelegt werden.

¹⁰⁸ Eine Liste aller Nominierungen und Auszeichnungen ist auf der Internet Movie Database unter www.imdb.com abrufbar.

Der Prager Prozess von 1952 ist als Teil der stalinistischen Säuberungen zu verstehen, die sich gegen anerkannte Führungspersönlichkeiten der kommunistischen Parteien richteten und wiederum Teil des generellen stalinistischen Terrors waren. Als Beginn der großen stalinistischen Säuberungswelle sind die Moskauer Prozesse zwischen 1936 und 1938 anzusetzen. Nach dem 2. Weltkrieg und unter dem Einfluss des kalten Krieges dehnte sich der Terror auf die sowjetischen Bruderstaaten aus, um die internationale ideologische Position der UdSSR zu sichern und die Staaten zu „sowjetisieren“. Dennoch tragen diese Prozesse nicht die alleinige Handschrift Stalins, sondern fielen auf fruchtbaren Boden, indem die in Moskau initiierten Prozesse in den jeweiligen Ländern zur Lösung nationaler Probleme, elitärer Machtkämpfe oder persönlicher Rivalitäten eingesetzt wurden. Ebenso dienten die Prozesse als wertvolles Element zur Erziehung der Massen.

Der Slánský-Prozess steht im Kontext der historischen Entwicklung der Tschechoslowakei ab dem Münchener Abkommen von 1938, das die Tschechoslowakei zur Abtretung des Sudetenlandes an Deutschland zwang. Der Einmarsch der Nazitruppen und die folgenden Jahre unter deutscher Besatzung führten zu einem moralischen Verfall in sozialen und ethnischen Beziehungen, wie die Radikalisierung der Feindschaft zu den Sudetendeutschen deutlich zeigt. Der Boden für die Idee des „Feindes im Inneren“ war bereitet. Aus den freien Wahlen 1946 ging die kommunistische Partei als Sieger hervor. Ab Februar 1948 bemühte sie sich, ihr Machtmonopol auszubauen, als Präsident Beneš den Rücktritt aller nichtkommunistischen Regierungsmitglieder akzeptierte. Ab Juni 1948 war die Tschechoslowakei de facto ein Einparteienstaat. In den folgenden Jahren kam es zu einer alle gesellschaftlichen Schichten betreffenden Unterdrückung und Verfolgung im Dienste des Aufbaus des Sozialismus: Schätzungsweise 250.000 Personen wurden in Gefängnissen oder Arbeitslagern interniert, 750.000 weitere erlitten ökonomische oder soziale Sanktionen und 500.000-750.000 wurden aufgrund ihrer politischen oder religiösen Überzeugungen an den Rand

der Gesellschaft gedrängt. Zwischen 1948 und 1952 wurden 233 Todesurteile gefällt, von denen 178 exekutiert wurden. Aus der kommunistischen Elite wurden 278 ranghohe Parteifunktionäre verurteilt, die kommunistische Partei wurde durch Säuberungen und Ausschlüsse zwischen 1949-54 um mehrere hunderttausend Mitglieder reduziert.¹⁰⁹ All dies konnte geschehen, weil sich die politische Struktur weg vom demokratischen System bewegt hatte und die gesamte Macht zunächst in den Händen einer zahlenmäßig kleinen Gruppe, schlussendlich in der Person des Staatspräsidenten Klement Gottwald, vereinigt war. Sämtliche Mechanismen zur Kontrolle der Macht waren zerstört. Der Sicherheitsdienst entzog sich völlig der Kontrolle der Regierung und ordnete sich den Staats- und Parteiorganen über, folgte einzig und allein den Anweisungen Gottwalds und beugte sich nur der Autorität der sowjetischen Berater. Zu guter Letzt setzte sich ein Mechanismus in Bewegung, den auch jene nicht mehr beherrschten, die an dessen Aufbau beteiligt gewesen waren und den größten Teil der Macht in ihren Händen hatten.¹¹⁰

Der Prager Prozess gegen Slánský und sein „Verschwörungszentrum“ gilt als der größte und ausgefeilteste seiner Art. Rudolf Slánský, damals Generalsekretär der tschechoslowakischen kommunistischen Partei, und 13 weitere führende Mitglieder der KPČ¹¹¹ wurden der Spionage,

¹⁰⁹ Vgl. McDermott, Kevin: A „Polyphony of Voices“? Czech Popular Opinion and the Slánský Affair. In: *Slavic Review. Interdisciplinary Quarterly of Russian, Eurasian, and East European Studies*. 2008, Vol.67, Nr.4, S. 840-846.

¹¹⁰ Vgl. Šiška, Miroslav: „Verschwörer, Spione, Staatsfeinde...“ *Politische Prozesse in der Tschechoslowakei 1948-1954*. Berlin: Dietz Verlag 1991, S. 73-81.

¹¹¹ Die Angeklagten sind neben Rudolf Slánský, ehemaliger Generalsekretär des ZK der KPČ, Bedřich Geminder, ehemaliger Leiter der internationalen Abteilung des Sekretariats des ZK der KPČ, Ludvík Frejka, ehemaliger Leiter der Volkswirtschaftsabteilung der Kanzlei des Präsidenten der Republik, Josef Frank, ehemaliger stellvertretender Generalsekretär des ZK der KPČ, Valdimír Clementis, ehemaliger Außenminister, Bedřich Reicin, ehemaliger stellvertretender Minister für nationale Verteidigung, Karel Švab, ehemaliger stellvertretender Minister für nationale Sicherheit, Artur London, ehemaliger stellvertretender Außenminister, Vavro Hajdů, ehemaliger stellvertretender Außenminister, Evžen Löbl, ehemaliger Außenminister, Rudolf Margolius, ehemaliger stellvertretender Außenhandelsminister, Otto Fischl, ehemaliger stellvertretender Finanzminister, Otto Šling, ehemaliger Sekretär der Bezirksorganisation der KPČ in Brunn, André Simone, ehemaliger Redakteur der Zeitung „Rudé právo“.

Sabotage und des Hochverrates angeklagt, am 27.11.1952 wurden Slánský und 10 weitere Angeklagte zum Tode und drei Angeklagte (Artur London, Vavro Hajdú und Evžen Löbl) zu lebenslanger Haft verurteilt. Die elf zum Tode verurteilten wurden am 3.12.1952 gehängt und ihre Asche auf einer eisigen Straße vor Prag verstreut.

Zwischen 1945 und 1951 war Slánský als Generalsekretär und Mitglied des Parteipräsidiums, des Zentralkomitees und des politischen Sekretariats tätig und hatte den Vorsitz der Großen 5 inne, die die Aktivitäten des tschechoslowakischen Geheimdienstes koordinierten. Den Höhepunkt seiner Karriere erlebte er um seinen 50. Geburtstag im Juli 1951, zu dem ihm allerdings von Moskau schon die Gratulation verweigert wurde. Stattdessen erhielt der Parteivorsitzende Klement Gottwald einen Brief Stalins, der die Entlassung Slánskýs aus dem Amt des Generalsekretärs wegen einer Reihe von Fehlern in personeller Hinsicht nahelegte. Dies war der Beginn der Verschwörung, die zu Slánskýs Verhaftung am 24.11.1951 und letztendlich zu seiner Hinrichtung ein Jahr später führte. Die Gründe für die Slánský-Affäre werden von Historikern einerseits im Versuch Stalins gesehen, jene europäischen Kommunisten, die die Idee der „nationalen Wege zum Sozialismus“ zu wörtlich genommen hatten, zurückzupfeifen, andererseits im Antisemitismus, der sich in Tschechien zunehmend breitmachte und dem auch Stalin immer mehr anheimfiel (11 der 14 Angeklagten waren Juden). Doch hat es für die Verhaftung Slánskýs auch hausgemachte Gründe gegeben, die vor allem in der verbreiteten Unzufriedenheit mit der wirtschaftlichen Situation des Landes und in persönlichen Rivalitäten liegen.

Das Kominformbüro¹¹² vermutete eine beginnende internationale Verschwörung gegen den Kommunismus. Erste Opfer dieser Verschwörungstheorien waren Lazlo Rajk in Ungarn (September 1949) und Traitscho Kostoff in Bulgarien (Dezember 1949). Gottwald und

¹¹² Das Kommunistische Informationsbüro wurde im September 1947 zur Intensivierung des Erfahrungs- und Meinungsaustausches der verschiedenen kommunistischen Parteien gegründet, entwickelte sich aber rasch zum Instrument der Durchsetzung der Positionen der KP der Sowjetunion.

Slánský selbst beantragten Unterstützung durch sowjetische Berater, die im Oktober 1949 in Prag eintrafen (Lichatschew und Makarow). Man ging davon aus, dass es in der Tschechoslowakei organisierten illegalen Widerstand aus den Reihen der Bourgeoisie gäbe, der von ausländischen, imperialistischen Spionagezentren und äußeren antikomunistischen Kräften unterhalten werde. Erste Ergebnisse der „Ermittlungen“ gipfelten in dem inszenierten Prozess gegen „Horáková und Komplizen“ und ihre „Führung der hinterhältigen Verschwörung gegen die Republik“, in dem 4 Todesurteile verhängt und 9 weitere Personen zu 15 Jahren bis lebenslänglich schweren Kerkers verurteilt wurden. Scheinbar war es zu diesem Zeitpunkt noch nicht möglich, „Schuldige“ in höheren Positionen und einflussreichen Funktionen zu „überführen“, obwohl bereits Verhöre mit Hunderten „Verdächtigen“ durchgeführt wurden. Im November 1949 wurden im Prozess gegen die „Agenten des Vatikan“ alle neun Angeklagten zu hohen Freiheitsstrafen verurteilt. Wie auch der Horáková-Prozess war er als Bestandteil einer Prozessserie gegen eine internationale Verschwörung konzipiert, die Antworten der Angeklagten waren vorgegeben und auswendig gelernt. Die Angeklagten wurden von Anfang an öffentlich als Verräter bezeichnet, die Prozesse wurden teilweise im Rundfunk übertragen.¹¹³

Ausgangspunkt für die ersten Verhaftungen für den späteren Slánský-Prozess waren Personenlisten aus dem ungarischen Rajk-Prozess sowie einige erzwungene Aussagen früher verhafteter Personen. Zunächst zielten die Untersuchungen gegen Otto Šling, den Vorsitzenden der Bezirksleitung Brünn, der angeblich einen Mitarbeiter des tschechoslowakischen Nachrichtendienstes zur Spionage verpflichtet hätte. Schon bevor dieser Verdacht objektiv bestätigt worden wäre, war Šling öffentlich als „Saboteur und politischer Agent des Feindes“ bezeichnet worden. Doch führten die brutalen Verhöre der mittlerweile über 50 in Kolodeje inhaftierten führenden Vertreter des Partei-,

¹¹³ Vgl. Šiška, Miroslav: „Verschwörer, Spione, Staatsfeinde...“ *Politische Prozesse in der Tschechoslowakei 1948-1954*. Berlin: Dietz Verlag 1991, S. 54-62.

Sicherheits-, Militär- und Wirtschaftsapparates nicht zum gewünschten Ergebnis. Allerdings fiel in den Verhören immer öfter der Name Slánskýs, der dann schließlich die zentrale Rolle im Verschwörungsdrama zugewiesen bekam.¹¹⁴ Slánskýs Verhaftung erfolgte aufgrund eines Briefes an den sogenannten Großen Straßenkehrer (oder Großen Feger), der dem Empfänger eine sichere Grenzpassage und den Aufbau einer neuen Existenz zusicherte. Bis heute ist nicht zuverlässig festzustellen, wer der Autor dieses Briefes war und warum Slánský als dessen Empfänger angesehen wurde. Allerdings wird die Mitarbeit des Staatssicherheitsdienstes und der sowjetischen Berater allgemein angenommen. Im Verlauf der Verhöre und des Prozesses spielte dieser Brief allerdings keine Rolle mehr. Die Vorbereitung auf die Gerichtsverhandlung dauerte über 1 Jahr.

Für den „Prozess gegen das staatsfeindliche Verschwörerzentrum unter der Führung von Rudolf Slánský“ selbst arbeiteten Agenten des Sicherheitsdienstes und sowjetische Berater eine Art „Drehbuch“ aus, in dem die Angeklagten ihre Antworten auf vorbereitete Fragen vorgegeben bekamen. Sie machten die abenteuerlichsten Geständnisse, zu denen sie nur nach lang andauernder physischer und psychischer Folter bereit waren.¹¹⁵ Der Hauptankläger Josef Urválek klagte die 14 ehemals führenden Parteimitglieder an:

...als trotzkistisch-titoistische Zionisten, bürgerlich-nationalistische Verräter und Feinde des tschechoslowakischen Volkes, der volksdemokratischen Ordnung und des Sozialismus im Dienste der amerikanischen Imperialisten und geführt von feindlichen, westlichen Spionagezentralen ein staatsfeindliches verschwörerisches Zentrum geschaffen, die volksdemokratische Ordnung untergraben, den Aufbau des Sozialismus behindert, die Volkswirtschaft geschädigt, Spionagetätigkeit ausgeübt, die Einheit des tschechoslowakischen Volkes und die Verteidigungsfähigkeit der Republik geschwächt zu haben, um sie vom festen Bündnis und der

¹¹⁴ Vgl. Ebda, S. 82-90.

¹¹⁵ Vgl. McDermott, Kevin: A „Polyphony of Voices“? Czech Popular Opinion and the Slánský Affair. In: *Slavic Review. Interdisciplinary Quarterly of Russian, Eurasian, and East European Studies*. 2008, Vol.67, Nr.4, S. 846-849.

*Freundschaft mit der Sowjetunion zu trennen, um die volksdemokratische Ordnung in der Tschechoslowakei zu liquidieren, den Kapitalismus zu erneuern, unsere Republik erneut in das Lager des Imperialismus hineinzuziehen und ihre Selbständigkeit und Unabhängigkeit zu zerstören.*¹¹⁶

Auch hier wieder lernten alle am Prozess beteiligten ihre Rollen auswendig, kurz vor dem Prozess wurden die Angeklagten vom Minister für nationale Sicherheit, Karol Bacílek, in persönlichen Gesprächen nochmals von der Wichtigkeit ihrer Kooperation überzeugt, da ihr Auftreten vor Gericht Einfluss auf das zu erwartende Strafausmaß habe. Außerdem wies Bacílek noch einmal auf ihre Verantwortung gegenüber der Partei hin. Auch dieser Prozess wurde in Direktübertragungen ausgestrahlt, Gemeinschaftsempfänge in großen Betrieben für alle Mitarbeiter wurden organisiert, das Publikum für den Gerichtssaal sorgsam ausgewählt.¹¹⁷

Rund ein halbes Jahr nach dem Urteilsspruch im Slánský-Prozess kam es in der Tschechoslowakei zu mehreren Nachfolgeprozessen.

Die Rehabilitierung der in den Prozessen unschuldig Verurteilten ging nur schleppend vor sich. Bis 1963 wurden die Revisionen der Prozesse von Personen durchgeführt, die an den Prozessen beteiligt gewesen waren. In allen leitenden Positionen der Partei befanden sich Personen, die in irgendeiner Form an den Prozessen beteiligt gewesen waren und daher zwangsläufig aus persönlichem Interesse gegen die vollständige Aufklärung der Hintergründe waren. Nach der Verhaftung der Untersuchungsbeamten Bohumil Doubek (Hauptuntersuchungsbeamter im Gefängnis Ruzyně) und Vladimír Kohoutek im Juli und September 1955 und deren eindeutigen Aussagen und Geständnissen wurde im April 1956 das gesamte Politbüro des ZK über die Unrechtmäßigkeiten des Slánský-Prozesses informiert. Dennoch wurde 1957 nur Artur London von der Kommission C unter der Führung Rudolf Baráks rehabilitiert, obwohl das

¹¹⁶ Šiška, Miroslav: „Verschwörer, Spione, Staatsfeinde...“ *Politische Prozesse in der Tschechoslowakei 1948-1954*. Berlin: Dietz Verlag 1991, S. 91.

¹¹⁷ Vgl. Ebda, S. 96.

Politbüro zugab, dass ein organisiertes Zentrum nie existiert hätte, aber gleichzeitig die verbrecherischen Tätigkeiten der im Slánský-Prozess Verurteilten bestätigte. Trotz vorliegender umfassender Erkenntnisse wurde die vollständige Rehabilitierung der unschuldig Verurteilten mehrmals verhindert und verzögert. Auch wurden die politisch für die Verfehlungen (sowohl während der Prozesse als auch während der Rehabilitierungsverfahren) Verantwortlichen nicht zur Rechenschaft gezogen: So waren z.B. Antonín Novotný (ab 1953 stellvertretender Ministerpräsident und nach Gottwalds Tod Erster Sekretär des ZK), Viliam Široký (Ministerpräsident 1953-63), Karol Bacílek (Minister für nationale Sicherheit 1952-53 und damit mitverantwortlich für die Schauprozesse) und Josef Urválek (Hauptankläger im Slánský-Prozess und Mitglied der ersten Untersuchungskommission) erst am 29. Mai 1968 von der Partei ausgeschlossen worden. Die Ausschlüsse wurden aber im Geheimen unter Führung Húsaks am 18. Mai 1971 unter Berufung auf die Parteiräson aufgehoben.¹¹⁸

Diese generellen Grundlagen sollen noch um einen kurzen biographischen Abriss Artur Londons ergänzt werden, der zwar nicht im historischen Prozess, aber in seinen Memoiren und in deren Verfilmung die Hauptrolle spielt.

Artur London wurde am 1. Februar 1915 in Ostrava geboren und war seit seiner Jugend in der kommunistischen Partei aktiv. Von 1937-1939 kämpfte er mit den Internationalen Brigaden im spanischen Bürgerkrieg und lebte danach mit seiner Frau Lise Ricol in Frankreich, wo er sich in der Résistance engagierte. Er wurde verhaftet und ins Konzentrationslager Mauthausen deportiert. Nach dem Krieg unterzog er sich in der Schweiz einer Behandlung seiner aus der Inhaftierung in Mauthausen stammenden Tuberkulose, für die er die finanzielle Unterstützung des Unitarian Service Committee von Noel Field in Anspruch nahm. Nach seiner Behandlung in der Schweiz zog London mit seiner Familie nach Prag, wo er zum stellvertretenden Außenminister

¹¹⁸ Vgl. Ebda, S119-148.

ernannt wurde. 1951 erfolgte seine Verhaftung, 1953 seine Verurteilung zu lebenslänglicher Haft und 1956 seine Freilassung. 1963 wurde er rehabilitiert. Am 7. November 1986 starb London in Paris.

2.2.2. Die Memoiren von Artur London

Im Buch *L'Aveu. Dans l'engrenage du procès de Prague* schildert Artur London seine Erlebnisse von einem Zeitpunkt kurz vor seiner Verhaftung in Prag am 28. Jänner 1951 bis zu seiner Freilassung im Jahre 1957. In einem kurzen Anhang geht er auf die Ereignisse des Prager Frühlings in Zusammenhang mit der verhinderten Veröffentlichung seines Buches in der Tschechoslowakei ein.

Das Werk gliedert sich in 6 Teile, deren erster in 12 Kapitel unterteilt und nach dem zum Gefängnis umfunktionierten Schloss „Kolodeje“ titulierte ist, in dem London die ersten Monate seiner „Untersuchungshaft“ verbringt. Immer wieder werden die Schilderungen der aktuellen Geschehnisse durch Erinnerungen an Freunde, seine Familie und frühere Aktivitäten für die kommunistische Partei unterbrochen. Das letzte Kapitel schildert den beginnenden Kampf seiner Frau Lise, um zu erfahren, was mit ihrem Mann geschieht. Der 2. Teil ist nach jenem Gefängnis benannt, in dem London bis zu seinem Prozess inhaftiert war: „Ruzyn“ und besteht aus 11 Kapiteln. London beschreibt darin ausführlich die Verhör- und Foltermethoden und streut wieder Erinnerungen an die Zeit in der Résistance, seine Arbeit für die M.O.I.¹¹⁹ und an das KZ Mauthausen, wo er nach seiner Verhaftung durch die französische Polizei interniert war, ein. Auch in diesem 2. Teil ist das letzte Kapitel den Bemühungen Lises gewidmet, es enthält jene Briefe, die sie an Bruno Köhler, der damals verantwortlich für die Kadersektion des Zentralkomitees war, an Rudolf Slánský und an Sicherheitsminister Kopřiva geschrieben hat. Der 3. Teil „Changement de conspiration“ schildert in 12 Kapiteln, wie aus den

¹¹⁹ Mains d'œuvre immigrée ist ein von der kommunistischen Partei Frankreichs geführter gewerkschaftlicher Zusammenschluss nach Frankreich eingewanderter Arbeitskräfte.

erzwungenen Geständnissen eine komplexe Theorie gebildet wird und Slánský in den Mittelpunkt des Interesses rückt. Der Prozess wird vorbereitet, die Rollen gelernt. Wenn London nun Erinnerungen schildert, so drehen sie sich um frühere Prozesse, in denen er Vorbilder für seinen eigenen Prozess zu sehen beginnt. Im 9. Kapitel wird ein Brief Lises an Präsident Gottwald wiedergegeben. Sie bekommt erstmals die Möglichkeit, vor der Partei über ihren Mann auszusagen. Auch ein Gespräch mit André Simone, der ihr Mut zuspricht, und wenig später selbst verhaftet werden wird, findet Eingang in dieses Kapitel. Der vierte Teil „Procès a Pankrac“ handelt in 5 Kapiteln von der Überstellung der Angeklagten ins Gefängnis Pankrac bis zum Urteilsspruch mit dem Schauprozess. Fast vollständig seiner Familie gewidmet ist der fünfte Teil, übertitelt „Les miens“, der mit der Rückführung der Verurteilten nach Ruzyn beginnt, dann vor allem die Entwicklungen im Verhältnis zwischen Lise und Artur beschreibt. Es schildert ausführlich alle Widrigkeiten, denen die Familie London (Lise, die drei Kinder Françoise, Michel und Gerard und Lises Eltern Ricol) ausgesetzt ist. Der letzte Teil „La vérité vaincra“ schildert den langen zähen Kampf der Londons um Rehabilitation, beginnend mit Londons heimlicher Niederschrift aller relevanten Tatsachen zur Fabrikation des Prozesses, die er Lise bei einem Besuch unbemerkt aushändigen kann. Als Lise mit der ganzen Familie nach Frankreich zieht, sieht London die Zeit gekommen, die Revision seines Falles zu beantragen. Lise kämpft mit Hilfe der französischen kommunistischen Partei für seine Freilassung. Zunächst gelingt nach zähem Ringen im Juli 1955 Londons Verlegung in das Sanatorium Pleš, ein halbes Jahr später – Anfang Februar 1956 – wird er freigelassen. Der kurze Anhang „Douze ans après“ erzählt vom Prager Frühling und dem Eintreffen Artur und Lise Londons in Prag, um das Manuskript seiner Memoiren dem tschechoslowakischen Schriftstellerverband für die Veröffentlichung zu übergeben just an jenem Tag, an dem die Panzer des Warschauer Paktes in Prag einrollen.

Generell hält London die Leser auf jenem Wissensstand, den auch er zum jeweiligen, gerade geschilderten Zeitpunkt hatte. Einige Male aber fügt er Informationen ein, die er erst später, nach dem Prozess oder nach seiner Entlassung durch Lise, Zeitungen oder Recherchen erhalten hatte – weist aber durch Phrasen wie „später erfuhr ich...“ stets auf diesen Umstand hin. Sämtliche Lise betreffenden Kapitel oder Abschnitte sind zwar in die Chronologie der Ereignisse eingebettet, entsprechen aber nie dem Kenntnisstand des erlebenden Ich. Die Ebene der Haupthandlung, die den Zeitraum von Haft und Prozess umfasst und immer bei Artur London abläuft, wird einerseits auf einer zweiten Ebene zeitlich durch Erinnerungen Londons ergänzt, andererseits in der dritten Ebene räumlich durch Schilderungen von Lises Aktivitäten und den Lebensumständen der Familie. Die Ebene der Haupthandlung wird wechselweise als erzählte und als erlebte Handlung des Ich-Erzählers dargestellt.

London geht mit schonungsloser Offenheit an die Aufdeckung der Missstände in den kommunistischen Ländern. Er bleibt auch nach seinen schrecklichen Erfahrungen Kommunist und möchte diese Wahrheiten zum Wohl der Partei und des Kommunismus ans Licht bringen. Seinen ungebrochenen Glauben an den Sozialismus bringt er am Ende des Buches mit folgenden Worten zum Ausdruck:

*Quand bien même l'espoir qui est né chez nous en janvier 1968 n'aurait produit que cette réhabilitation du mot socialisme, ce nouveau respect des valeurs humaines qu'il implique, les peuples tchèque et slovaque auraient déjà bien travaillé pour le mouvement ouvrier tout entier.*¹²⁰

¹²⁰ London, Artur: *L'Aveu. Dans l'engrenage du procès de Prague*. Paris: Collection Témoins, Éditions Gallimard 1968, S. 450.

2.2.3. Das Drehbuch und die filmische Umsetzung¹²¹ im Vergleich zur literarischen Vorlage

Costa-Gavras entdeckte Londons Buch zur Weihnachtszeit 1968, entschloss sich sehr bald, es zu verfilmen und band neuerlich auch Jorge Semprún in das Projekt mit ein. Diesem Vorhaben standen allerdings einige Hindernisse im Weg: Costa-Gavras selbst stand mit den Produzenten Robert Dorfmann und Bertrand Javal für den Film *Le Fils* unter Vertrag. Artur London hatte seinem Freund Miloš Forman schon früher die Regie für eine eventuelle Verfilmung des Stoffes versprochen. Doch Forman war anderweitig beschäftigt und sagte daher ab. London wünschte sich ein tschechisches Team für den Film und so wurden Pläne für eine französisch-tschechoslowakische Koproduktion mit Costa-Gavras als Regisseur und Dorfmann und Javal als Produzenten geschmiedet. Doch im August 1969 kam es infolge der politischen Veränderungen auch zu einem Managementwechsel in der tschechoslowakischen Filmindustrie und die schon abgeschlossenen Verträge verloren ihre Gültigkeit. Dank des internationalen Erfolges von *Z* fand Costa-Gavras leicht einen neuen Partner für sein Projekt in Italien. Er konnte auch wie schon für *Z* Yves Montand, der zu diesem Zeitpunkt in Hollywood arbeitete, für sein neues Projekt gewinnen.¹²²

¹²¹ *L'Aveu*. Regie: Costa-Gavras, Drehbuch: Jorge Semprún. Dialog: Jorge Semprún. Frankreich / Italien: Les Films Corona, Les Films Pomereu Fono-Roma und Selenia Cinematographica, 1970.

Schauspieler: Gérard London – Yves Montand, Lise London – Simone Signoret, Smola – Michel Vitold, Jean – Antoine Vitez, Kohoutek – Gabriele Ferzetti, Renée – Monique Chaumette, Le Procureur – Michel Robin, Référent – Jean Lescot, Ex-Ministre de la sécurité – Marcel Cuvelier, L'avocat de Gérard – Michel Beaune, Le docteur – Guy Mairesse, Namec – Gilles Segal, Sling – Jacques Rispal, Référent B – Gérard Darieux, Référent – François Marthouret, Svab – Basil Diamantopoulos, Zavodsky – Umberto Roho, Le ministre – Maurice Jacquemont, Janousek – Lazlo Szabo, Oscar – Paul Savatier, Ossik – Mark Eyraud, Joseph – Georges Aubert, Vavro – André Sellier, Bedrich – Claude Vernier, Otto – Charles Moulin, Référent A – Patrick Lancelot, Wagner – Henri Marteau, Kohler – Pierre Descazes, Karel Berger – Jean Bouise, André – William Jacques, Rudolf – Jean- François Gobbi, L'infirmière – Monique Hestay, Novak – Pierre Moncorbier, Bacílek – Jean-Paul Cisif, Fucikova – Nicole Vervil etc.

Bild: Raoul Coutard, Montage: Françoise Bonnot.

¹²² Vgl. Michalczyk, John J.: Costa-Gavras. The Political Fiction Film. London und Toronto: Associated University Presses 1984, S. 113f.

Für Jorge Semprún gab es neben der schon erprobten Zusammenarbeit mit Costa-Gavras auch etliche persönliche Gründe, sich an dem Projekt zu beteiligen, ja sogar die alleinige Verantwortung für Drehbuch und Dialoge zu übernehmen. Er hatte schon einige Jahre vor der Veröffentlichung Artur Londons Buches dessen Bericht über seine Erfahrungen gehört:

*„En 1964, lorsque nous nous sommes vraiment connus, chez des amis, boulevard Voltaire, London nous a fait le récit, pendant des heures de respiration retenue, de haine et d'angoisse accumulées, multipliées, de toutes péripéties de son arrestation, de son procès et de son emprisonnement en Tchécoslovaquie.“*¹²³

London war Semprún aber schon vor diesem Treffen bei Jean Pronteau begegnet. Außerdem gab es einige biographische Parallelen zwischen den beiden: Sie trugen in der Résistance beide den Decknamen Gérard, der Semprún scheinbar in Hommage an London zugeteilt worden war.¹²⁴ Beide wurden während ihrer Tätigkeit im Widerstand verhaftet und in nationalsozialistische Konzentrationslager deportiert (Jorge Semprún nach Buchenwald, Artur London nach Mauthausen), wo sie weiterhin Kontakte zu den geheimen kommunistischen Organisationen aufrecht erhalten konnten. Beide kehrten im Sommer 1945 nach Paris zurück – sie teilen sogar die Erinnerung an den Schneefall am 1. Mai:

Paris s'était habillé de blanc pour accueillir notre convoi de déportés, évacués de Mauthausen par la Croix-Rouge internationale. [...] Il neigeait ce 1er mai 45, lorsque nous avons défilé, avec quelques dizaines de camarades rescapés comme nous, dans l'immense cortège populaire de la

¹²³ Semprún, Jorge: *Quel beau dimanche*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle 1980, S. 185.

¹²⁴ Vgl. Rubin de Celis, Andres: *Seulement la vérité révolutionnaire: des Annotations sur L'Aveu*. In: Jaime Céspedes (Hg.): *Cinéma et engagement: Jorge Semprún scénariste*. Coll. CinemAction, forthcoming 2011.

*République à la Nation. Paris saluait en nous les premiers déportés rentrés des camps de la mort.*¹²⁵

*Soudain, au moment où un cortège de déportés en tenue rayée débouchait de la rue du Faubourg-Saint-Antoine dans la place de la Nation, au milieu d'un silence respectueux qui s'épaississait le long de leur passage, soudain, le ciel s'est obscurci. Une bourrasque de neige s'est abattue, brève mais violente, sur les drapeaux du 1^{er} Mai.*¹²⁶

Für Semprún bedeutete die Arbeit am Drehbuch auch die Aufarbeitung seiner eigenen Vergangenheit als Mitglied der spanischen kommunistischen Partei. Er war dem PCE 1942 in Paris beigetreten. Ab 1953 war er für die Koordination des geheimen Widerstandes gegen das Franco-Regime verantwortlich. Er stieg in der Parteihierarchie rasch auf und wurde Mitglied des Zentralkomitees. Ab 1957 leitete er den antifrankistischen Widerstand unter dem Decknamen Federico Sánchez nicht mehr aus dem französischen Exil, sondern aus dem spanischen Untergrund in Madrid. Es kam zu wiederholten Meinungsverschiedenheiten mit der Führung des PCE (insbesondere deren Führer Santiago Carillo) über die Möglichkeiten, Franco zu stürzen. 1964 wurde er wegen Abweichungen von der Parteilinie aus der Partei ausgeschlossen.¹²⁷ Seine Zeit innerhalb der kommunistischen Partei ist geprägt von strikter Parteigläubigkeit und dem Personenkult um Stalin. Trauriger Beweis dafür ist sein Schweigen während des Prager Prozesses, in dem Josef Frank, sein Kamerad aus Buchenwald, unter anderem beschuldigt wurde, mit der Gestapo kollaboriert zu haben. Es gibt also für Semprún eine persönliche und gewiss auch schmerzhaftes Verbindung mit jenem Prozess, in dem Artur London verurteilt worden war.

¹²⁵ London, Artur: *L'Aveu. Dans l'engrenage du procès de Prague*. Paris: Collection Témoins, Éditions Gallimard 1968, S. 33-34.

¹²⁶ Semprún, Jorge: *L'Écriture ou la vie*. Paris: Éditions Gallimard 1994, S. 150.

¹²⁷ Semprún schreibt über sein Leben im antifranquistischen Untergrund und über sein Ausscheiden aus der KP in *Autobiographie de Federico Sanchez*.

Für die Bearbeitung des Stoffes war es Costa-Gavras und Jorge Semprún wichtig, sowohl den historischen Tatsachen als auch dem subjektiven Erleben Londons gerecht zu werden. Weiters galt es, den Film gemäß dem Geist des Buches derart zu gestalten, dass ersichtlich sei, dass dieses Zeugnis von einem Kommunisten stamme, der seiner Ideologie treu geblieben ist.¹²⁸

*I had to stay faithful to London's testimony. At the same time, a key point was to get outside of his personal experience and try to generalize from it in rehashing the problems of Stalinism and the Russian / Eastern European "Peoples' Democracies," where Marxism is a state ideology and no longer an ideology of critique.*¹²⁹

Der ursprüngliche und – laut Costa-Gavras und Semprún für diesen Stoff auch ideale – Plan war es, den Film in Prag mit tschechischen Schauspielern zu drehen und wahre Dokumente, vor allem für den Prozess, einzufügen.

*„Mais cela n'ayant pas été possible, avec la nouvelle orientation du cinéma tchécoslovaque, nous avons été poussés dans la voie de la fiction, et à partir du moment où il a fallu tourner à Lille ce qui se passait à Prague, faire en français un film que devait être tchèque, nous avons volontairement effacé tout vérisme, tout réalisme, décidant de jouer à fond la carte de la fiction.“*¹³⁰

L'Aveu ist also in formaler Hinsicht ein fiktionaler Film, bleibt aber inhaltlich der historischen Wahrheit, so wie London sie in seinen Memoiren formulierte, treu.

¹²⁸ Vgl. Braucourt, Guy: Entretien avec Costa-Gavras et Jorge Semprun. In: *Cinéma*, Nr. 151 (Dezember 1970), S. 42.

¹²⁹ Blomquist, Theo: Jorge Semprún - The truth is always revolutionary. In: Dan Georgakas, und Lenny Rubenstein: *The Cineaste Interviews on the arts and politics of the cinema*. Chicago: Lake View Press 1983, S. 274.

¹³⁰ Braucourt, Guy: Entretien avec Costa-Gavras et Jorge Semprun. In: *Cinéma*, Nr. 151 (Dezember 1970), S. 41.

Bei der Analyse von *Z* fanden sich rasch auffällige Unterschiede zwischen Roman und Film, die auf der veränderten historischen / politischen Situation in Griechenland und auf den unterschiedlichen Zielsetzungen des Romanautors und des Filmteams beruhten. Bei *L'Aveu* kommt es nicht zu derartigen Veränderungen: der politische Wandel (Prager Frühling und die „Normalisierung“) wird sowohl im Buch als auch im Film im Epilog thematisiert und sowohl Artur London als auch Jorge Semprún und Costa-Gavras wollen ein Werk schaffen, das eine kritische Beschäftigung mit der Vergangenheit der kommunistischen Partei ermöglicht und den Mechanismus des Macht- und Justizmissbrauchs aufdeckt ohne allerdings den Kommunismus an sich in Frage zu stellen. Im Vergleich zum Buch wurden für den Film einige Inhalte gestrichen: z.B. Londons Erfahrungen und Erlebnisse in Moskau vor seinem Eintritt in den spanischen Bürgerkrieg, seine Erinnerungen an diesen selbst, die gesamte Zeit zwischen Prozess und Entlassung und der Kampf um die Revision des Prozesses.

Gestaltung des Zeitablaufs:

Artur Londons Buch bewegt sich in einer fortlaufenden Chronologie von seiner Verhaftung bis zu seiner Entlassung, die häufig von seinen Erinnerungen unterbrochen wird. Damit ist die literarische Gestaltung hinsichtlich der Chronologie jener Semprúns nicht unähnlich, obwohl Semprún, wie in Kapitel 2.1.3. gezeigt wurde, diese Herangehensweise wesentlich intensiver gestaltet. Die filmische Gestaltung kennzeichnet ein durchwegs linearer Zeitablauf der Handlung. Dieser wird jedoch .mehrmals durch eine Unterhaltung Londons mit 2 Freunden in Monte Carlo unterbrochen, wodurch es zu einer starken Gliederung des Filmes kommt, die im Folgenden im Detail betrachtet werden soll.

Der Film beginnt in unheilschwangerer Atmosphäre – Gérard (Deckname Londons) verlässt ein offensichtlich offizielles Gebäude (das Ministerium), blickt nervös um sich und wird auf seinem Heimweg von einem Wagen verfolgt. Nach einem informellen Treffen mit seinen ebenfalls

beunruhigten Freunden – allesamt ehemalige Spanienkämpfer und jetzt aktive Politiker – erhält Lise einen Anruf, in dem ihr Mann mit dem Tode bedroht wird. Schon in der nächsten Szene beginnt die Verfolgungsjagd, im Zuge derer Gérard verhaftet (eher gekidnappt) wird und in ein Gefängnis gebracht wird, wo der Prozess der Erniedrigung sofort begonnen wird. In Minute 25 wird Gérard zum ersten Mal verhört. Weitere 30 mit ständigen brutalen Verhören, Misshandlungen und Erniedrigungen und kleineren Flashbacks angefüllte Filmminuten später bricht Gérard ohnmächtig zusammen. Er findet sich in einer von dem Wasser, mit dem er von den Referenten überschüttet wird, verursachten Vision an einem Strand in Monte Carlo wieder. An dieser Stelle¹³¹ springt die Handlung, wie eine Einblendung anzeigt, aus dem Jahr 1951 ins Jahr 1965. Gérard sitzt mit Jean und Bertrand auf einer Terrasse in Monte Carlo und erzählt von seinen Erfahrungen, worauf er zunächst von Jean, dann auch von Bertrand aufgefordert wird, seine Geschichte öffentlich zu machen, ein Buch zu verfassen. Doch Gérard wehrt ab:

*Gérard: Les communistes ne sont pas préparés à comprendre cette vérité. [...] Ils diront qu'il faut laver son linge sale en famille, que je fais le jeu de l'ennemi. [...] Certains diront même plus qu'il n'y a pas de fumée sans feu. Vous voyez bien qu'il n'avait pas l'esprit de Parti! C'est trop tôt, objectivement.*¹³²

In dem folgenden Gespräch ist Bertrand als Nicht-Kommunist erkennbar. Es wird die Frage gestellt, warum sich niemand erhoben hat, um für die Angeklagten zu sprechen, obwohl doch viele deren Unbescholtenheit kannten. Gérard versucht auf eine Frage Bertrands hin zu erklären, warum Stalin die Besten eliminieren hatte lassen. Mit dem Satz „Alors, après le procès de Rajk en Hongrie, la direction du Parti a accepté l'envoi de conseillers soviétiques.“¹³³ endet das Zwischenspiel in Monte Carlo.

¹³¹ L'Aveu de Costa-Gavras. Découpage plan a plan integral et dialogues après montage. In: *L'Avant-Scène cinéma* Nr.474 Juillet 1998, S. 38 und 00:56:38.

¹³² Ebda, S. 39 und 00:57:01.

¹³³ Ebda, S. 40 und 00:59:40.

Aus formaler Sicht wird durch diesen Einschub Gérard selbst zum Erzähler seiner Geschichte. Für den Zuseher bringt diese Episode aus Monte Carlo das Wissen, dass Gérard überleben wird. Es wird eine kurze Erholungsphase während der grausamen Folter- und Verhörszenen gewährt. Des Weiteren werden auf einer Meta-Ebene durch dieses ruhige Gespräch einige historische Informationen und eine Diskussion über die Hintergründe des Prager Prozesses in den Film eingebracht. Dieser erste von drei Einschüben in Monte Carlo ist – wie auch die anderen beiden – inhaltlich eng mit der ihm vorangehenden Szene und der ihm folgenden Szene verknüpft und schafft durch das Gespräch einen Übergang zwischen den in den einzelnen Abschnitten transportierten Themen, die durch die „Terrassengespräche“ einer kurzen Analyse unterzogen werden. Der 2. Teil beginnt mit einer Ansprache des tschechoslowakischen Sicherheitsministers Švab, der die neue Arbeitsgruppe unter Führung der sowjetischen Ratgeber einschwört. Dadurch wird dem Zuseher der größere Rahmen der politischen Prozesse bewusst gemacht und eine Verbindung zu dem Gespräch in Monte Carlo hergestellt. Gérard wird in ein anderes Gefängnis verlegt – der zweite Teil des Filmes beginnt also wie das 2. Kapitel des Buches. Danach zeigt der Film Lises Schwierigkeiten, die erzwungene Übersiedlung und ihren Kampf um Informationen. In den folgenden Verhören Gérards – mittlerweile hat Kohoutek Smola als Hauptermittler abgelöst – wird neben den weiterlaufenden physischen Quälereien das System der „Geständnis-Produktion“ erhellte:

Référent D: *Comment avez-vous établi des contacts d'espionnage avec Noël Field? Puis travelling arrière avec l'entrée de Gérard dans le champ à droite du cadre laissant place à une vue plus large du bureau: dossiers, machine à écrire. Léger panoramique d'accompagnement sur Gérard à gauche.*

Gérard: *Ce n'étaient pas des contacts d'espionnage.*

Référent D: *Vous avez signé ici. "En 1947, durant mon séjour en Suisse, j'ai pris contact avec l'espion américain Noël Field". "En 1947, durant mon*

*séjour en Suisse, Noël Field m'a remis la somme de huit cents francs suisses". Rapprochez ces deux faits.*¹³⁴

Als "Belohnung" für eine Unterschrift darf Gérard ein paar Stunden schlafen (in vorschriftsmäßiger Lage natürlich nur, d.h. ausgestreckt auf dem Rücken) oder er bekommt einen Brief Lises ausgehändigt. Eine weitere Methode, Unterschriften zu erpressen ist die Berufung auf die Partei, wie es z.B. Kohoutek in der folgenden Verhörszene tut:

Kohoutek: *Le Parti a approuvé cette formulation. Faites comme lui. Montrez que vous êtes bon communiste.*

Gérard: *Mais vous me faites signer que je suis un espion trotskiste.*

Kohoutek: *Mais c'est parce-que vous êtes encore communiste que vous avez réussi à démasquer toutes vos fautes! Les aveux sont la forme supérieure de l'autocritique et la vertu principale du communiste!*¹³⁵

Im weiteren Verlauf dieses Verhörs wird von Gérard verlangt, seinen Freund und Parteikollegen Vavro Hajdu mit dem Adjektiv „sioniste“ zu belegen, statt ihn wie bisher gefordert als Troztkist zu bezeichnen. Gérard widersetzt sich. Kohoutek setzt sich durch, beruhigt Gérard aber, indem er ihm verspricht, dass nach dem Anklageprotokoll Gérard selbst das Verteidigungsprotokoll verfassen dürfe.

An dieser Stelle hört man Gérard resigniert in einem „Voice over“ sagen, dass es ein derartiges Verteidigungsprotokoll nie gegeben hat. Das Wortgefecht um Zionist-Jude-Hebräer leitet über zur 2. Szene in Monte Carlo. Gérard sitzt mit Jean und Bertrand in leicht verändertem Setting, aber noch immer auf einer Terrasse. Er erklärt den beiden, dass im Verlauf der Verhöre die Klassifikationen Troztkist, Titoist oder nationalistischer Bourgeois ihre Bedeutung verlieren. Er gibt zu, keinen anderen Ausweg als Selbstmord mehr gesehen zu haben, jedoch zweimal gescheitert zu sein (Im Buch kommen diese beiden Selbstmordversuche wesentlich ausführlicher zur Sprache). Bertrand äußert seine

¹³⁴ Ebda, S. 48 und 01:16:38.

¹³⁵ Ebda, S. 55 und 01:27:35.

Verwunderung darüber, dass Gérard noch immer Kommunist ist. Es kommt Fields unglückliches Schicksal, von den Amerikanern als Kommunist verstoßen worden zu sein und von den Kommunisten als amerikanischer Spion verurteilt worden zu sein, zur Sprache. Bertrand leitet mit dem Satz „Vous êtes donc à votre vingtième mois de prison et d’interrogatoires“ wieder zur eigentlichen Erzählung und zu Gérards Haft- und Verhöralltag über. Ab hier (01:30:18), im 3. Teil, stehen die Vorbereitungen für den Prozess im Vordergrund: Auswendiglernen der Fragen und Antworten, Gegenüberstellungen mit den übrigen Angeklagten, Präsentation vor dem Sicherheitsminister und die permanente Mahnung, dass das Verhalten während des Prozesses Einfluss auf die Urteile haben werde.

Als Überleitung zum Prozess sieht man Gérard in seiner Zelle sitzen, er blickt auf den Anzug, den man für ihn von zu Hause abgeholt hat. Archivmaterial drückt Erinnerungen und Gedanken Gérards aus (deutsche Soldaten, die ihre Fahnen niederlegen sowie eine Demonstration für Sacco und Vanzetti). Erstmals seit den ersten Szenen des Films ist hier wieder Musik zu hören.

Dann widmet sich das Geschehen ganz dem Prozess, wobei zwischen dem Betreten des Gerichtssaals und der Eröffnung des Prozesses durch den Richter viel Zeit liegt, in der die Atmosphäre im Saal, die Mikrofone, Kameras und das Publikum gezeigt werden. Der Zuseher folgt während der Rede des Generalstaatsanwaltes dem Weg der Veröffentlichung: Der Richter spricht in ein Mikrofon, die Kamera fährt die Kabel entlang bis in den Tontechnikerraum, die nächste Einstellung zeigt eine Fabrikhalle, in die der Prozess direkt übertragen wird. Im Lauf der folgenden 15 Filmminuten befinden sich die Angeklagten abwechselnd im Gerichtssaal und in einem Gang, in dem jeder einzelne in einer kleinen Box von seinem Referenten bewacht wird. Es wird vor allem die jüdische und bürgerliche Herkunft der meisten Angeklagten betont. Das Schuldgeständnis Gérards hört der Zuseher gemeinsam mit Lise in ihrer Wohnung, die ihren Mann daraufhin in einem Brief an Präsident Gottwald verurteilt. Der Brief wird

am nächsten Tag öffentlich im Radio verlesen und in der Fabrik ausgestrahlt. Wieder zurück im Gerichtssaal beschuldigt Fučíkova (die Witwe des Widerstandskämpfers Fučík) den Angeklagten Reicin, ihren Mann und das geheime Zentralkomitee der Gestapo ausgeliefert zu haben. Das internationale Interesse an dem Prozess wird durch die Berichterstattung eines ausländischen Journalisten gezeigt. Im Gegensatz zu Fučíkovas flammendem Plädoyer steht die Aussage des Angeklagten Šling, der während seiner Deklamation die Hose verliert, woraufhin keiner im Saal das Lachen zurückhalten kann. Novak muss daraufhin die Verhandlung unterbrechen. Im Gang, in seiner Box, informiert Kohoutek Šling wütend: „Ça te coûtera la tête à toi.“¹³⁶ Die Angeklagten kehren zur Urteilsverkündung in den Gerichtssaal zurück und akzeptieren nach einer kurzen Bedenkzeit unter Druck ihre Urteile.

Ein letztes Mal dient eine Szene auf der Terrasse in Monte Carlo als Trennpunkt. Gérard erklärt in kurzen Worten den weiteren Verlauf: seine Freilassung, die Hinrichtung Berijas nach dem Tode Stalins, die Einrichtung einer Kommission, die den Prozess untersuchen sollte und die Verhaftung Kohouteks wegen Machtmissbrauchs, während die Überlebenden des Prozesses allerdings noch immer inhaftiert sind. Auf die Erwähnung Kohouteks hin ändert sich der Schauplatz: ein Prager Platz, Untertitel 1958: London trifft Kohoutek, der ihn auf ein Bier einladen möchte und kurz erzählt, wie es ihm selbst in den letzten Jahren ergangen ist. Ein weiterer durch Untertitel signalisierter Zeitsprung führt den Zuseher ins Jahr 1968 nach Paris. Lise und Gérard korrigieren zum letzten Mal das Manuskript. Jean betritt die Bildfläche und fragt Lise, ob er (=Gérard) das wirklich veröffentlichen wolle, worauf Gérard erwidert: „Ce n'est pas moi qui publie, (*Travelling arrière*) ... c'est l'union des Écrivains Tchécoslovaques. Ils attendent le manuscrit.“¹³⁷ Jean äußert Bedenken, dass dieses Buch Wasser auf den Mühlen des Gegners sei, doch Gérard fühlt sich durch die Partei unterstützt. Diese Gespräche dienen der

¹³⁶ Ebda, S. 70 und 01:57:50.

¹³⁷ Ebda, S. 74 und 02:04:57.

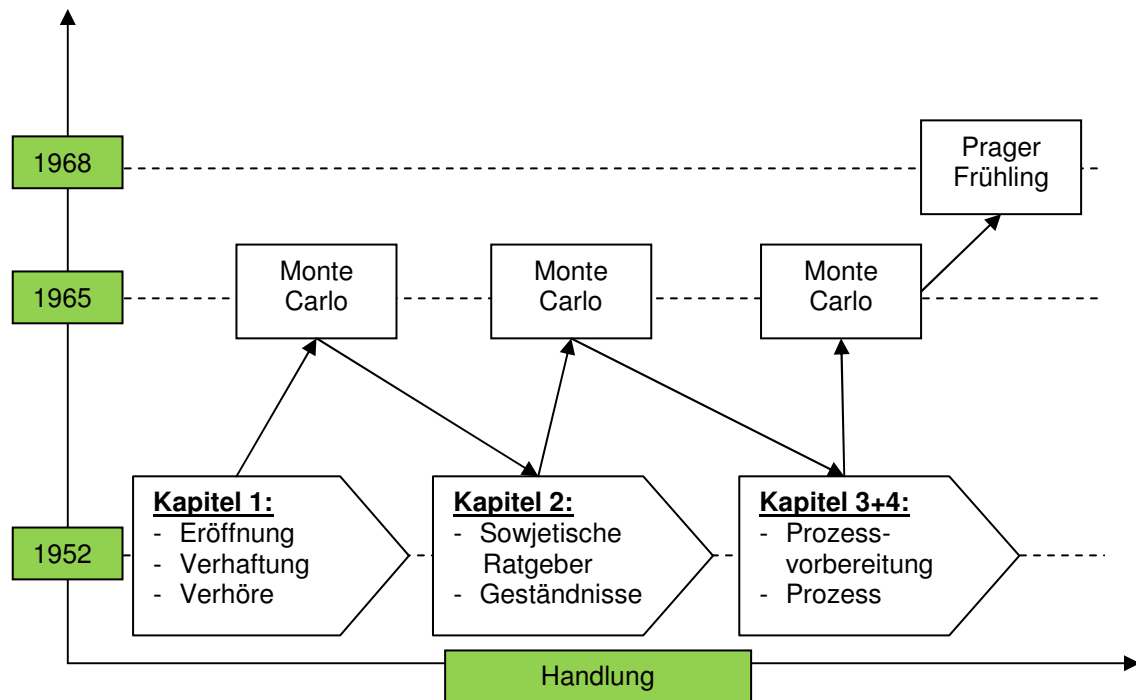
Klarstellung der Meinung, die der Film transportieren möchte und zeigen Gérard als noch-immer-treuen-Anhänger der kommunistischen Partei. Angekommen in Prag gibt es ein hoffnungsvolles „Voice-over“ von Gerard, das sich auf die positiven Entwicklungen des Prager Frühlings bezieht:

*En janvier 1968, les conservateurs avaient été écartés de la direction du Parti communiste tchécoslovaque. Une période nouvelle commençait. Le Peuple reprenait la parole après des années de silence, de passivité, d'indifférence ou de mépris. La preuve en était faite, le socialisme est dans la liberté des masses comme le poisson dans l'eau.*¹³⁸

Doch danach folgt sein erschütterter Bericht über den Tag, an dem er in Prag ankam – just jener Tag, an dem die Truppen des Warschauer Paktes in Prag einmarschierten, hinterlegt mit schwarz-weißen Archivbildern von Panzern und Soldaten. Die weiteren, nun teilweise auch farbigen Bilder nach seinem Bericht sind mit Musik hinterlegt. Sie zeigen den Einmarsch der Truppen und wütende, protestierende Gesichter der Tschechen, die ersten Toten, die blutbefleckte Fahne. In einem Standbild sieht man Gérard in einer Straße entlang einer Mauer gehen, einige Leute schreiben einen tschechischen Slogan an die Wand, der in einem Untertitel übersetzt wird: „Lénine réveille-toi ils sont devenus fous“, und laufen weg. Der Slogan bleibt als letzte Einstellung stehen.

Die gliedernde Funktion der Szenen in Monte Carlo entspricht in gewisser Weise auch der Kapiteleinteilung des Buches und ist aus formaler Sicht von großer Bedeutung, weswegen sie hier noch einmal schematisch dargestellt werden soll:

¹³⁸ Ebda, S. 74 und 02:05:50.



Eigene Darstellung: Schema des Handlungsverlaufs *L'Accusé*

Die Kapitel 5 (behandelt die Schwierigkeiten Lises und ihre Besuche bei Gérard) und 6 (behandelt den Kampf um die Revision des Urteils) des Buches wurden beinahe vollständig weggelassen. Zwischen den übrigen Kapiteln des Buches und dem Film gibt es sehr starke Übereinstimmungen, auch in kleinen Details.

Wie auch schon bei *Z* kommen relativ häufig Flashbacks und auch einige Flash-forwards zum Einsatz, die den Aussagen einen breiteren Hintergrund oder mehr Tiefe geben. Einige Beispiele sollen dies verdeutlichen:

Gérard ist frisch verhaftet und macht unangenehme Bekanntschaft mit den rauen Sitten der Gefängniswärter. Er wird in seine Zelle gebracht und angeschrien „Marchez!“. Hier kommt es zu einem Flashback, in dem Gérards Bereitschaft zum Ausdruck kommt, mitzuhelfen, dieses Missverständnis – wie er glaubt – zu lösen:

Lise (off): Le Parti a toujours raison, (161. Plan rapproché de Lise de face tournée vers la gauche, assise devant une fenêtre. Elle porte un peignoir de soie à motifs cachemire. In) ... il y a sûrement un malentendu quelque part et la vérité éclatera. (un travelling arrière recadre Gérard assis à côté d'elle, il boit une tasse de café en fumant une cigarette. Une cafetière et des tasses sont posées sur une table claire au premier plan). Mais pour ça il faut se soumettre aux règles même si elles sont dures, ne serait-ce que pour prouver sa bonne foi.¹³⁹

Lise ist eine strenge Kommunistin. Sie ist sowohl von den Zielen und Idealen des Kommunismus als auch von dem von der kommunistischen Partei eingeschlagenen Weg vollkommen überzeugt. Trotz (oder wegen) ihres kritischen und geschulten Geistes stellt sie die Partei nicht in Frage und vermutet Fehler eher bei sich oder ihrem Mann als bei der Partei.

An einer anderen Stelle wird eine der Anfangsszenen des Films wiederholt, wodurch diese erhellt wird und der aktuellen Szene mehr Schärfe verliehen wird: Nach der fingierten Hinrichtung Gérards erklärt ihm Smola, dass er Glück hatte, aber letztlich noch hingerichtet werden würde. Ein Flashback zu dem Treffen Gérards mit seinen Freunden vor wenigen Tagen bringt Joseph ins Bild, der seine Sorgen ausdrückt: „si les ordres viennent de qui je pense, prends garde, ça peut être très dangereux.“ Die nächste Einstellung zeigt wieder Smola im Gefängnis, der seiner Aussage hinzufügt: “Pour le moment, les camarades conseillers vous préfèrent vivant pour le procès.“¹⁴⁰

Gérards Parteifreund Wagner spielt in dessen Erinnerungen eine große Rolle und wird zunächst in Erinnerungsflashbacks Gérards gezeigt, in denen er sehr besorgt sagt, dass ihm sein Parteibuch weggenommen wurde. Danach kommt es zu sehr rasch wechselnden Einstellungen, in denen immer auch Wagner, Gérard und seine Referenten eine Rolle spielen, die die von London beschriebenen Halluzinationen aufgrund von Schlafentzug, Isolierung, Nahrungsmangel und Dauerverhör darstellen:

¹³⁹ Ebda, S. 15 und 00:14:32.

¹⁴⁰ Ebda, S. 34 und 00:52:32.

504. Plan rapproché du policier derrière Smola. Un travelling arrière vers la gauche recadre Smola au premier plan. Il s'assied en parlant derrière un bureau, et la lumière face caméra.

Smola: Le procès aura lieu au mois d'août. J'ai cinq mois pour vous faire avouer.

(505. Plan épaules de Gérard, la lampe en amorce à gauche. Gérard a les yeux qui se ferment. Off)

À Moscou, Radek avait tenu trois mois.[...]

507. Même plan que le précédent avec le même effet d'écrasement, sauf que c'est Wagner qui est derrière le bureau.

Wagner: Des camarades disparaissent toutes les nuits.

Es folgen weiter wechselnde Einstellungen von Wagner im Gefängnis oder in seinem Zimmer. Gérard beginnt auf Spanisch vor sich hin zu stammeln, woraufhin der Referent ihn für verrückt erklärt. Die schnelle Montage verschiedener Einstellungen geht weiter:

545. Plan rapproché face de Gérard qui relève la tête.

546. Plan américain face du référent A en tenue de prisonnier assis devant une machine à écrire. Rapide zoom avant sur lui.

Référent A: À ma place, qu'est-ce que vous feriez?

547. Zoom avant, du plan large au plan rapproché, sur Gérard en tenue de policier derrière un bureau.

548. Plan moyen face caméra en contre-plongée du référent en tenue de prisonnier, à côté de Wagner, tous deux menottés. Ils se trouvent dans une salle de la prison aux briques peintes en blanc avec des poutres au plafond. À gauche en amorce, une lampe d'interrogatoire.

549 = fin du plan 547

Gérard: Avouez!

560. Plan rapproché du référent.

Référent: Mais avouer quoi? Que j'ai fait de l'espionnage?¹⁴¹

Einerseits wird in diesen Szenen sehr eindrücklich der psychische Zustand Gérards dargestellt, andererseits wird die Austauschbarkeit der Personen hervorgehoben.

¹⁴¹ Ebda, S. 34ff und 00:53:10 – 00:55:38.

Ein wichtiger Flash-forward, der das Schicksal der meisten der Angeklagten erhellt und mehrmals eingesetzt wird, sei hier noch erwähnt: Ein Auto fährt in einer einsamen, winterlichen Gegend und schleudert. Es hält an, 2 Männer steigen aus und verstreuen die Asche der Hingerichteten auf einer eisigen Landstraße. Diese Bilder werden langsam über die Szene geblendet, in der die Angeklagten mit ihren Wächtern den Gerichtssaal betreten. Die Stimme Gérards dokumentiert:

Voix de Gérard: *Plus tard, on apprenait que les référents chargés par le conseiller Golkin de faire disparaître les cendres des exécutés, ayant trouvé... [...] la route verglacée, avaient éparpillé ses cendres et le chauffeur plaisantait. [...]*

Le chauffeur: *C'est la première fois [...] que je transporte quatorze personnes dans ma Tatraplane, [...] nous trois et les onze dans le sac.*¹⁴²

Dieser Flash kommt nochmals zum Einsatz, als Sling während seines Verhörs seine Hose verliert und darüber der ganze Saal in lautes Gelächter fällt, allerdings kürzer und unkommentiert.

An einigen Stellen während des Films wird Archivmaterial eingesetzt, was sowohl in formaler Hinsicht als auch bezüglich der Wirkung den Flashbacks ähnlich ist:

Gérard, noch nicht mit den Methoden im Gefängnis vertraut, bleibt stehen und wird deswegen vom Wärter brutal misshandelt. Der Wärter packt ihn bei den Schultern und schlägt ihn immer wieder rückwärts gegen die Wand. Wie aus der Perspektive Gérards zoomt die Kamera auf den roten Stern auf der Kappe des Wärters – Gérard wird bewusst, dass er sich tatsächlich in den Händen des Staatssicherheitsdienstes befindet. Es wird Archivmaterial von Lenin und der roten Armee eingeblendet.¹⁴³ Damit wird gezeigt, was Gérard mit dem roten Stern verbindet: Lenin, die siegreiche rote Armee, Kommunismus als Kampf um Gerechtigkeit. Diese positiven

¹⁴² Ebda, S. 62 und 01:40:25.

¹⁴³ Ebda, S. 14 und 00:14:52.

Assoziationen Gérards stehen in starkem Kontrast zu den Erfahrungen, die er nun im Gefängnis macht.

Inmitten der Szenen mit Gérards Freund Wagner, als dieser verzweifelt meint, Stalin könne von all diesen Geschehnissen nichts wissen, sieht man Archivbilder Stalins, der Erde um einen frisch gesetzten Baum anhäufelt.¹⁴⁴

Die am Ende des Films in Form eines Epilogs verwendeten Archivbilder vom Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes in Prag wurden schon erwähnt. Das eingesetzte Archivmaterial bettet die Erzählung Gérards fester in den historischen Hintergrund ein. Der Epilog wiederum entspricht dem Epilog des Buches „Douze ans après“, aber auch dem filmischen Gestaltungsprinzip Semprúns und Costa-Gavras. Der Film, der mit der bevorstehenden Veröffentlichung Londons Buches einem jubelndem Höhepunkt zustrebt, führt den Zuseher unvermittelt und gnadenlos zurück in die historische Realität, in der die Wahrheit (noch) nicht ans Licht gebracht werden kann und der Kommunismus sich nochmals für die Unterdrückung des Volkes und der Freiheit entscheidet.

Personen und Personenkonstellation:

Von Anfang an ist der Fokus des Filmes klar auf seinen Protagonisten Gérard gelegt. Es gibt keine Sequenz, die sich nicht auf ihn bezieht. Gérard ist die erste Person, die im Film auftritt und die letzte, die noch zu sehen ist. Sein Schicksal steht als Beispiel für viele ähnliche Schicksale im Mittelpunkt des Interesses. Gérard ist ein gebildeter Kommunist und als stellvertretender Außenminister in einer wichtigen Position sowohl in der Kommunistischen Partei als auch im Staatsapparat. Aus dieser mächtigen Position wird er mit einer Handbewegung gestürzt und findet sich misshandelt, gefoltert und entwürdigt im Gefängnis wieder. Ab diesem Moment erscheint er als Spielball der Mächte. Sein Verhalten hat keinerlei Einfluss mehr auf das weitere Geschehen, das er nur noch erdulden und ertragen kann. So ist er zwar die Hauptfigur des Filmes, spielt aber eine

¹⁴⁴ Ebda, S. 36 und 00:54:05.

passive Rolle, deren emotionale Zustände von Unverständnis und Kooperationsbereitschaft über Wut, Verzweiflung, Angst, Trotz, Hoffnung und Resignation reichen. Erst nach seiner Entlassung hat er wieder die Möglichkeit, aktiv zu gestalten, wie die Gespräche in Monte Carlo und die Niederschrift seines Buches zeigen. In seiner Rolle als Opfer findet er Gesellschaft in seinen Kameraden aus dem spanischen Bürgerkrieg, seinen Freunden, die ebenfalls in die Mühlen des Schauprozesses geraten. Sie erhalten allerdings keine tiefere Charakterisierung. Ebenfalls zum Opfer wird Gérards Frau Lise, die wegen der gegen ihren Mann erhobenen Vorwürfe ihre Arbeit beim Rundfunk verliert, mit ihrer Familie aus der Dienstwohnung ausziehen muss und jeglichen Rückhalt in der Partei verliert. Sie bleibt in ihren kommunistischen Überzeugungen standhaft und nimmt sich auch kein Blatt vor den Mund, um die Strafmaßnahmen der Partei gegen sie zu kritisieren oder Informationen über das Schicksal ihres Mannes einzufordern. Ihrer Einstellung als Kommunistin treu, ist sie eher bereit, ihren Mann als Verräter zu verstoßen, denn die Partei zu hinterfragen. Den Opfern steht ein ganzes Heer an Referenten, Wärtern, sowjetischen Ratgebern, Richtern und Parteigranden gegenüber, die aus blindem Parteigehorsam oder der Hoffnung auf persönlichen Vorteil die tragische Farce dieses Schauprozesses mit gestalten. Zentrale Figuren sind hier Kohoutek und Smola, die beiden „Hauftermittler“, die manchmal freundlich bestimmt, gelegentlich beinahe väterlich, meist aber wutentbrannt und cholerisch mit einer sadistischen Ader die abenteuerlichsten Geständnisse aus ihren Opfern pressen. Unterstützt werden sie in dieser Aufgabe von zahlreichen Referenten, die namenlos bleiben. Bezeichnend ist auch die distanzierte, eisige Zurückhaltung der Parteigranden gegenüber Lise, die ihr bewusst Informationen über den Verbleib und das Schicksal ihres Mannes vorenthalten und ihr Unterstützung zusagen, die sie ihr im nächsten Moment wortlos und feige entziehen.

Dem Zuseher wird durch die Charaktere vorgeführt, dass alle an derartigen Prozessen Beteiligten sich über die gewaltigen

Lügenkonstrukte dieser Justizfarcen im Klaren waren: Die mit den Verhören beauftragten Referenten wussten, zu welchen Aussagen sie die Inhaftierten bringen mussten, die Richter und Anwälte wussten, dass die Geständnisse fabriziert und auswendig gelernt waren.

Dennoch ist es schwierig, die Beweggründe für die Inszenierung solcher Prozesse und das Mitwirken an ihnen zu verstehen. Derartige Hintergründe zu erhellen ist die Aufgabe der Gespräche in Monte Carlo. Bertrand, kein Kommunist, stellt Gérard die Frage nach dem Warum. Er möchte wissen, warum Stalin die Besten eliminieren hatte lassen. Für ihn sei die Tatsache, dass diese Prozesse fabriziert waren, nicht neu, „il suffisait de lire la presse bourgeoise, comme vous dites, pour apprendre que ces procès étaient fabriqués.“¹⁴⁵ Die gesamte Erzählung Gérards bringe ihm bis auf die Details noch keine umwerfenden neuen Erkenntnisse. Gérard erklärt dies einerseits mit Stalins kirchlich-religiöser Erziehung und Bildung, der Tradition der öffentlichen Beichte und deren Erniedrigung der Sünder, andererseits mit der geopolitischen Lage im Kalten Krieg, den wirtschaftlichen und sozialen Schwierigkeiten der Volksdemokratien und Stalins Abneigung gegenüber unabhängigen kommunistischen Mächten wie Titos Jugoslawien.¹⁴⁶ Doch so wie Bertrand „Et alors?“ fragt, wird auch der Zuseher mit dieser Antwort nicht restlos zufriedengestellt, es bleiben Unverständnis und Ratlosigkeit angesichts der Unfassbarkeit der erzählten historischen Tatsachen.

Schauspieler und Auszeichnungen:

Wie schon bei *Z* engagierte Costa-Gavras für seinen neuen Film sehr bekannte Schauspieler. Ganz wesentlich für das Gelingen des Films ist die schauspielerische Leistung Yves Montands in der Rolle Gérards, für die er stark abmagerte und sich so sehr mit der verkörperten Person identifizierte, dass er unter furchtbaren Albträumen und Ängsten litt. Die Frau Gérards wird von Simone Signoret – der Frau Montands –,

¹⁴⁵ Ebda, S. 39 und 00:58:20.

¹⁴⁶ Vgl. Ebda, S. 39 und 00:58:59.

verkörpert, die 1969 schon auf eine beinahe dreißigjährige Schauspielkarriere zurückblicken konnte und neben vielen anderen Auszeichnungen 1960 einen Oscar als beste weibliche Darstellerin in *Room at the top* (1959) gewonnen hatte. Das berühmte Paar teilte neben der Schauspielerei auch das politische Engagement für den Kommunismus. Die bekannten Darsteller von Nebenrollen, Michel Vitold als Smola und Gabriele Ferzetti als Kohoutek sowie Jean Bouise, runden das Bild der Starbesetzung ab.

Zu den Auszeichnungen des Films zählen der Sant Jordi Award für den besten ausländischen Film und die Nominierung bei den Golden Globes ebenfalls für den besten ausländischen Film.

2.3. Section Spéciale

2.3.1. Sozialhistorische Hintergründe¹⁴⁷

Als Folge der Niederlage Frankreichs gegen Deutschland wurde im Juni 1940 ein Waffenstillstand geschlossen, der das französische Territorium in eine freie, unbesetzte Zone und eine Zone unter deutscher Besatzung, in der die französische Verwaltung zur Kollaboration verpflichtet war, teilte. Am 10. Juli wurde ein Gesetz erlassen, das General Philippe Pétain die Bemächtigung erteilte, eine neue Verfassung zu erlassen, die er schon in den nächsten Tagen formulierte. Damit legte er die Basis des Vichy-Regimes, seiner persönlichen Diktatur.

Mit ein paar Federstrichen führt das neue Regime die gesamte exekutive, legislative, judikative Gewalt in den Händen eines einzigen Mannes zusammen, ohne auch nur die kleinste Kontrollinstanz vorzusehen und bei gleichzeitiger Beseitigung jeder gewählten Volksvertretung, denn selbst ein

¹⁴⁷ Vgl. Rouso, Henry: Vichy. Frankreich unter deutscher Besatzung 1940-1944. München: C.H.Beck 2009.

*partielles Wahlrecht war nicht vorgesehen – ein solcher Akt war beispiellos in der französischen Geschichte.*¹⁴⁸

Ziele des Vichy-Regimes und der Taktik der Kollaboration mit Deutschland waren es, die Folgen des Waffenstillstandes abzumildern, Frankreich ‚neutral‘ aus dem Krieg herauszuhalten und gleichzeitig eine gute Ausgangsposition für die Zeit nach dem Krieg zu erreichen und die nationale Souveränität wieder herzustellen. Die Kollaboration mit Deutschland ging von den Franzosen aus und entsprang nicht dem Druck der Besatzungsmacht. Der Befehlshaber der deutschen Militärverwaltung in Frankreich bis 1942 war Otto von Stülpnagel. Er stand dem Nationalsozialismus zwar reserviert gegenüber, teilte aber dessen Feindbilder, wie z.B. den ‚Judeo-Bolschewismus‘ und wirkte einem seiner Meinung nach drohenden Partisanenkrieg in Frankreich mit einer brutalen und gnadenlosen Politik gegenüber der Bevölkerung entgegen. Aus dem Zusammenspiel zwischen deutscher Besatzung und Pétains angestrebter Nationaler Revolution entstand durch den Aufbau eines Polizeistaates ein Klima politischer Gewalt. Jegliche Opposition und das komplexe Feindbild – bestehend aus Freimaurern, Kommunisten, Ausländern und Juden – wurden bekämpft. Das Vichy-Regime führte im Kampf gegen die wachsende Opposition und soziale Unruhen mehrere Sondergerichtsbarkeiten, wie den „Obersten Gerichtshof“, der die „Verantwortlichen der Niederlage“ richten sollte, und Spezialabteilungen zur Unterdrückung von Kommunisten und Widerstandskämpfern ein. Den Sondergerichtsbarkeiten wurden einige juristische ‚Neuerungen‘ zugestanden: rückwirkende Verfügungen, die Missachtung des ‚ne bis in idem Prinzips‘, das die doppelte Verfolgung wegen derselben Tat unterbindet und die Umkehr der Beweislast. Nach dem tödlichen Schussattentat auf den deutschen Besatzungssoldaten Alfons Moser durch die „Bataillons de la jeunesse“ am 21.8.1941 intensivierte sich der Kampf gegen die Kommunisten durch eine Vergeltungspolitik der

¹⁴⁸ Ebda, S. 31.

Besatzungsmacht, die im Herbst 1941 hundert Personen hinrichtete. Das Vichy-Regime – federführend der Innenminister Pierre Pucheu und der Justizminister Joseph Barthélemy – legitimierten durch französische Gesetze die deutschen Repressionsforderungen: am Tag nach dem Attentat wurden ‚Sections spéciales‘ an den Appellationsgerichten eingerichtet, die eine rasche Verurteilung von „Terroristen“ ermöglichen sollten. Das diesbezügliche Gesetz wurde auf den 14.8.1941 rückdatiert. Die literarische Ausgestaltung dieser Thematik durch den Journalisten Hervé Lamarre in seinem Buch *L’Affaire de la Section Spéciale* und deren filmische Adaptation durch Costa-Gavras und Jorge Semprún wird in den folgenden beiden Kapiteln einer genaueren Betrachtung unterzogen. Lamarre allerdings schildert die französischen Justizverbrechen nicht als Reaktion auf deutsche Forderungen, sondern als originär französische Maßnahmen. 8400 Personen wurden bis 1944 von den ‚Sections Spéciales‘ angeklagt, 45 davon wurden zum Tode verurteilt und zwölf tatsächlich hingerichtet.

2.3.2. Hervé Lamarre: L’Affaire de la Section Spéciale¹⁴⁹

Der Journalist Hervé Lamarre veröffentlichte 1973 unter dem Pseudonym Hervé Villeré seine journalistisch-literarische Untersuchung *L’Affaire de la Section Spéciale* bei dem Verlag Librairie Arthème Fayard. Die Folio-Ausgabe aus dem Jahr 1975 gibt als Autor Hervé Lamarre an. Das Buch beschäftigt sich mit dem bis dahin unter Verschluss gehaltenen Justizskandal um die Sondertribunale der Vichy-Regierung. Minutiös wird auf der Basis französischer und deutscher Quellen und zahlreicher Zeugenaussagen die Gründung und Arbeit der Section Spéciale am Pariser Appellationsgericht beschrieben, die aufgrund eines rückwirkenden Gesetzes und auf Weisung der Regierung zur Besänftigung der deutschen Besatzer Kommunisten für Taten, für die sie

¹⁴⁹ Lamarre, Hervé: *L’Affaire de la Section Spéciale I und II*, Paris: Éditions Gallimard 1975.

schon verurteilt worden waren, in einem neuerlichen Verfahren zum Tode verurteilte. In dem „Avertissement“ übertitelten Vorwort gibt Lamarre seine Quellen an und berichtet von zahlreichen Personen, die ihm im Laufe seiner Recherchen nahelegten, diese Affäre nicht weiter zu verfolgen und die Dinge unter Verschluss zu lassen.

Das weitere Werk ist in drei Bücher oder Bände unterteilt: Das erste Buch trägt den Titel „Les chemins de l'Honneur“ und stellt in 8 Kapiteln einen Teil der handelnden Personen vor, deren jeweilige Geschichten auch Einblicke in die historische Situation geben. So wird in Kapitel 1 „Un Juif“ nicht nur die persönliche Lebensgeschichte Abraham Trzebruckis erzählt, sondern auch der Antisemitismus in Europa und die Schwierigkeiten der illegalen Einwanderer beschrieben. Auch das zweite, vierte und achte Kapitel sind Opfern gewidmet. Im dritten Kapitel beschreibt Lamarre den Werdegang des Innenministers Pierre Pucheu. Ebenso sind das fünfte und siebte Kapitel der Pétain-Regierung gewidmet. Es wird das Leben in Vichy geschildert. Die Erlässe der Regierung, die z.B. jede kommunistische Betätigung unter Todesstrafe stellen, werden wiedergegeben. Im sechsten Kapitel wird beschrieben, wie junge Kommunisten beschließen, aktiver gegen die deutschen Besatzer zu kämpfen. Sie fassen als Rache für ihre getöteten Kameraden den Plan, deutsche Offiziere zu ermorden. Das abschließende achte Kapitel geht auf die Exekutionen durch die deutsche Armee ein und beschreibt detailliert die Hinrichtung Tyszelmans und Gautherots, die an einer Demonstration gegen die deutschen Besatzer teilgenommen hatten.

Das zweite Buch heißt „Les règlements des comptes“ und stellt im neunten Kapitel (die Kapitelnummerierung ist fortlaufend) „L'Aspirant Moser“ jenen deutschen Offizier vor, der als erstes Opfer einer Rachaktion für die hingerichteten Kameraden von einer kommunistischen Gruppe in der Pariser U-Bahnstation Barbès erschossen wurde. Ab dann folgt das Buch einem streng chronologischen Aufbau, jedes Kapitel steht für einen Tag. Am Donnerstag, 21. August 1941 werden zunächst das Attentat und dann die ersten Maßnahmen Vichys beschrieben. Pucheu fordert in einer

eilig einberufenen Sondersitzung Todesurteile, um mit einer energischen Reaktion den Deutschen zuvorzukommen. Kapitel 11 beschäftigt sich mit den Ereignissen des 22. August: die deutsche Kriegsmarine, der Moser angehört hatte, fordert als Wiedergutmachung sechs Todesurteile und möchte von der französischen Regierung auf dem Laufenden gehalten werden. Ein Brief des inhaftierten Kommunisten Bréchet an seine Frau wird wiedergegeben und ein kurzes Treffen der beiden Attentäter in einem Park wird beschrieben. Kapitel 12 und 13 beschäftigen sich mit den weiteren Schritten zur Gründung des Sondertribunals und der Vollendung des Gesetzes, aufgrund dessen dieses Tribunal seine Urteile fällen soll. Der Titel des 3. Buches lautet „La Peau des Hommes“ und beschreibt wieder in chronologischer Reihenfolge die weiteren Ereignisse wie die Ankunft des Justizministers Barthélemy in Paris und die Berufung Benons zum Vorsitzenden des neuen Tribunals. Im 16. Kapitel werden die fünf berufenen Richter und der Staatsanwalt Guyenot vorgestellt, im 17. die Henker. Danach wird die verzweifelte Suche nach Angeklagten geschildert. In Kapitel 19 werden die Häftlinge vom Gefängnis zum Gericht gebracht und die Verteidiger bestellt. Kapitel 20 und 21 schildern die Prozesse und den Glauben der Anwälte, dass der Marschall Pétain nicht am Laufenden und durch ihn eine Begnadigung zu erwirken sei. Der Fall des Journalisten Lucien Sampaix endet trotz der Forderung des Staatsanwaltes Guillot aufgrund des Widerstands der Richter „lediglich“ mit lebenslanger Zwangsarbeit. Daraufhin werden die weiteren Verhandlungen ausgesetzt, da nach eingehender Besprechung mit dem Oberstaatsanwalt Cavarroc drei Todesurteile genügen. Im Kapitel 22 werden die Gnadengesuche abgelehnt, das 23. Kapitel schildert die letzte Nacht der Verurteilten und der Henker. Mit den drei Hinrichtungen im 24. Kapitel wird das Buch abgeschlossen. Es folgt ein Epilog, aus dem hervorgeht, dass die Hinrichtungen durch die Franzosen keine weiteren Exekutionen durch die Deutschen verhindern konnten. Die Marine drückt ihre Enttäuschung über die drei fehlenden Exekutionen aus, woraufhin am 23. September vier weitere Kommunisten hingerichtet werden – einer als

„Versäumniszuschlag“. Der zweite Anhang, „Enfin“ titulierte, gibt einen kurzen Überblick über das weitere Leben und Sterben der Familien der Verurteilten, aber auch der Anwälte und Politiker.

2.3.3. Der Film *Section Spéciale*¹⁵⁰

1974 begann Costa-Gavras an *Section Spéciale* zu arbeiten. Nach den Erfolgen von seinen politischen Filmen *Z* und *L'Aveu* fand er schnell Investoren und Produzenten für seinen Film. Drei Produktionsfirmen aus drei Ländern beteiligten sich an dem Projekt: „Goriz“ aus Italien, „Janus“ aus Deutschland und „Reggane / United Artists“ aus Frankreich. Giorgio Silvagni und erneut Jacques Perrin waren als Co-Produzenten tätig. Im Gegensatz zu *L'Aveu* erhielt Costa-Gavras für diesen neuen Film die Erlaubnis, an seinen originalen Wunschschauplätzen zu drehen.¹⁵¹

Inhaltlich bleibt der Film den in Lamarres Buch dargestellten Ereignissen sehr nahe. Der Film wird mit der Ouvertüre der Oper *Boris Godunow*¹⁵² eröffnet, wobei einzelne Musiker des Orchesters und der Taktstock des Dirigenten in Groß- und Detailaufnahmen ins Bild gerückt werden. Nach der Aufführung werden die Rede Marschall Pétains abgespielt und die

¹⁵⁰ *Section Spéciale*. Regie: Costa-Gavras. Drehbuch: Costa-Gavras und Jorge Semprún. Dialog: Jorge Semprún. Frankreich / Italien / Deutschland: Reggane / United Artist, Goriz und Janus, 1975.

Schauspieler: Louis Seigner, Roland Bertin, Michel Lonsdale, Ivo Garrani, Maistre, Jacques Spiesser, Henri Serre, Heinz Bennent, Hans Richter, Pierre Dux, Jacques François, Claudio Gora, Michel Galabru, Claude Pieplu, Hubert Gignoux, Jacques Ouvrier, Alain Nobis, Jean Bouise, Jean Champion, Julien Bertheau, Julien Guimar, Maurice Teynac, Guy Retoré, Yves Robert, Jacques Rispal, Eric Rouleau, Guy Mairesse, Bruno Cremer, Jacques Perrin. Bild: Andreas Winding. Montage: Françoise Bonnot.

¹⁵¹ Vgl. Michalczyk, John J.: Costa-Gavras. The Political Fiction Film. London und Toronto: Associated University Presses 1984, S. 195f.

¹⁵² Laut Lamarre wurde Mussorgskis Oper *Boris Godunow* tatsächlich am 12. August 1941 im Theater des Casinos von Vichy aufgeführt. Neben diesem augenscheinlichen historischen Realismus bieten sich die Eröffnung und das Ende dieses auf der Geschichte des Usurpators (1584-1598) und Zaren (1598-1605) Boris Godunow basierenden musikalischen Volksdramas durchaus an, um Parallelen zur französischen Situation der Vierzigerjahre zu ziehen, wenn auch nur auf einer oberflächlichen Schicht: Schergen Godunows zwingen das Volk mit Peitschenhieben auf die Knie, damit es Godunow anflehe, seine Wahl zum Zaren anzunehmen. Die letzten Worte der Oper singt der Narr, der das russische Volk auffordert, zu weinen und seine leidende Heimat zu bedauern.

Reaktionen des Publikums gezeigt. Als das elegante Publikum, bestehend vor allem aus Regierungsmitgliedern, Botschaftern und deren Familien, das Opernhaus verlässt, kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen dem Innenminister und dem Justizminister, der erzürnt ist, von dem soeben verkündeten, repressiven Gesetz gegen Kommunisten und Anarchisten nichts gewusst zu haben. Es folgt ein Schauplatzwechsel vom sich mondän gebenden Vichy nach Paris, wo Studenten, die Marseilleise singend, gegen die deutsche Besatzung demonstrieren. Die Demonstration wird blutig aufgelöst und einige Teilnehmer verhaftet. Am nächsten Tag treffen sich die jungen Demonstranten in einem Wald und beschließen, nach dem Angriff der Deutschen gegen Russland nun ihre Taktik zu ändern und entschlossener gegen die Besatzungsmacht zu kämpfen. Um die Vortags verhafteten Kameraden, deren Schicksal alle besiegelt wissen, zu rächen, beschließen sie, in Nachfolge Maupassants Père Milon deutsche Soldaten zu töten. Bei der Erwähnung ihrer Kameraden Tyszelman und Gautherot wechselt der Schauplatz zur Hinrichtung der beiden. Darauf folgen die nächste Besprechung der jungen Widerstandskämpfer auf einem Jahrmarkt, die ersten, scheiternden Attentatsversuche und schließlich das tödliche Schussattentat auf den deutschen Offizier Moser in der U-Bahnstation Barbès mit der anschließenden Flucht der Attentäter. Auf das Attentat folgen die ersten Reaktionen Ingrands, des Gesandten des Innenministers in Paris, ein Telefonanruf zum Innenminister Pucheu nach Vichy, der daraufhin die Regierungsmitglieder zu einer Kabinettsitzung einladen lässt. Er schlägt vor, bereits inhaftierte Kommunisten per rückwirkendem Gesetz als Sühne und Abschreckung, aber auch um die Besatzungsmacht von Repressalien gegen die Pariser Bevölkerung abzuhalten, hinrichten zu lassen, worauf der Justizminister abermals mit Empörung reagiert. Nach der Kabinettsitzung wechselt der Schauplatz nach Paris, wo Major Beumelburg als Vertreter der Besatzer über die geplanten Schritte informiert wird. Bei einem eleganten Mittagessen gibt er die erhaltenen Informationen an mehrere Führungspersonen der Deutschen weiter, die

vor allem die Retroaktivität des geplanten Gesetzes als Fortschritt in der französischen Justiz bewerten, sich aber gegen die geplanten öffentlichen Hinrichtungen aussprechen. Pétains Botschafter Brinon kann also die Zustimmung der Deutschen nach Vichy berichten, wo in der nächsten Kabinettsitzung umgehend an dem Gesetz gefeilt wird, das in Paris nach anfänglichem Widerspruch vom Staatsanwalt, Generalstaatsanwalt und dem Gerichtspräsidenten fertig gestellt wird. Der Justizminister Barthélemy erklärt Brinon, dass er gedenkt, das Gesetz anders umzusetzen, worauf Brinon ihm erzählt, dass die Deutschen 50 hochgestellte Personen als Geiseln hinrichten würden, wenn nicht die Franzosen selbst 6 Hinrichtungen durchführen. Die Wahl eines Vorsitzenden für das neue Tribunal erscheint zunächst schwierig, da im August fast alle Richter auf Urlaub sind. Cournet, als erster vorgeschlagen, lehnt den Posten entrüstet ab, als er versteht, worum es sich handelt. Daraufhin wird Benon berufen, der, ohne wirklich nachzufragen, worum es geht, seine Beförderung zum Vorsitzenden des Sondertribunals annimmt. Danach werden die weiteren Richter und Vertreter der Anklage ausgewählt und rasch eine Gründungszeremonie in Prachtroben veranstaltet. Indes beginnt die schwierige Suche nach Angeklagten für den am folgenden Tag abzuhaltenden Prozess, wofür schließlich vollkommen willkürlich 6 schwere und 6 leichte Fälle, alle Juden und / oder Kommunisten, ausgewählt werden. Die zukünftigen Angeklagten werden vom Gefängnis zum Gericht überstellt, gleichzeitig werden etliche Anwälte einberufen, um sich als Pflichtverteidiger zur Verfügung zu stellen. Auch sie wehren sich zunächst, hoffen dann aber, den Angeklagten helfen zu können. Im Gericht werden Richter und Anklagevertreter über das anzuwendende Gesetz informiert, woraufhin Tetaud und Linais zunächst von ihren Ämtern zurücktreten wollen, dann jedoch lediglich ihre Weigerung bekannt geben, nach diesem Gesetz zu urteilen. Die ersten vier Prozesse gehen mit unverhältnismäßig hohen Strafen zu Ende, Trzebrucki wird mit 4:1 Stimmen (Linais ist gegen die Todesstrafe) zum Tod verurteilt. Die Verteidigungsrede seines Anwalts

wird durch Flashbacks bebildert. Nach dem Mittagessen werden drei weitere Fälle behandelt, bei denen es zu zwei weiteren Todesstrafen kommt. Mit dem Fall des Journalisten Sampaix wird der Bann gebrochen, Benon kann kein Todesurteil erwirken. Daraufhin wird der Verhandlungstag abgebrochen, da drei Todesurteile „genügen“. Die Verteidiger reichen Gnadengesuche für die zum Tode verurteilten ein, die umgehend abgelehnt werden, die Guillotine wird montiert. Über einem Standbild, das im Hintergrund einen Richter in roter Robe im Gerichtsgebäude zeigt, im Vordergrund steht über die gesamte Breite des Bildes JUSTITIA am Boden, wird der Epilog eingeblendet:

„Die Deutschen wollten 6 Tote. Anstelle von drei „Überlebenden“ wurden drei Gaullisten der Widerstandsbewegung erschossen. Die drei „Überlebenden“ sowie die anderen Verurteilten wurden entweder hingerichtet oder starben in der Deportation. Während der gesamten Besatzungszeit waren Sondertribunale tätig. Nach der Befreiung waren die Richter, die an ihnen mitgewirkt hatten, keinerlei schwerwiegenden Sanktionen ausgesetzt. Zu allen Zeiten: die Staatsräson.“¹⁵³

Das Thema des Films ist einmal mehr die Korruption der Justiz unter dem Einfluss der Staatsräson undemokratischer Staatssysteme. Es steht im Zentrum des Films, über die gesamte Länge des Films ist keine Hauptfigur zu erkennen.

Personen und Personenkonstellation:

Aus filmtechnischer Sicht stehen sich die „Täter“ und die „Opfer“ gleichberechtigt gegenüber. Auf der Täterseite gibt es neben den bereitwilligen Tätern wie dem Innenminister und seinem Gesandten, die mit stolzgeschwellter Brust und erhobenem Haupt die Grundlagen der französischen Rechtsprechung (*nulla poena sine lege*) für die Bekämpfung des inneren Feindes umstoßen, auch „Mitläufer-Täter“: diese müssen erst mit verschiedenen Argumenten von der Notwendigkeit

¹⁵³ Section Spéciale 01:46:36-01:47:28.

solchen Vorgehens überzeugt werden: beispielsweise. der Justizminister Barthélemy, der so lange versucht, „seine“ Justiz vor derartiger Pervertierung zu bewahren, bis ihm die Erschießung von mindestens 50 hochgestellten Persönlichkeiten angedroht wird, die er dann doch lieber durch die Opferung sechs „minderwertiger“ Leben verhindert. Damit macht er sich als *der* Verantwortliche für die Rechtsprechung schuldig. Auch alle Anwälte und Richter, die sich zunächst über das neue Gesetz entrüstet zeigen, sich dann aber doch der Autorität oder Staatsräson beugen und sich an der Farce beteiligen, gehören dazu. Erst alle diese Täter gemeinsam, geleitet durch Marschall Pétain, ermöglichen die Tat, oder, wie es die Eröffnung des Films symbolisch darstellt: das Zusammenspiel aller Musiker eines Orchesters unter der Leitung eines Dirigenten macht das Kunstwerk aus. Ähnlich dem Taktstock des Dirigenten wird der Stift in der Hand des Marschalls zum Ordnung gebietenden Instrument.¹⁵⁴ Pétain selbst ist im Film nicht zu sehen, seine Stimme nur „off“ zu hören. Seine Interventionen sind selten, aber bindend.

Auch auf der Seite der Opfer stehen widersprüchliche Figuren, doch sind sie wesentlich sympathischer gezeichnet. Sie sind kleine Gauner, die in irgendeiner Form der Staatsgewalt Widerstand geleistet haben. Ihre Vergangenheit wird durch sentimentale Flashbacks während der Prozesse erhellt. Der deutsche Offizier Moser, Opfer des Attentats, ist in seiner Rolle als Mitglied der Besatzungsmacht auch Täter. Keine der Personen wird besonders umfassend charakterisiert, keine bietet sich für den Zuseher als Identifikationsfigur an. Die Personen erscheinen stereotyp und sind in ihrer ideologischen Ausrichtung auf den ersten Blick zu erkennen. Vichysten sind in der Regel alt, häufig kriegsversehrt, konservativ und in Aufmachung und Umfeld auf ihre Repräsentationsaufgabe bedacht. Die Kommunisten sind junge Idealisten, die den Studenten der 68er ähneln, oder mutige Intellektuelle von großer rhetorischer Gewandtheit wie Sampaix. Die Angeklagten sind kleine Gauner mit einem sympathischen Lächeln. Wie schon erwähnt, erhält der

¹⁵⁴ Section Spéciale 00:00:00 – 00:00:20 und 00:26:45 – 00:27:00.

Zuseher durch Flashbacks kleine Einblicke in die Vergangenheit der drei unschuldig zum Tode Verurteilten, die sie in einem weichen Licht zeichnen und ihnen unmittelbar die Sympathie des Zusehers einbringen. Die Vergangenheit der Vertreter der Anklage wird nicht durch Flashbacks beleuchtet. Über ihre persönlichen Umstände informieren kurze Sequenzen, die sie in ihrem privaten Umfeld zeigen. So ist beispielsweise der Vorsitzende des Sondertribunals, M. Benon, mit einer sehr viel jüngeren, ehrgeizigen Frau verheiratet, die ihn wegen seiner schleppenden Karriere stets stark unter Druck setzte. Damit ist er ein gutes Beispiel für einen Beamten, der für seinen persönlichen Erfolg über Leichen geht. Anhand aller im Film vertretenen Juristen zeigen Semprún und Costa-Gavras die Schwächen der Justiz auf, die durch ad-hoc-Gesetzgebung und tendenziöse Gesetzesinterpretation die zugrundeliegende Idee der Gerechtigkeit pervertieren kann. Dieses Problem thematisieren die beiden Autoren in diesem Film mit Bezug auf das Vichy-Regime und in *L'Aveu* die kommunistische Tschechoslowakei betreffend. Auch in *Z* wird diese Kritik an der Verbiegung der Justiz durch die griechische Militärdiktatur im Epilog laut.¹⁵⁵

Ein wesentliches Gestaltungsmoment der ersten Hälfte des Filmes ist Komik in Zusammenhang mit der Charakterisierung der Vichysten. Die Regierung unter Marschall Pétain hat sich im Kur- und Badeort Vichy etabliert, dessen zahlreiche Hotels Unterkunft und Arbeitsraum bieten, während es gleichzeitig ein großes Angebot an kulturellen Aktivitäten gibt. Rund um die erste Ministerratssitzung wird der Alltag in Vichy gezeigt: ein kleines Mädchen marschiert in viel zu großen Reitstiefeln auf einem Bett, Hasen leben am Balkon, im Badezimmer wird Karten gespielt und freilaufende Hühner werden von kreischenden Damen durchs ganze Haus verfolgt. Mit diesen grotesken Szenen illustriert der Film eine Fußnote

¹⁵⁵ Mit der Macht des gesamten juristischen Apparats in totalitären Regimen beschäftigen sich zahlreiche Werke, von denen hier exemplarisch die Dokumentation von Ilse Staff, *Justiz im Dritten Reich* und Jürgen Zaruskys Untersuchung *Die stalinistische und die nationalsozialistische „Justiz“* erwähnt sein sollen.

Lamarres, in der er beschreibt, wie die Regierung die Hotels ruinierte.¹⁵⁶ Die Minister, die Pucheus Sekretär zum Ministerrat einladen soll, befinden sich alle in Behandlung in der Kuranstalt: einige sitzen auf historischen Trainingsgeräten, andere inhalieren, nehmen ein Bad oder erhalten eine Schlammpackung. Während der Ministerratssitzung zieht am Fenster eine Musikparade vorbei. Es entsteht weniger der Eindruck einer arbeitsamen Atmosphäre, vielmehr herrscht fröhliche Ferienstimmung, in der das Wichtigste der eigene Vorteil und das „Sehen und Gesehen Werden“ ist, die in ihrer Dekadenz zum gegebenen Zustand Frankreichs passt. Diese Darstellung des „Operetten-Vichy“ verbindet die Filmkritikerin Nezick mit einem Semprúnschen Topos: „Cette représentation ‚réaliste‘ dans le film n’en est que plus dérangeant comparée a la tragédie réelle a laquelle sont confrontées les victimes des décisions de ce Régime fantoche. Banalité grotesque du mal.“¹⁵⁷

Gestaltung des Zeitablaufs

Die Handlung verläuft ohne große Kunstgriffe chronologisch mit gelegentlichen Orts- und Milieuwechseln zwischen Vichy und Paris und herrschender sowie beherrschter Klasse. Im Gegensatz zu den anderen beiden beschriebenen Filmen kommen Flashbacks nur in geringem Maße zum Einsatz. Sie werfen kurze Schlaglichter auf die jeweilige Vergangenheit jener drei vom Sondertribunal anhand rückwirkend angewandeter Gesetze angeklagten Männer, gegen die die Todesstrafe ausgesprochen wird. Durch diese Flashbacks wird die soziale Qualität der Affäre betont, da sie die Opfer eindeutig in sozial niedrig gestellten Schichten ansiedelt. Laut den Aussagen der Regierungsmitglieder sind die Leben dieser Personengruppe bei Weitem nicht so wertvoll, wie die der bessergestellten Schichten.¹⁵⁸ „L’idée de la justice de classe (et de

¹⁵⁶ Lamarre, Hervé: *L’Affaire de la Section Spéciale I*, Paris: Collection Folio 1975, S. 137 und Section Spéciale 00:23:04 – 00:24:00.

¹⁵⁷ Nezick, Nathalie: Section Spéciale. Le procès d’une juridiction d’exception ordinaire. In: Jaime Céspedes: *Cinéma et engagement. Jorge Semprún scénariste*. CinemAction, forthcoming 2011, S. 4.

¹⁵⁸ Section Spéciale 00:44:00 – 00:44:20.

‚race‘ ramené au paradigme antisémite de l’époque) revient comme un leitmotiv au cour du récit [...].¹⁵⁹ Der antisemitische Aspekt kommt in der Auswahl der Akten oder bei der Erschießung Tyszelmans zum Ausdruck. Der Epilog – eine Parallele sowohl zu Lamarres Buch als auch zu den anderen beiden Filmen – informiert über das weitere Schicksal der Beteiligten und die Alltäglichkeit der Sondertribunale während der Zeit der deutschen Besatzung. Er hält fest, dass die an ihnen tätigen Richter keinerlei schwerwiegenden Sanktionen ausgesetzt waren. Mit diesem Epilog wird der an und für sich historische Fall der Sondertribunale mit der Gegenwart verbunden. Die dem Film inhärente Kritik bezieht sich damit auch auf die französische Gegenwart, die es verabsäumt hat, Vergangenes aufzuarbeiten und Schuldige zur Verantwortung zu ziehen. Costa-Gavras und Jorge Semprún sind mit ihrem Film der literarischen Vorlage sehr treu geblieben. Ausgelassen bleiben das Gefängnisleben der Angeklagten sowie der Briefwechsel zwischen Bréchet und seiner Frau. Ebenfalls nicht von der Vorlage übernommen werden die erschütternden Berichte, wie die jeweiligen Frauen von der Hinrichtung ihrer Männer erfahren, wodurch der Film sachlicher und emotionsloser als das Buch erscheint. Im Vergleich zur literarischen Vorlage aufgewertet sind die Rollen des angeklagten Journalisten Lucien Sampaix und des Rechtsanwaltes Lafarge (er ist der Verteidiger Trzebruckis), deren Charakter somit etwas Heldenhaftes anhaftet.¹⁶⁰ Neu im Vergleich zum Buch ist die Konzentration auf den amerikanischen Botschafter zu Beginn des Films, gleich nach der Ansprache Pétains im Opernhaus, als dieser Pucheu während eines Interviews genau beobachtet, seinen Dolmetscher befragt, was denn ein „Normalien“ sei und danach den Admiral begrüßt.

¹⁵⁹ Nezick, Nathalie: Section Spéciale. Le procès d’une juridiction d’exception ordinaire. In: Jaime Céspedes: *Cinéma et engagement. Jorge Semprún scénariste*. CinemAction, forthcoming 2011, S. 6.

¹⁶⁰ Vgl. Michalczyk, John J.: Costa-Gavras. The Political Fiction Film. London und Toronto: Associated University Presses 1984, S. 200.

Rezeption:

Hervorzuheben an *Section Spéciale* ist die relativ schwache Rezeption, die der Film erfahren hat. Einerseits erreichte er ein kleineres Publikum als die beiden anderen Filme, andererseits wurde er von der Kritik häufig negativ bewertet, obwohl er auch einige Auszeichnungen erhielt: Beim Filmfestival in Cannes 1975 wurde Costa-Gavras für *Section Spéciale* als bester Regisseur ausgezeichnet, der Film war für die goldene Palme nominiert. Im französischen Fernsehen war der Film laut Nezick lediglich zwei Mal, im Jänner 1977 und im Juni 2008, zu sehen. Dazu äußerte sich Jorge Semprún 2008 in einem Interview mit der FAZ zu Jonathan Littells Roman *Les Bienveillantes*:

Wie brutal die kollektive Verdrängung in Frankreich funktionieren kann, habe ich selber erlebt. Die Filme, die ich mit Costa-Gavras über die stalinistischen Schauprozesse in der Tschechoslowakei („L'Aveu“) und das Militärregime in Griechenland („Z“) machte, wurden hoch gelobt. Sie werden regelmäßig im Fernsehen wiederholt. Aber kaum jemand weiß, dass wir einen ganz ähnlichen Film über Vichy gemacht haben: „Section Spéciale“. Es gab nur Schweigen und Verachtung für „einen Griechen und einen Spanier“, die sich erlaubten, Frankreichs Vergangenheit zu thematisieren.¹⁶¹

Die Kritikpunkte richten sich sowohl gegen technische Aspekte des Films als auch gegen inhaltliche. So eröffnet Marcel Martin seine Rezension vernichtend: „Du dégoût, pas seulement de la stupéfaction et de la colère, du dégoût, voilà ce que m’inspire *Section Spéciale*.“ Um diese Tirade im Laufe seines Artikels anhand weiterer Vorwürfe zu bestätigen: „Les louables intentions de l’entreprise ne m’empêchent pas de dénoncer *Section Spéciale* comme un mauvais film politique tout simplement parce que c’est un mauvais film.“ Er klagt Costa-Gavras und Jorge Semprún an, dem „pire conformisme dramatique et esthétique“ verfallen zu sein, und

¹⁶¹ Altwegg, Jürg: Ohne die Literatur stirbt die Erinnerung. Jorge Semprún im Gespräch über Littells „Wohlgelassene“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, am 08.02.2008, hier zitiert aus: <http://lesesaal.faz.net/littell/article.php?aid=26&bl=%2Flittell%2Frezensionen.php> (eingesehen am 26.02.2010).

schreibt weiter „le film se traîne interminablement, sans ressort et sans rythme, encombré de fioritures de style parfaitement ridicules, le point de vue sur les hommes et les choses est si détaché, si superficiel qu'on ne peut croire un instant à la vraisemblance de ce que nous est montré [...]“.¹⁶² Die lobenswerten Absichten von Drehbuchautor und Regisseur erkennt Martin in dem Plan „pantins sanglants et des victimes impuissantes“ darzustellen. Martin sieht diesen Plan gescheitert, weil der Film durch seine schlechte Machart jegliche Glaubwürdigkeit verlöre. Auch Henri Béhar spart nicht mit Kritik an einem Film, der mit so viel Interesse erwartet worden sei wie kaum ein anderer. Er meint, Costa-Gavras hätte die Zeitlupe in *Z* effektiver eingesetzt als in *Section Spéciale*, „que le style Costa est devenu les tics Gavras.“¹⁶³ Béhar vermisst das weitere Schicksal des Attentäters nach dem tödlichen Schuss und kritisiert die Dauer der Flashbacks. Die gesamte Rezension ist in einem zynischen, empörten Tonfall geschrieben, worunter die Sachlichkeit schwer leidet, wie am Beispiel Béhars Beschreibung des Flashbacks über Trzebrucki leicht festzustellen ist: „[...] et la caméra qui recule, et vous découvrez une devanture format Galeries Lafayette, avec, écrit dessus en lettres de dix mètres ‚Casquettes Rispal!‘“. Das hier thematisierte Hutgeschäft des Angeklagten ist tatsächlich ein kleines, dessen Fassade geschätzte 3m nicht übersteigt, ausgestattet mit einem Schaufenster in der Größe eines normalen Fensters, in dem 3 Mützen ausgestellt sind. Das angeprangerte Schild mit den Zehn-Meter-Lettern ist tatsächlich ungefähr einen Meter lang und trägt den Schriftzug ‚Casquettes Piwolski‘ – dies ist der Name, den Trzebrucki in Frankreich angenommen hatte. Rispal ist der Name des Schauspielers, der Trzebrucki verkörpert. Eine weitere Namensverwechslung unterläuft Béhar, wenn er schreibt: „Interruption d'Eugène Oneguïn“, da es sich bei der Opernaufführung um *Boris Godunow* handelt. Ebenso harscher Kritik wird der Flashback Bastards unterzogen, der Béhar zufolge Costa-Gavras Bedürfnis nach Action-

¹⁶² Martin, Marcel: Dégouts et des Couleurs. In: *Ecran* Nr.36, Mai 1975, S. 12.

¹⁶³ Béhar, Henri: Section Spéciale. In: *Image et Son. La Revue du Cinéma*. Nr. 297, Juni-Juli 1975, S. 112.

Szenen im Freien entsprungen sei. Der Film werde lediglich wegen seines interessanten Themas von Justiz und Politik leidenschaftlich diskutiert, doch: „C’est le sujet qu’entendent traiter Semprun et Costa-Gavras, ils ne font que le maltraiter.“¹⁶⁴ Serge Toubiana sieht die Absicht des Films im Aufzeigen des Machtmissbrauchs durch die Vichyregierung, doch auch er zeigt sich enttäuscht:

*Le pouvoir n’y est vu que sous la forme classique du théâtre avec ses coulisses. Rien n’est dit du pétainisme quotidien, car tout est déjà dans l’histoire, codé, figé, jugé, acquis d’avance. Alors que le pétainisme est un système où le pouvoir est partout: milices, collabos, délations à la base, Costa-Gavras ne le voit que là où il est d’ordinaire, de tout temps: dans les Ministères et dans les couloirs des tribunaux. Plus grave encore: rien n’indique la place d’où est vu le pouvoir, ou la machine judiciaire.*¹⁶⁵

Toubianas Kritik fällt wesentlich gemäßigter und faktenorientierter aus. In der Tat kommt der Alltag der Bevölkerung unter Pétain im Film nicht zur Sprache. Aus dem Mangel an Haupt- oder Identifikationsfiguren ergibt sich der „undefinierte“ Standpunkt des Films. Die Handlung wird nicht aus der Sicht der Opfer, aber auch nicht aus der Perspektive der Täter geschildert. Vielmehr handelt es sich um einen externen, allwissenden, sich objektiv gebenden Erzähler, der das Geschehen aufzeigt. Die anklagende Note erhält der Film erst durch seine ironischen Züge, die natürlich auch die Objektivität unterlaufen.

Guy Hennebelle hingegen beeilt sich, den Film gegen diese Kritiken zu verteidigen. Er meint, Costa-Gavras hätte sich die Vorwürfe, die über seinen „Amerikanismus“ gemacht wurden, zu Herzen genommen und hätte sich vom hollywoodschen Hang zur Irrealität abgewendet. Hennebelle sieht *Section Spéciale* sowohl in ideologischer als auch in filmischer Hinsicht positiv: „[...] la facture de Section Spéciale (y compris

¹⁶⁴ Béhar, Henri: Section Spéciale. In: *Image et Son. La Revue du Cinéma*. Nr. 297, Juni-Juli 1975, S. 116.

¹⁶⁵ Toubiana, Serge: ...mais qui raisonne (Les Ordres, Section Spéciale). In: *Cahiers du Cinéma* Nr.258-259, Juli-August 1975, S. 45.

l'interprétation), elle, m'a paru relativement adéquate à un propos qui consistait à exposer le schéma d'une forfaiture."¹⁶⁶, beschäftigt sich aber intensiver mit den ideologischen Aspekten: „J'ai été ému par exemple par l'admirable comportement du communiste Sampaix au tribunal ainsi que par les scènes qui nous montrent l'ardente mobilisation de la jeunesse contre le nazisme alors qu'on nous répète à satiété que les Français n'ont rien fait contre l'occupation!“ Schließlich wendet er sich in seiner Kritik gegen die elitistischen Filme der Avant-Garde und spricht sich für „films politiques clairs, lisibles, utilisables et beaux“¹⁶⁷ aus, zu denen er offensichtlich Costa-Gavras *Section Spéciale* zählt.

Insgesamt sticht es ins Auge, dass zu *Section Spéciale* im Verhältnis zur umfangreichen Literatur über *Z* und *L'Aveu* wirklich wenig Material zu finden ist. Er scheint tatsächlich in einem gewissen Maße „totgeschwiegen“ zu sein. Noch einmal Semprún:

Son principal intérêt était d'aborder un moment précis de l'histoire de la France. On avait montré les méchants Tchécoslovaques, les méchants colonels grecs, cela me troublait que l'on parle si peu des Français. Et alors que, côté Zorro en moins, Section Spéciale fonctionne à mes yeux comme les films précédents de Costa, l'accueil a été franchement mauvais. [...] Comme si nous, des immigrés, nous venions leur faire la leçon. Un critique commençait son article par: «Mais de quel droit un Grec, récemment naturalisé, et un Espagnol, badadi, badada se permettent-ils?...»¹⁶⁸

Für Semprún also scheint die schwache Rezeption des Films vor allem in der nicht akzeptierten Kritik an Frankreich durch zwei Ausländer begründet zu sein. Die beiden Künstler, die in Frankreich ihr Exil gefunden hatten, zeigten Frankreich in dem Film schonungslos in einem seiner schlimmsten Momente. Im Gegensatz zu *Z* besteht für den Rezipienten von *Section Spéciale* keine Sekunde lang ein Zweifel, wo und wann das

¹⁶⁶ Hennebelle, Guy: A propos d'Yves Boisset et de Costa Gavras. In: *Ecran* Nr. 38, Juli-August 1975, S. 15.

¹⁶⁷ Ebda, S. 15.

¹⁶⁸ Poulle, François: Militantisme et cinéma: la vérité au-dessus des partis. Entretien avec Jorge Semprun. In: *CinémAction* Nr. 35 (1985), S. 93.

Geschehen des Films angesiedelt ist, da schon der Beginn des Films mit „August 1941, VICHY; Thermalbad. Sitz der Regierung des Marschalls Pétain“ untertitelt ist. Dieser Film dient dazu, einen exakten Zeitpunkt der französischen Geschichte aufzuzeigen und zu kritisieren. Der den Film in Form von Untertiteln abschließende Epilog zieht eine Verbindungslinie von den Ereignissen der Vierzigerjahre bis in die Gegenwart der siebziger Jahre, indem er darauf hinweist, dass die damaligen Täter nicht ausreichend zur Verantwortung gezogen worden waren. Der abschließende Satz: „Zu allen Zeiten: die Staatsräson“ beinhaltet heftige Kritik. Hiermit wird die Staatsräson ebenso für das lasche Vorgehen gegen die Täter in den siebziger Jahren, wie für die Gründung der Sondertribunale in den vierziger Jahren verantwortlich gemacht. Diese Kritik erfolgt nicht zu Unrecht, wie der Antwortbrief René Plévens aus dem Justizministerium im Februar 1972 auf Lamarres Anfrage nach den Akten der drei Hingerichteten zeigt:

Mais il ne vous échappera pas qu'il convient d'adopter en ce domaine, la plus grande circonspection.

Il importe en effet d'éviter au plus haut point, de porter préjudice à des intérêts privés, et de réveiller des passions dans l'opinion publique.¹⁶⁹

Die Staatsräson der Siebzigerjahre scheint in den Augen der Autoritäten das Vertuschen und Verschweigen der Justizverbrechen der Vergangenheit zu gebieten. Dies ist es, was Hervé Lamarre mit seinem Buch und in seinem Gefolge Semprún und Costa-Gavras anprangern. Die Filmkritiker jedoch konzentrieren sich in ihren Rezensionen auf die Machart des Films und nicht so sehr auf die politischen Aussagen mit Bezug auf die Gegenwart. Nur Hennebelle äußert sich erfreut über die politischen Inhalte, die den Widerstand der Franzosen gegen die deutschen Besatzer zeigen.

¹⁶⁹ Pléven, René: Brief an Hervé Lamarre, Paris, am 10. Februar 1972. In: Lamarre, Hervé: *L'Affaire de la Section Spéciale I*, Paris: Collection Folio 1975, S. 21.

Die anderen Kritiker beschäftigen sich mit technischen Details, kritisieren die Entscheidung Costa-Gavras, den Film in Farbe gedreht zu haben, oder die Flashbacks. Der Film erscheint ihnen als große Fehlleistung, das zugestandenermaßen interessante Thema sei in unwürdiger Form bearbeitet worden. Dies kann als Hinweis verstanden werden, dass sich das geringere Interesse an diesem Film nicht nur, wie Semprún es sieht, aus der beleidigt-ablehnenden Haltung der Franzosen gegenüber der Kritik zweier Ausländer, sondern auch aus seiner geringeren Attraktivität in filmischer Hinsicht ergibt. Diese resultiert wohl auch zu einem gewissen Grad aus dem Mangel an echten Berühmtheiten bei der Besetzung: fast alle Schauspieler sind zwar auch in den anderen beiden Filmen aufgetreten, jedoch immer in Nebenrollen. Da *Section Spéciale* aber über keine große Hauptrolle verfügt, sondern eher eine große Anzahl Nebenrollen in sich vereint, fehlen hier die großen Namen, die die Aufmerksamkeit des Publikums erregen würden, wie Montand, Trintignant oder Perrin.

3. THEMATISCHE VERBINDUNGSLINIEN ZWISCHEN DEN DREI FILMEN UND SEMPRÚNS LITERARISCHEM WERK

3.1. Antitotalitarismus und Kommunismus – in Regierung, Opposition und Untergrund

Politik spielt nicht nur in Semprúns Leben eine große Rolle, sondern auch in seinem schriftstellerischen Werk, das sich immer auch aus seiner Biographie nährt. In Leben und Werk prägen Faschismus, Antifaschismus und Kommunismus den Handlungsverlauf. Antitotalitarismus könnte man als die allem innewohnende Grundhaltung Semprúns bezeichnen. In den drei analysierten Filmen begegnet man ihm in *Z* im Kampf gegen den sich breitmachenden griechischen Faschismus, in *L'Aveu* ist es der Kampf für die Ideale des Kommunismus und gegen die Mühlen des Machtmissbrauchs des kommunistischen totalitären Regimes. *Section*

Spéciale ist ein Aufschrei gegen die korrupte Justizmaschinerie des Vichy-Regimes.

In seinen Büchern und auch in seinen Reden und Interviews behandelt Semprún dieses Thema intensiv. In jenem Buch, in dem er sich mit seiner Jugend und seinem Leben vor Buchenwald beschäftigt, heißt es: „J’ai essayé d’imaginer ma vie sans l’engagement, corps et âme, dans l’aventure du communisme. [...] Quoi qu’il en fût, je n’arrivais pas à m’imaginer une autre existence. Mais peut-être n’ai-je pas eu assez d’imagination.“¹⁷⁰ In der Rede zur Entgegennahme des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels verlangte er in Bezug auf den europäischen Antifaschismus: „Wer aber vom Stalinismus nicht reden will, sollte auch vom Faschismus schweigen.“¹⁷¹ In *Autobiographie de Federico Sanchez* beschäftigt sich Semprún mit seiner Vergangenheit als Mitglied des PCE und geht dabei auch mit dem Stalinismus im allgemeinen und seinem eigenen im speziellen ins Gericht: „Un des traits spécifiques du stalinisme idéologique consiste précisément dans l’intériorisation autorépressive de tous les poncifs collectifs du culte égoïste du surmoi.“¹⁷²

Ihn beschäftigen die verschiedenen Ausformungen des Kommunismus, sei es als Regierungsform oder als Opposition im Untergrund. Eine kurze Sequenz aus *La Montagne blanche* kann als Kritik am verknöchernden Staatskommunismus gelesen werden: „Les démarches de Larrea pour le rencontrer s’étaient heurtées à une cotonneuse barrière d’incompréhension bureaucratique. Polie mais impénétrable.“¹⁷³

Vordergründig geht es hier um den Versuch des spanischen Schriftstellers Juan Larrea, am Filmfestival in Karlovy Vary 1966 das einzige männliche Mitglied des Orchesters, das im Hotel allabendlich aufspielte, zu treffen. Ein derartiges Treffen zu organisieren war schlichtweg unmöglich und

¹⁷⁰ Semprún, Jorge: *Adieu, vive clarté...* Paris: Éditions Gallimard 1998, S. 129f.

¹⁷¹ Semprún, Jorge: Demokratisierung ist die Wurzel des Friedens – nicht umgekehrt. In: Jorge Semprún: *Blick auf Deutschland*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2003, S. 68.

¹⁷² Semprún, Jorge: *Autobiographie de Federico Sanchez*. Paris: Éditions du Seuil 1978, S. 22.

¹⁷³ Semprún, Jorge: *La Montagne blanche*. Paris: Éditions Gallimard 1986, S. 33.

steht für die einige Male von Artur London beschriebene Abschottung der Bürger und Intellektuellen der Tschechoslowakei gegen Einflüsse von Außen. Höflich, aber undurchdringlich sind auch für Lise London die Barrieren, wenn sie versucht, von ihren (ehemaligen) Freunden, den Granden der Tschechoslowakischen Kommunistischen Partei, etwas über das Schicksal ihres Mannes zu erfahren. Die zunehmende Einengung und Unterdrückung des kritischen Individuums in der kommunistischen Tschechoslowakei wird auch anhand Kepelas beruflichem Werdegang beschrieben:

*Kepela, lui, était l'un des gardiens du cimetière. C'était le seul poste de travail pour lequel, après de multiples avatars, on l'avait trouvé suffisamment qualifié. D'abord, lorsqu'il avait été chassé du parti, de l'Université et de la direction de l'Atelier théâtrale, on l'avait envoyé en usine. A la production, comme on disait, non sans un brin de vantardise. [...] Pour finir, après quelques mois de tracasseries, de convocations quotidiennes, d'attentes interminables et inutiles dans les locaux de la Milice, Kepela fut reçu par un jeune lieutenant des services de la Sécurité. [...] Bon, dit-il à la fin, sans même lever les yeux, je vous ai trouvé un poste de travail digne de vous. Vous serez gardien de cimetière.*¹⁷⁴

Diese fiktive Karriere erinnert an jene reale von Lise London, die aus dem Rundfunk entlassen wurde und sich in einer Fabrik Arbeit suchen musste. Die Arbeit in einer Fabrik, von jener Partei als Strafmaßnahme eingesetzt, die sich die Befreiung der Arbeiterklasse zum Ziel gesetzt hatte, wird von Semprún in seiner literarischen und filmischen Arbeit thematisiert.

Die spanische kommunistische Partei, deren Mitglied Semprún war, war von ihrem Exilsitz in Paris aus im Untergrund tätig. Daraus ergibt sich, dass sie keinerlei Macht über die spanische Bevölkerung hatte und sich ihr autoritäres Wesen und die Perversion des Personenkultes lediglich auf die Parteimitglieder beschränkte. Aus der räumlichen Distanz zum eigentlichen Geschehen leitet Jorge Semprún auch immer wieder die

¹⁷⁴ Ebda, S. 110f.

Realitätsferne der Parteispitze her, wenn Dolores Ibarruri oder Santiago Carillo vom unmittelbar bevorstehenden Sturz Francos oder dem gewaltigen Erfolg eines Generalstreiks fantasieren.

Die stets friedliche Vorgangsweise der griechischen Opposition mit kleinen Kundgebungen, Friedensmärschen und Flugblattverteilungen wird in *Z* von Manuel in Frage gestellt.¹⁷⁵ Er vertritt damit die Positionen von Costa-Gavras und Semprún¹⁷⁶, der nach unzähligen Streikaufrufen in Spanien an der Sinnhaftigkeit dieser Methode zum Sturz Francos zu zweifeln begonnen hatte. Mit seinem Roman *Netchaïev est de retour* hat Semprún aber auch terroristische Vorgangsweisen kritisiert.

Beschattung und Überwachung sind konstitutiv für die jeweils geschilderten gesellschaftlichen Zustände. In *Z* werden die Mitglieder des Friedenskomitees überwacht und beschattet, „zu ihrer eigenen Sicherheit“, wie es von Seiten der offiziellen Stellen dazu heißt. In *L'Aveu* wird Artur London beschattet, was umso besorgniserregender ist, als er ja Regierungsmitglied ist. Beschattung und Überwachung spielen im Zusammenhang mit der Untergrundarbeit auch in Semprúns Büchern eine Rolle, wenn er beispielsweise betont, während seiner langjährigen Aktivitäten im antifränkistischen Untergrund niemals verhaftet worden zu sein. Er beschreibt, dass er sich angewöhnt hatte, nur über Umwege seine Wohnung aufzusuchen, um potentielle Verfolger abschütteln zu können. Die gefährliche Arbeit im Untergrund wird auch in einer Szene in *L'Écriture ou la vie* thematisiert, als eine Aktion, bei der ein Deutscher in Paris getötet werden soll, minutiös geplant wird und alle Eventualitäten mitbedacht werden: „Si c'est une huile, les chleuhs risquent de faire des rafles. Il faut tout prévoir, y compris une descente de police rue Washington.“¹⁷⁷

¹⁷⁵ Vgl. z.B.: Z. Découpage et Dialogues in Extensio. In: *L'Avant Scène* Nr.96, Oktober 1969, S. 36 und ab 00:43:34.

¹⁷⁶ Vgl. Braucourt, Guy: Entretien avec Costa-Gavras et Jorge Semprun. In: *Cinéma*, Nr. 151 (Dezember 1970), S. 49.

¹⁷⁷ Semprún, Jorge: *L'Écriture ou la vie*. Paris: Éditions Gallimard 1994, S. 142.

3.2. Antisemitismus

Antisemitismus ist ein Thema, das Semprún seinen gesamten Schaffensweg begleitet hat. In seinem ersten veröffentlichten Buch *Le grand voyage* (1964) behandelt er fast wie ein Autobiograph seinen eigenen Weg ins Konzentrationslager Buchenwald. In diese seine eigene Geschichte bindet er als Augenzeuge die Geschichte der jüdischen Kinder ein, die direkt nach ihrer Ankunft in Buchenwald von der SS und deren Hunden in einem grausamen Gemetzel getötet werden.

In gewisser Weise bilden die gut fünf Seiten, auf denen diese Geschichte erzählt wird, einen Subtext, der tendenziell einem anderen Erzählzweck folgt als der Rest des Buches: es geht hier nicht primär um autobiographisches Erzählen, sondern um Bezeugen;¹⁷⁸

Als jüdische Kinder sind sie doppelt unschuldige Opfer des nationalsozialistischen Vernichtungswahns. Es ist ihr tragisches Schicksal, das Semprún auswählt um seine eigene Geschichte des politischen Gefangenen, der die Konfrontation mit den Nationalsozialisten willentlich suchte, zu komplettieren. Mit diesen unterschiedlichen Opfererfahrungen beschäftigt sich auch das in Buchform unter dem Titel *Se taire est impossible*¹⁷⁹ veröffentlichte Gespräch Jorge Semprúns mit Elie Wiesel.

In *L'Écriture ou la vie* drückt Semprún die Konsequenzen des nationalsozialistischen Antisemitismus aus: „Somme toute, ça n'avait rien de surprenant que la mort parlât yiddish. Voilà une langue qu'elle avait bien été forcée d'apprendre, ces dernières années. Si tant est qu'elle ne l'eut pas toujours sue.“¹⁸⁰ In dieses Buch findet der Bericht eines Überlebenden des Sonderkommandos Auschwitz Eingang, der im KZ Buchenwald im Rahmen einer heimlichen Versammlung einiger Inhaftierter Zeugnis von der Vernichtung der Juden in den Gaskammern

¹⁷⁸ Neuhofer, Monika: *Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé. Jorge Sempruns literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald.* (Analecta Romanica Heft 72) Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2006, S. 134.

¹⁷⁹ Semprún, Jorge und Wiesel, Elie: *Se taire est impossible.* Paris: Mille et une nuits 1995.

¹⁸⁰ Semprún, Jorge: *L'Écriture ou la vie.* Paris: Éditions Gallimard 1994, S. 39f.

ablegt. Durch die Aufnahme dieses Zeugnisses in seinen eigenen Bericht kann Semprún diese Gräuelt, obwohl er sie nicht selbst erlebt hat, berichten und andererseits dem eigentlich „unmöglichen Zeugen“¹⁸¹ Glaubwürdigkeit verleihen.

Dass Antisemitismus auch den Kommunisten nicht fremd war, verdeutlicht Semprún, indem er einen Leutnant des Prager Sicherheitsdienstes zu Karel Kepela sagen lässt: „Vous serez gardien de cimetière. A Straschnitz, dans le nouveau cimetière juif. [...] Il n’y a pas à Prague de cimetière pour chiens, [...] sinon je vous y aurais envoyé! [...] Mais les Juifs sont des chiens, voyons!“¹⁸²

In allen drei Filmen wird das antisemitische Element der Ereignisse thematisiert: Der General äußert sich in *Z* in einer Sitzung in der die Dossiers der Mitglieder des Friedenskomitees besprochen werden, folgendermaßen über Manuel: „C’est un enragé. Il veut profiter de la situation. Aucune vergogne. [...] Demi juif. C’est les pires. Ils se croient supérieurs à tout le monde, y compris les Juifs.“¹⁸³ Klar erkennbar als Verfechter einer antisemitischen, militaristischen Ideologie wird der General auch, als er auf die Frage eines Journalisten, ob er an einen Justizirrtum wie im Falle Dreyfus glaube, wütend kontert, dass Dreyfus schuldig gewesen sei!¹⁸⁴ Der antisemitische Charakter des Slánský-Prozesses wird bei der Eröffnung des Verfahrens überdeutlich gemacht, indem nicht die Namen der Angeklagten hörbar sind, sondern die Kamera jeweils auf den gerade Angesprochenen gerichtet ist und nur seine ehemalige Position in der Regierung und seine Herkunft, die in 11 von 14 Fällen jüdisch ist, genannt wird.¹⁸⁵ Auch schon während der Verhöre wird

¹⁸¹ Neuhofer, Monika: *Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé. Jorge Semprún, littéraire Auseinandersetzung mit Buchenwald*. (Analecta Romanica Heft 72) Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2006, S. 254.

¹⁸² Semprún, Jorge: *La Montagne blanche*. Éditions Gallimard 1986, S. 111.

¹⁸³ Z. Découpage et Dialogues in Extenso. In: *L’Avant Scène* Nr.96, Oktober 1969, S. 41 und 00:52:30

¹⁸⁴ Vgl. Z. Découpage et Dialogues in Extenso. In: *L’Avant Scène* Nr.96, Oktober 1969, S. 37 u 01:56:26. Anm.: Dreyfus war – wie allgemein bekannt – 1906 öffentlich rehabilitiert worden!

¹⁸⁵ Vgl. L’Aveu de Costa-Gavras. Découpage plan a plan integral et dialogues après montage. In: *L’Avant-Scène cinéma* Nr.474 Juillet 1998, S. 64f und 01:43:23

die Einstellung der Referenten immer wieder ersichtlich, so z.B. als Smola Gérard hasserfüllt entgegenschmettert: „Vous et votre sal race vous êtes tous pareils. Les chambres à gaz n'ont pas fini le travail mais nous le finirons.“¹⁸⁶ In *Section Spéciale* wird der Antisemitismus schon aus der Tatsache sichtbar, dass bei der Aktenwahl nur aus den Kategorien der Kommunisten und Juden ausgewählt wird.

Die Wichtigkeit dieses Themas für Semprún lässt sich mit einer Erkenntnis erklären, die er anlässlich seiner Bearbeitung von Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter* im Winter 1963 für eine Inszenierung durch Peter Brook im Pariser Athénée machte.

*Anlässlich der Vorstellungen des Stellvertreters und der Polemiken in der Presse, die das Ereignis hervorrief, entdeckte ich nämlich das latente Vorhandensein tiefer antisemitischer Vorurteile in Frankreich. Eine ziemlich überraschende, aber bedeutsame Erfahrung, die unauslöschliche Spuren in mir hinterlassen hat.*¹⁸⁷

Der weiterhin bestehende Antisemitismus ist für Semprún ein wichtiger Grund, dieses Thema beständig aufzugreifen.

3.3. Stalinistische Schauprozesse

Die stalinistischen Schauprozesse sind ein wesentlicher Bestandteil auch der literarischen Werke Semprúns. Schonungslos deckt er damit immer wieder seine eigene stalinistische Vergangenheit auf.

In *Quel beau dimanche*, erschienen 1980, legt er seine persönliche Haltung während der Zeit der Schauprozesse offen.

En fait, à cette époque on préparait en Hongrie le procès de Laszlo Rajk. Et George Szekeres, communiste émigré en Occident, ayant eu pendant la Résistance en France des contacts avec des groupes de toute sorte et des agents des réseaux alliés, était un candidat idéal pour tenir un rôle dans le

¹⁸⁶ Vgl. Ebda, S. 25 und 00:33:24.

¹⁸⁷ Semprún, Jorge: Yves Montand. Das Leben geht weiter. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1984, S. 121.

*procès à venir. [...] J'ai tourné la tête, Szekeres était à côté de moi. Je l'ai regardé longuement, j'ai fixé son regard. Je ne voulais pas faire semblant de ne pas l'avoir vu. Je voulais qu'il sache que je l'avais vu et que l'ayant vu, je l'ignorais. Je voulais qu'il comprenne que mon regard et mon silence le renvoyaient en enfer. Encore mieux, au néant. Je me trouvais archangélique.*¹⁸⁸

Im gleichen Buch kommt auch der Slánský-Prozess noch zur Sprache, nämlich bei einem Wiedersehen mit seinem Buchenwaldkumpel Ladislav Holdos, der 1951 wegen der angeblichen Beteiligung an der „bürgerlichen-nationalistischen slowakischen Verschwörergruppe“ um Clementis verhaftet worden war. Semprún schreibt:

*Finalement, Clementis ne sera pas le protagoniste principal, la vedette d'un procès public où seront démasquées devant le bon peuple réuni et horrifié les horreurs du nationalisme slovaque. Clementis sera transféré, pour y tenir un rôle secondaire, dans le procès de Slansky. Il sera condamné à mort avec celui-ci, en 1952. Il sera exécuté et ces cendres dispersées au vent, sur une route glacée des environs de Prague. Les cendres de Clementis et de Josef Frank seront dispersées en même temps, mêlées et confondues, sur une route enneigée de Bohême.*¹⁸⁹

Hier wird auch Josef Frank erwähnt, ebenfalls Kumpel Semprúns aus Buchenwald, für dessen Unschuld Semprún seine Hand ins Feuer hätte legen können, wäre er nicht in den 50er Jahren der Partei noch treu ergeben gewesen. Immer wieder kommt Semprún auf die tragische Geschichte Josef Franks zurück, so auch während der Erinnerung an einen Aufenthalt in Ostdeutschland im Dezember 1965, währenddessen er es ablehnte, nach Buchenwald zu fahren: „Tu n'irais pas à Buchenwald, jamais. Tes copains n'y seraient plus, de toute façon. Tu n'y retrouverais pas Josef Frank, par exemple, il avait été pendu à Prague, dans son pays,

¹⁸⁸ Semprún, Jorge: *Quel beau dimanche*. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle 1980, S. 86f.

¹⁸⁹ Ebda, S. 187.

par les siens, ses cendres dispersées au vent.“¹⁹⁰ Dieses Faktum erscheint wiederholt auch in seinen anderen weitgehend autobiographischen Schriften. In *Autobiographie de Federico Sanchez* schreibt er darüber mehrmals:

*Mais tu avais été à Buchenwald, tu avais vécu aux cotés de Josef Frank: rien ni personne ne pourrait te convaincre qu'il avait été un agent de la Gestapo. Tu ne dis rien, cependant. Tu ne proclamas nulle part l'innocence de Frank, la fausseté des accusations portées contre lui. En proclamant cette innocence, sans doute eusses-tu fini par te faire exclure du parti. Tu décidas de rester au parti. Tu préféras vivre à l'intérieur du parti le mensonge de l'accusation portée contre Frank plutôt que de vivre hors du parti la vérité de son innocence.*¹⁹¹

Doch schon zehn Seiten später wird der Beschluss niedergeschrieben, die Wahrheit nie wieder irgendeinem anderen Prinzip zu opfern. Hier wird auch auf die Staatsräson, den Hauptangriffspunkt des Films *Section Spéciale*, verwiesen, die ja auch nur eine andere Spielform des Parteigeists ist und häufig eine Entscheidung für das scheinbar geringere von zwei Übeln nahelegt.

*J'évoquai la mémoire de Josef Frank devant les membres du comité exécutif. Dès 1952 je savais qu'il était innocent et je n'en avais rien dit. Nulle part je n'avais proclamé son innocence. Je m'étais tu, sacrifiant la vérité sur l'autel de cet Esprit absolu que, chez nous, avait nom Esprit-de-Parti. Et cette plaie du stalinisme dans ma propre chair continuait à me brûler. Jamais plus, quelles que fussent les circonstances, quel que fût le prix à payer, on ne me reprendrait à sacrifier la vérité sur l'autel de la pragmatique Raison d'État ou de Parti. Ainsi leur dis-je.*¹⁹²

Auch in Semprúns fiktive Romane fließen diese historischen Ereignisse ein, wie z.B. der Weg, auf dem Werner Kippenhaus, ein deutscher

¹⁹⁰ Ebda, S. 224.

¹⁹¹ Semprún, Jorge: *Autobiographie de Federico Sanchez*. Paris. Éditions du Seuil 1978, S. 120.

¹⁹² Ebda, S. 130.

Kommunist im Gefängnis des Staatssicherheitsdienstes in Berlin, zu seinem Geständnis gefunden hatte:

Werner Kippenhaus avait été interrogé pendant des mois – et je vous prierai de me croire sur parole, de m'éviter des détails barbares et saugrenus – il avait refusé pendant des mois d'avouer les crimes dont on l'accusait, et puis, un jour, il a tout reconnu, les choses les plus invraisemblables, par exemple, il a avoué des contacts avec Noël Field, en 1943, en Suisse, alors que tout le monde savait qu'en 1943 il était au Mexique, lui, Kippenhaus. („Pourquoi, Werner? C'est un mécanisme que je voudrais comprendre. – C'est simple“, disait Werner, il souriait. „J'ai tenu le coup tant que j'ai cru que c'était une erreur, une erreur monstrueuse. Voilà, je me disais: j'ai été pris, par hasard, par erreur, au milieu d'un groupe de véritables espions, de vrais agents de l'ennemi. Ma bonne foi va être reconnue, ma vérité va éclater. Il suffit de tenir. [...] un jour j'ai compris que ce n'était pas une erreur, que toutes ces accusations étaient préfabriquées, que personne n'était dupe, que ça venait d'U.R.S.S. et que ça venait de très haut. J'ai compris qu'il n'y avait rien à faire, que tout était pourri par le pouvoir, par un passé sanglant, qu'il n'y avait pas d'espoir. J'ai avoué n'importe quoi, pour avoir la paix.“)¹⁹³

Der Roman *La deuxième mort de Ramon Mercader*, veröffentlicht 1969, nimmt inhaltlich viel von den Erfahrungen Artur Londons rund um den Schauprozess in Prag auf. Es werden hier nicht nur die Räumlichkeiten der Gefängnisse ganz ähnlich geschildert, wie man sie auch im Film *L'Aveu* sehen kann, auch die Verhörmethoden und die Gedankenprozesse, die die unschuldig Verhafteten letztendlich zu ihren Geständnissen bewegen, ähneln einander stark.

3.4. Das Leben eines Revolutionärs

Mit zwei Schwerpunkten soll dieser Themenkomplex beschrieben werden: Die Dominanz des politischen Lebens über das Privatleben und die Bedrohung des Revolutionärs durch Folter.

¹⁹³ Semprún, Jorge: *La deuxième mort de Ramon Mercader*. Paris: Gallimard 1969. S. 147f.

Wer im Untergrund arbeitet, statt seines eigenen Namens zahlreiche Decknamen gebraucht und sich selbst seinen mit der Sache sympathisierenden Mitbewohnern gegenüber bedeckt halten muss, nimmt für seine politische Überzeugung massive Einschränkungen in seinem Privatleben in Kauf. Dies ist eine Erfahrung aus Semprúns eigenem Leben, wie er in einem Interview schildert:

Donc, pendant tout le temps que j'ai habité là ils n'ont connu ni mon pseudonyme, ni mon rang dans la hiérarchie du parti. [...] Sans arrêt il me parlait de ce camp et de ce qu'il y avait souffert sans se douter que moi aussi j'avais connu un camp comparable. Et moi, je ne pouvais pas lui dire: «Qui, je sais. Moi aussi j'ai connu cela.» ou bien le contraire: «là, tu dois te tromper, ce n'était certainement pas comme cela.»¹⁹⁴

Eine unterhaltsamere Episode schildert Semprún in *Federico Sánchez*: Im Zuge seiner ersten illegalen Reise nach Spanien wird er von seinem Gesprächspartner Jorge Campos eingeladen, gemeinsam in einem Kaffeehaus Fernando Baeza zu treffen. Semprún ist gezwungen, diesem Zusammentreffen auszuweichen, da er Baeza einige Jahre zuvor in Paris kennengelernt hatte und seine falsche Identität bei einer Begegnung aufgedeckt würde.¹⁹⁵

Diese Unterordnung des Privatlebens unter die politische Überzeugung ist nicht nur für den im Untergrund tätigen Revolutionär anzunehmen, sondern auch für die überzeugten Revolutionäre in kommunistischen Ländern, wie die Aussage Lise Londons in ihrem Brief an Staatspräsident Gottwald zeigt:

Bien que je sache que les liens entre père, frère, mari, enfant doivent céder le pas à l'intérêt du Parti et du peuple, ma peine est grande, et c'est humain. Mais, comme communiste, je dois féliciter, dans l'intérêt du peuple tchécoslovaque et de la paix mondiale, que le Centre de conspiration contre

¹⁹⁴ Poulle, François: Militantisme et cinéma: la vérité au-dessus des partis. Entretien avec Jorge Semprun. In: *CinémAction* Nr. 35 (1985), S. 89.

¹⁹⁵ Vgl. Semprún: *Autobiographie de Federico Sanchez*. Paris: Éditions du Seuil 1978, S. 56f.

l'État ait été découvert et me joindre à toutes les honnêtes gens du pays pour réclamer un juste châtement des traîtres que vous jugez.

Auch das Thema der Folter zur Erpressung von Geständnissen, wie es *L'Aveu* eindrücklich und bedrückend schildert und *Z* nur lakonisch durch die vielen bei Verhören zu Tode gekommenen andeutet, ist Semprún aus seiner eigenen Biographie bekannt.

Les types de Haas, le chef de la Gestapo locale, me suspendaient haut et court par les bras tirés en arrière, mains serrées dans le dos par des menottes. Ils me plongeaient la tête dans l'eau de la baignoire, délibérément souillée de détritits et d'excréments.

*Mon corps étouffait, devenait fou, demandait grâce, ignoblement.*¹⁹⁶

Die Qualen, die ihm erst, wie er weiters schreibt, die Trennung zwischen Körper und Geist bewusst machten, lehrten ihn, seinen Körper zu beherrschen und zu missachten, was ihm während der fortgesetzten Leiden in Buchenwald hilfreich war. Folter als eine unter vielen Möglichkeiten äußerer Gefährdung erfassend kristallisiert Lutz Küster eine den Protagonisten Semprúns eigene Reaktionsweise: „diese sind jeweils darauf ausgerichtet, die Dominanz des Geistes und des Willens gegenüber allen Bedrohungen physischer und psychischer Natur zu verteidigen.“¹⁹⁷ Auch nach dem Ende des zweiten Weltkrieges blieb Folter für Semprún ein relevantes Thema, da er im spanischen Untergrund ständig Gefahr lief, verhaftet und gefoltert zu werden. So findet die Folter immer wieder Eingang in seine Bücher, nicht nur in Form autobiographischer Schilderungen, sondern auch in fiktive Handlungen eingebettet, wie z.B. in *Zwanzig Jahre und ein Tag*.

Cuando entró en aquel despacho de la Puerta del Sol, diez años antes, a Benigno Perales ya le habían apaleado lindamente en los locales de la

¹⁹⁶ Semprún, Jorge: *L'Écriture ou la vie*. Paris: Éditions Gallimard 1994, S. 121.

¹⁹⁷ Küster, Lutz: *Obsession der Erinnerung. Das literarische Werk Jorge Semprúns*. Frankfurt am Main: Vervuert 1989, S. 87.

*Brigada Social. Día y noche, durante días y noches. Su cuerpo enflaquecido ya sólo es una bolsa de dolor, un saco de angustias viscerales. Pero no consiguieron sacarle ni un dato, ni un nombre, ni siquiera la confirmación de datos o de nombres que ya conocían. Sólo habló para decir sus señas de identidad. [...] Sea como sea, cuando le subieron al despacho de la planta noble de la Dirección General de Seguridad, Benigno estaba deshecho físicamente pero moralmente entero.*¹⁹⁸

Pierre Quesnoy, eine Figur aus *Netchaïev est de retour*, wacht eines Morgens schweißgebadet aus einem Alptraum auf, in dem er eine Frau gefoltert hatte:

*Ils torturaient cette femme que s'appelait Thérèse pour la faire avouer. Mais quoi? Ils ne savaient plus, c'était horrible. Ils la cognaient, lui appliquaient du courant électrique aux endroits sensibles du corps, mais ils ne savaient plus ce qu'ils cherchaient à savoir.*¹⁹⁹

In dieser Szene hat sich die Gewalt verselbständigt, nicht einmal jene, die die Gewalt ausüben, wissen noch, wozu. Der Leser erfährt danach, dass Quesnoy im Algerienkrieg an Folterungen beteiligt gewesen war und später beinahe an seinen Schuldgefühlen zugrunde gegangen wäre. Lediglich im Vorübergehen fließt die Erinnerung an die Folter durch die Gestapo in die Schilderung des Selbstmordes Juan Larreas ein:

*Il suffoqua, se débattit, se souvint dans un éclair aveuglant de la baignoire de la Gestapo, s'efforça de rester calme, inerte, comme alors, pensa dans le feu de sa mémoire qu'alors c'était pour survivre, garder des forces, que c'était pour mourir, aujourd'hui, émergea de nouveau, crachant l'eau, la vase, retomba, épuisé, se souvint de Laurence, il avait parcouru avec elle tous les cycles de la vie [...].*²⁰⁰

¹⁹⁸ Semprún, Jorge: *Veinte años y un día*. Barcelona: Tusquets Editores 2003, S. 95.

¹⁹⁹ Semprún, Jorge: *Netchaïev est de retour*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès 1987, S. 76.

²⁰⁰ Semprún, Jorge: *La Montagne blanche*. Éditions Gallimard 1986, S. 263.

Das Gefühl des Erstickens im Todeskampf löst die Erinnerung an die Folterungen viele Jahre zuvor aus. So wird in dieser Szene der Kampf ums Überleben dem Kampf ums Sterben entgegen gesetzt. Die Beiläufigkeit dieser Erwähnung verdeutlicht, wie aktuell und brennend diese Erfahrung Semprún ist.

3.5. ‚Film‘ und ‚filmische Gestaltung‘ in Semprúns literarischen Schriften

Die Verknüpfung Semprúns filmischen Werkes mit seinen literarischen Schriften erfolgt allerdings nicht nur auf thematischer Ebene, sondern auch durch die in seinen Büchern häufigen Bezugnahmen zum Film und dessen Gestaltungsmethoden. ‚Film‘ spielt eine Rolle in Semprúns Büchern: sei es im Nachdenken über die Vermittelbarkeit der Lagererlebnisse, sei es in der Reflexion über gestalterische Formen oder in der Vermittlung von Bildern.

In *L'Écriture ou la vie* kommt es nach der Befreiung Buchenwalds zu einem Gespräch der eben befreiten Häftlinge über die Grenzen und Möglichkeiten der Weitergabe der gemachten Erfahrungen. Es wird klar, dass Vermittlung nur über künstlerische Gestaltung möglich sein wird. Im Rahmen dieser Diskussion wird auch die Möglichkeit der filmischen Gestaltung in Erwägung gezogen: „Le cinéma paraît l'art le plus approprié. [...] Le mieux serait de réaliser un film de fiction aujourd'hui même, dans la vérité de Buchenwald encore visible.“²⁰¹

Immer wieder definiert Semprún literarische Techniken als ‚filmisch‘, z.B.: „Hemingway construit l'éternité de l'instant présent par les moyens d'un récit quasiment cinématographique“, wobei er nicht genauer auf diese Aussage eingeht. Er überlässt die Ausdeutung dieser Feststellung vollkommen dem Leser.

Mit Hinblick auf den Film und seine Technik gibt auch *La deuxième mort de Ramon Mercader* interessante Hinweise, da einer der vielen

²⁰¹ Semprún, Jorge: *L'Écriture ou la vie*. Paris: Éditions Gallimard 1994, S.138.

Handlungsstränge die Geschichte des Regisseurs William Klinka erzählt, der einen Film über die Ermordung Trotzki's drehen möchte und immer wieder Äußerungen zur Konstruktion seines Filmes macht.

- Tu veux commencer par la fin, c'est simple, disait Jane.

- La fin? Demande-t-il, d'une voix sourde.

Tout à coup, comme des mécanismes subtils qui s'enclenchent, les séquences de ce film se mettent en place, dans son esprit, dans le désordre apparent d'une progression qui n'est pas chronologique, dont la rigueur se situe à un autre niveau, celui du temps tragique.²⁰²

Mithilfe des Bezugs zum Film kann Semprún den Leser auffordern, sich ein konkretes Bild einer geschilderten Situation zu machen. So „montiert“ er in *La deuxième mort de Ramon Mercader* die Ankunft eines Telegramms in Spanien mit dem Absender des Telegramms am Strand in Holland. Semprún führt den Leser vom Großen ins Detail:

On se croyait au cinéma, le film d'aventures venait de commencer: les premières images, justement, étaient celles de cette plage immense et déserte, sur laquelle le vent de la mer soufflait en rafales; [...] plage anonyme au fond de laquelle un homme solitaire, et minuscule – ramené aux justes proportions dérisoires de l'humain face à l'immensité de la nature (mais voyons!) – immobile, contemplait ce paysage grisaille – et peut-être pourrait-on faire entrer quelques goélands dans le cadre, [...], un homme face à la mer, les mains enfoncées dans les poches d'un manteau de tranchée (trench-coat) imperméable, et le spectateur avait à peine le temps d'enregistrer furtivement ces images, d'une grande beauté désolante, qu'on serait déjà, en deux temps trois mouvements (zoom, zoom, zoom) sur le visage de cet homme solitaire: visage ravagé, buriné, vrais masque d'homme, tout dans le masque.²⁰³

²⁰² Semprún, Jorge: *La deuxième mort de Ramon Mercader*. Paris: Gallimard 1969. S. 177.

²⁰³ Ebda, S. 122f.

Lutz Küster erkennt an diesem Roman eine formale Nähe zum Film, die vor allem in der „montageartigen Verknüpfung der Szenen“²⁰⁴ deutlich werde. Zur Illustration dieses Gedankens führt er den „Neutralschwenk“ des Filmes an, bei dem der Übergang zwischen zwei Szenen durch die Kamerastellung auf ein neutrales Motiv erfolgt. So ist es im Roman z.B. das Umrühren im Kaffee, das zwei vollkommen unterschiedliche Sichtweisen ein und desselben Meetings verbindet.²⁰⁵

So wie sich Jorge Semprún in seinen Büchern immer wieder auf eigene, frühere Bücher bezieht, so fließen auch immer wieder seine Filme in die literarische Arbeit ein. Dabei behandelt er gelegentlich technische Fragen, wie z.B. in dem Erinnerungsband über Yves Montand, in dem er sich unter anderem über den Film *La Guerre est finie* äußert:

*Das ganze Drehbuch ist um diese Vorausprojektionen aufgebaut, um diese Versuche, die Zukunft, nah oder fern, zu ergründen oder vorzustellen, die den Rhythmus des Vorgehens von Diego / Montand bestimmen. Das nannten wir mit Alain Resnais, der die Idee von Beginn unserer Arbeit an ausgedrückt hatte, flash-forward, oder Vorblende, im Gegensatz zur Rückblende des gewöhnlichen filmischen flash-back.*²⁰⁶

Er begründet dieses „in die Zukunft schauen“ mit dem Charakter des Protagonisten Diego, der gewissermaßen in der Zukunft lebt, immer in Gedanken daran, was er in der Welt tun möchte. Laut Semprún stellt das eine enge Verbindung oder charakterliche Ähnlichkeit zwischen dem Menschen Yves Montand und der von ihm verkörperten Figur Diego dar. In vielen Fällen sind es die Aspekte der Rezeption seiner Filme, die in seine Bücher einfließen, oder Erinnerungen an Reisen, die mit seinen Filmpremieren in Zusammenhang stehen.

²⁰⁴ Küster, Lutz: *Obsession der Erinnerung. Das literarische Werk Jorge Semprúns*. Frankfurt am Main: Vervuert 1989, S. 122.

²⁰⁵ Vgl. Semprún, Jorge: *La deuxième mort de Ramon Mercader*. Paris: Gallimard 1969. S. 411.

²⁰⁶ Semprún, Jorge: *Yves Montand. Das Leben geht weiter*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1984, S. 51.

*C'est la seule fois où j'ai voyagé en Union soviétique de façon à peu près normale. Je veux dire, comme n'importe qui. Je n'étais que le scénariste du film que Les Nouvelles de Moscou présentaient au public.*²⁰⁷

Hier vergleicht er die Reise nach Moskau, die er anlässlich der russischen Erstaufführung von *L'Aveu* machte, mit jenen Russland-Fahrten, die er im Rahmen seiner Tätigkeit für die kommunistische Partei unternahm. Die Wirkung des Films auf das dortige Publikum beschreibt Semprún wenige Seiten später:

*Nous étions dans la salle où Les Nouvelles de Moscou avaient présenté le film. Un silence lourd, foisonnant de douleurs intimes, de cris retenus, de larmes refoulées, régnait sur l'assistance, lorsque les lumières se rallumèrent.*²⁰⁸

Schon lange vor der russischen Aufführung von *L'Aveu* hatte der Film *Z* im eben demokratisierten Griechenland gezeigt werden können. Damals hatte Semprún den Sturz des Kommunismus in Russland für unmöglich gehalten:

*Il est vrai que tous les trois – Montand, Gavras et moi -, nous avons déjà présenté Z à Athènes, après la chute du régime des colonels. [...] Mais ce qui ne nous avait surpris à Athènes, la chute du régime des colonels, nous paraissait impossible à Prague et à Moscou. [...] Nous étions persuadés d'avoir à disparaître de ce monde avant que le totalitarisme soviétique n'y disparût. Nous en avons fait parfois le triste pronostic, tous les trois. Nous étions persuadés que L'Aveu ne serait pas projeté à Moscou de notre vivant. Nous nous sommes trompés, cependant.*²⁰⁹

Hier kommt ganz deutlich die enge Verknüpfung, die Semprún zwischen seiner künstlerischen Arbeit und der politischen Realität sieht, zur Sprache. Wenn er über Kunst spricht, bezieht er immer auch Politik mit

²⁰⁷ Semprún, Jorge: *Federico Sanchez vous salue bien*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle 1993, S. 226.

²⁰⁸ Ebda, S. 230.

²⁰⁹ Ebda, S. 225f.

ein. Ein simples Datum in seinen Büchern steht niemals einfach für sich, sondern soll vom Leser immer in den historischen Kontext eingebettet werden.

4. CONCLUSIO

Es ist aus den vorangehenden Untersuchungen hervorgegangen, dass sich die Drehbücher, die Semprún für Costa-Gavras schrieb, sowohl in thematischer als auch in formaler Hinsicht in Semprúns literarisches Werk einfügen. Mit seinem ersten Film *La Guerre est finie* hatte sich Semprún erfolgreich als Drehbuchautor für formal ansprechende Filme mit politischem Inhalt positioniert. Als Costa-Gavras nach der Lektüre des Romans von Vassilikos nach einem Partner für sein erstes politisches Filmprojekt suchte und der Autor des Romans dieses Projekt zwar begrüßte, aber seine persönliche Mitarbeit verweigerte, lag es nahe, sich an Semprún zu wenden. In der linken Kulturszene Frankreichs war Semprún ab Erscheinen von *Le grand voyage* als Schriftsteller bekannt und aufgrund seiner alten Freundschaft zu zahlreichen Kommunisten, die kulturell und intellektuell tätig waren, gut vernetzt. Wie Semprún in seinem Buch *Yves Montand. La vie continue* schreibt, waren der Schauspieler-Chansonnier und dessen Frau Simone Signoret eines jener Paare, um die sich dieser Kreis regelmäßig versammelte. Sowohl Semprún als auch Costa-Gavras waren mit den Beiden befreundet. Nicht nur die künstlerische Zusammenarbeit von Costa-Gavras und Jorge Semprún, auch ihre Freundschaft beruht auf ihren geteilten politischen Überzeugungen und den damit verbundenen Lebenserfahrungen. In verschiedenen Ländern und zu verschiedenen Zeiten geboren, teilen sie dennoch so prägende Erfahrungen wie die Vertreibung aus der Heimat aufgrund der politischen Überzeugungen ihrer Väter und das Pariser Exil, von wo aus sie die unglücklichen Schicksale ihrer Heimatländer beobachteten. Diese Erfahrungen führen

allerdings zu unterschiedlichen Reaktionen: Der Regisseur beschränkt sich darauf, durch sein künstlerisches Werk auf die Gesellschaft einzuwirken, wohingegen der (Drehbuch-)Autor zunächst selbst politisch aktiv wird und erst später auch durch intellektuelle Arbeit Einfluss auf die Gesellschaft nehmen möchte. Beide stellen sich gegen Totalitarismus und Gewalt und fordern in ihrem Werk Toleranz, Dialog und Freiheit sowie die Suche nach Wahrheit ein. Die Wahl historischer Ereignisse und Verbrechen als Sujet ihrer Filme zeigt ihren Anspruch, in der realen Lebenswelt Verantwortung zu übernehmen, indem sie über begangenes Unrecht berichten. Dabei benützen sie neben den historischen Fakten auch fiktive Elemente und fikionalisierende Verfahren, die ein allgemeineres Verständnis subjektiver Erfahrungen ermöglichen und den Geltungsrahmen der Kernaussagen erweitern. Im künstlerischen Konzept beider wird die derart hergestellte Wahrscheinlichkeit höher bewertet als Wahrheit. Der häufig a-chronologische Handlungsverlauf, der dem System einer assoziativen Vernetzung folgt, ist nicht nur ein verbindendes Merkmal der gemeinsam realisierten Filme, sondern auch die Schreib-Methode Semprúns. Ein typischer Bestandteil der gemeinsamen Werke ist der stets vorhandene Epilog, durch den Costa-Gavras und Jorge Semprún stets kritische Verbindungslinien zur Gegenwart der siebziger Jahre ziehen.

Beiden ist der Wille zu Eigen, mit ihren Werken möglichst viele Menschen zu bewegen. Die Rezeptionsgeschichte der gemeinsamen Arbeiten betrachtend, fällt auf, dass die beiden dabei häufig behindert wurden: Z war in Frankreich sehr erfolgreich und wurde 36 Wochen lang im Kino gezeigt. Allerdings wurden in 5 Kinos Rauchbomben geworfen, um die Vorführung zu verhindern oder zu stören. In vielen anderen Ländern konnte der Film aufgrund der Zensur nicht gezeigt werden – so z.B. in Spanien, Mexiko, Marokko, Brasilien, Portugal, Indien und natürlich auch in Griechenland, wo er erst 1974, nach dem Ende der Militärdiktatur, öffentlich gezeigt werden konnte und dann innerhalb eines

Monats 350.000 Zuseher erreichte.²¹⁰ *L'Aveu* konnte in Frankreich ungehindert gezeigt werden, löste jedoch heftige politische Kontroversen – auch, und vor allem – innerhalb der französischen kommunistischen Partei aus. In den kommunistischen Ländern war der Film verboten. Artur London wurde zum zweiten Mal innerhalb von 18 Jahren die tschechoslowakische Staatsbürgerschaft entzogen, diesmal wegen seiner Mitarbeit am Film. In Spanien konnte der Film gezeigt werden. Für Franco gab es allerdings eine private Vorführung, bei der die Gespräche von Monte-Carlo weg geschnitten waren.²¹¹ *Section Spéciale* endlich konnte sowohl in Frankreich als auch in Deutschland problemlos gezeigt werden, erhielt aber häufig negative Kritiken und wurde nicht zu einem Publikumserfolg wie die beiden Vorgängerfilme.

Es zeigt sich, dass das politische und soziale Klima in Frankreich sowohl die Produktion als auch die Rezeption derartiger Filme ermöglichte. Die Ereignisse des Mai 68 hatten den Boden für das kreative Schaffen und die Aufnahme bereitet. In den siebziger Jahren wurden vermehrt Filme mit politischem Inhalt produziert.²¹² Als Echo der 68er können die in allen drei Filmen in unterschiedlicher Intensität eingebauten Demonstrationsszenen verstanden werden. Das Publikum in den 70er Jahren hatte sich im Vergleich zu den Prä-68igern verändert: Erneuerung und Veränderung sowie eine Zerstörung der hierarchischen Strukturen der Gesellschaft und eine Umverteilung der Macht hin zur Basis schien den Menschen möglich zu sein. Dies ist ein Publikum, das sich in seiner Empörung über die alten Missstände durch die besprochenen Filme bestätigt fühlen musste. Die überwiegend negative und geringe Rezeption von *Section Spéciale* trotz der politischen Sensibilisierung der Gesellschaft ist möglicherweise mit der geringen historischen Distanz, der persönlichen Betroffenheit der Franzosen durch

²¹⁰ Vgl. Michalczyk, John J.: Costa-Gavras. The Political Fiction Film. London und Toronto: Associated University Presses 1984, S. 104.

²¹¹ Ebda, S. 140f.

²¹² Vgl. Smith, Alison: *French cinema in the 1970s. The echoes of May*. Manchester und New York: Manchester University Press 2005, S. 10.

das Thema, dem anklagenden Tonfall des Filmes und auch dem Fehlen berühmter Schauspieler zu erklären.

Durch den Rückgriff auf Berichte und Quellen von Zeitzeugen für seine Drehbücher konnte Semprún die Themenkreise seines literarischen Schaffens, die sich zumeist aus seinem eigenen Erleben speisen, um wesentliche Aspekte der europäischen Geschichte ergänzen. In die geänderten Kontexte fließen nichtsdestoweniger „klassische“ Themen Semprúns ein, die um Stalinismus und Faschismus sowie das revolutionäre Leben kreisen.

Mit allen drei Filmen ist es Jorge Semprún und Costa-Gavras gelungen, historische Themen und Konflikte einem breiten Publikum vorzustellen. Z sollte weniger ein konkretes historisches Ereignis als die Mechanismen eines politischen Verbrechens darstellen. Dadurch konnte der Film weltweit verschiedenartig und als Anspielung auf unterschiedliche korrupte Systeme rezipiert werden. *L'Aveu* behandelte eindeutig den Slánský-Prozess in Prag und eröffnete dadurch einem neuen Publikum Einblicke in die Methoden und Ausmaße des stalinistischen Terrors. Durch diesen Film konnte Semprún seiner immer wiederkehrenden kritischen Beschäftigung mit dem Stalinismus und seiner eigenen Verstrickung mit diesem Nachdruck verleihen. Die Produktion und Veröffentlichung von *Section Spéciale* fiel in die Zeit der beginnenden intensiven Aufarbeitung der französischen Geschichte des 2. Weltkriegs in Frankreich. Mit der Untersuchung Robert Paxtons²¹³, die die bis dahin verbreitete Theorie der von den deutschen Besatzern aufgezwungenen Kollaboration widerlegt²¹⁴ und schon 1973 ins Französische übersetzt wurde, kam es zu einer veränderten und verstärkten Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte, deren Produkt z.B. auch das Buch Hervé Lamarres ist, obwohl es auch noch starken Widerstand gegen eine lückenlose Aufarbeitung der Vergangenheit gab.

²¹³ Paxton, Robert O.: *Vichy France. Old Guard and New Order 1940-1944*. New York: Columbia University Press 1972.

²¹⁴ Vgl. Köhler, Anja: *Vichy und die französischen Intellektuellen. Die „années noires“ im Spiegel autobiographischer Texte*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2001. S. 59

Es ist also für die Franzosen zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Filmes ein aktuelles Thema, das der Film anspricht. Das Medium Kino ist genau jenes, das am besten dafür geeignet ist, die Massen zu erreichen und die Ergebnisse der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Geschichte in die Gesellschaft hineinzutragen. Durch die Beschäftigung mit der französischen Geschichte stellen Costa-Gavras und Jorge Semprún die Toleranz und Kritikfähigkeit jenes Landes auf die Probe, das bis dahin ihrer künstlerischen Gesellschaftskritik geeignete Produktionsbedingungen und ein aufnahmefreudiges Publikum geboten hatte.

BIBLIOGRAPHIE

Filme

L'Aveu, Regie: Costa-Gavras, Drehbuch: Jorge Semprún. Frankreich / Italien: Les Films Corona, Les Films Pomereu Fono-Roma und Selenia Cinematographica, 1969 (oder 1971). (VHS aus der Bibliothek des Instituts für Theaterwissenschaften, Universität Wien).

Section Spéciale, Regie: Costa-Gavras, Drehbuch: Jorge Semprún und Costa-Gavras. Frankreich / Italien / Deutschland: Reggane / United Artist, Goriz und Janus, 1975 (DVD).

Z, Regie: Costa-Gavras, Drehbuch: Jorge Semprún und Costa-Gavras. Algerien / Frankreich: Reggane Films (Paris) und O.N.C.I.C. (Alger), 1969 (VHS aus der Bibliothek des Instituts für Theaterwissenschaften, Universität Wien).

Nuit et brouillard, Regie: Alain Resnais. Drehbuch: Jean Cayrol. Frankreich: Argos Films, Como Films, Cocinor, 1955.

Stavisky..., Regie: Alain Resnais. Drehbuch: Jorge Semprún. Frankreich / Italien: Cerito-Films, Ariane Films, Euro-International, 1974.

Primärliteratur und Quellen

Lamarre, Hervé: *L'affaire de la Section Spéciale*, 2 Bände. Paris: Éditions Gallimard 1975.

L'Aveu. Découpage nach dem Drehbuch von Jorge Semprún und Costa-Gavras zum Film. In: *L'Avant Scène* 69/1969, S.17-74.

London, Artur: *L'Aveu. Dans l'engrenage du procès de Prague*. Paris: Collection Témoins, Éditions Gallimard 1968.

Resnais, Alain: Repérages, photographies de Alain Resnais. Texte de Jorge Semprun. Paris: Chêne 1974.

Semprún, Jorge: *Le grand voyage*. Paris: Éditions Gallimard 1963.

Semprún, Jorge: *L'Evanouissement*. Paris: Éditions Gallimard 1967.

Semprún: *La deuxième mort de Ramon Mercader*. Éditions Gallimard 1969.

Semprún, Jorge: *Autobiographie de Federico Sanchez*. Paris: Éditions Du Seuil 1978.

Semprún, Jorge: *Quel beau dimanche*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle 1980.

Semprún, Jorge: *Yves Montand. Das Leben geht weiter*. Aus dem Französischen von Uli Aumüller. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1984.

Semprún, Jorge: *La Montagne blanche*. Paris: Éditions Gallimard 1986.

Semprún, Jorge: *Netchaïev est de retour*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès 1987.

Semprún, Jorge: *L'Algarabie*. Paris: Éditions Fayard 1991.

Semprún, Jorge: *Federico Sanchez vous salue bien*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle. 1993.

Semprún, Jorge: *L'Écriture ou la vie*. Paris: Éditions Gallimard 1994.

Semprún, Jorge: *Europas Linke ohne Utopien*. Essays. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Semprún, Jorge und Wiesel, Elie: *Se taire est impossible*. Paris: Mille et une nuits 1995.

Semprún, Jorge: *Adieu, vive clarté*. Paris: Éditions Gallimard 1998.

Semprún, Jorge: *Veinte años y un día*. Barcelona: Tusquets Editores 2003.

Semprún, Jorge; Dominique de Villepin: *L'homme européen*, Paris: Plon 2005.

Semprún, Jorge: *Une tombe au creux des nuages. Essais sur l'Europe d'hier et d'aujourd'hui*. Paris: Flammarion 2010.

Sénik, Juliette und Ungaro, Isabelle: Z. Découpage nach dem Drehbuch von Jorge Semprún und Costa-Gavras zum Film. In: *L'Avant-Scène* Nr.474/1998.

Vassilikos, Vassili: Z. Paris: Éditions Gallimard 1967.

Essays, Interviews und Reden Jorge Semprúns

Altwegg, Jürg: Ohne die Literatur stirbt die Erinnerung. Jorge Semprún im Gespräch über Littells „Wohlgesinnte“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, am 08.02.2008, <http://lesesaal.faz.net/littell/article.php?aid=26&bl=%2Flittell%2Frezeptionen.php> (eingesehen am 26.02.2010).

Bermond, Daniel: Jorge Semprun – Rencontre. In: *Lire*, novembre 1996. <http://pagesperso-orange.fr/mondalire/semprun%20entr.htm>, (eingesehen: am 11.05.2009).

Blomquist, Theo: Jorge Semprún – The truth is always revolutionary. In: Dan Georgakas, und Lenny Rubenstein: *The Cineaste Interviews on the arts and politics of the cinema*. Chicago: Lake View Press 1983, S.265-281.

Kohut, Karl: *Escribir en Paris. Entrevista con Jorge Semprún*. Frankfurt am Main: Vervuert 1983, S.157-192.

Pouille, Francois: Militantisme et cinéma: la vérité au-dessus des parties. Entretien avec Jorge Semprun. In: *CinemAction* Nr. 35 (1985). S.88-93.

Semprun, Jorge: *Blick auf Deutschland* (edition suhrkamp 2352) Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Semprún, Jorge: Wurzeln sind ein Hindernis. Auszug aus der Rede von Jorge Semprún, gehalten im Burgtheater am 12. März 2008. In: *Vorspiel. Das Magazin des Wiener Burgtheaters* März / April / Mai 2008, Nr.44, S.4f. Eingesehen in

<http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/magazin/vorspiel/vorspiel44.pdf>, am 3.3.2009.

Interviews mit Costa-Gavras

Braucourt, Guy: Entretien avec Costa-Gavras et Jorge Semprun. In *Cinéma*, Nr. 151 (Dezember 1970), S. 38-51.

Crowdus, Gary / Georgakas, Dan: Constantin Costa Gavras: More and more of our films will be political. In: *The Cineaste Interviews on the art and politics of the cinema*. Chicago: Lake View Press 1983.

Sekundärliteratur

Sekundärliteratur – selbständige Werke

Cortanze, Gérard de: *Jorge Semprun, l'écriture de la vie*. Paris: Gallimard 2004

Dücker, Burckhard: *Theorie und Praxis des Engagements*. Heidelberg: Dissertation 1978.

Kurtovik, Dimosthenis: *Griechische Schriftsteller der Gegenwart*. Ein kritischer Leitfaden. Köln: Romiosini 2000.

Küster, Lutz: *Obsession der Erinnerung. Das literarische Werk Jorge Semprúns*. Frankfurt am Main: Vervuert 1989.

Michalczyk, John J.: *Costa-Gavras. The Political Fiction Film*. London und Toronto: Associated University Presses 1984.

Neuhofer, Monika: *Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé. Jorge Sempruns literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald* (Analecta Romanica Heft 72). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2006.

Sartre, Jean-Paul: *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard 1948.

Schäfer, Horst / Schwarzer, Wolfgang: *Von 'Che' bis 'Z'. Politthriller im Kino*. Frankfurt / Main: Fischer Taschenbuch 1991.

Smith, Alison: *French cinema in the 1970s. The echoes of May*. Manchester und New York: Manchester University Press 2005.

Soto-Fernandez, Liliana: *La autobiografía ficticia en Miguel de Unamuno, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún*. Madrid: Editorial Pliegos 1996.

Sekundärliteratur – Beiträge aus Sammelbänden und Zeitschriften zu
Jorge Semprun

Einfalt, Michael: ‚Jorge Semprun: Die Konstruktion von Erinnerung als Aufgabe der Literatur.‘ In: Silke Segler-Messner / u.a. *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945* (KZ – memoria scripta 2). Frankfurt am Main (u.a.): Peter Lang 2006, S. 125-140.

Neuhofer, Monika: La vérité a souvent besoin d'invention pour devenir vraie. Zur Poetik Jorge Sempruns. In: Katja BÄR /u.a. (Hg.): *Text und Wahrheit*, Ergebnisse der interdisziplinären Tagung ‚Fakten und Fiktionen‘ der Philosophischen Fakultät der Universität

Mannheim, November 2002, Frankfurt am Main: Peter Lang
2004, S. 77-88.

Siguan, Marisa: Betsaïda, la piscine des cinq galeries. Literarische Tradition und Schweigen im Werk von Jorge Semprún und Jean Améry. In: Marisa Siguan (Hg.): *Transkulturelle Beziehungen: Spanien und Österreich im 19. und 20. Jahrhundert*. Amsterdam (u.a.): Rodopi 2004, S. 215-232.

Sekundärliteratur – Beiträge aus Sammelbänden und Zeitschriften zu den
Filmen

Béhar, Henri: Section Spéciale. In: *Image et Son. La Revue du Cinéma*.
Nr. 297, Juni-Juli 1975.

Hennebelle, Guy: A propos d'Yves Boisset et de Costa Gavras. In: *Ecran*
Nr. 38, Juli-August 1975.

Lacarrière, Jacques: „De Gregorios Lambrakis a „Z“. In: *L'Avant Scène*
Nr.96, Oktober 1969, S.75.

Lafond, Jean-Daniel: Les paradoxes de la fiction politique. In: *Image et Son*, Nr.323 (Dezember 1977), S.37-42.

Martin, Marcel: Dégouts et des Couleurs. In: *Ecran* Nr.36, Mai 1975.

Predal, René: Le „système Costa-Gavras. In: *CinemAction* Nr. 35/1985,
S.5-23.

Toubiana, Serge: ...mais qui raisonne (Les Ordres, Section Spéciale). In:
Cahiers du Cinéma Nr.258-259, Juli-August 1975.

Historisches

Köhler, Anja: Vichy und die französischen Intellektuellen. Die „années noires“ im Spiegel autobiographischer Texte. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2001.

McDermott, Kevin: A “Polyphony of Voices”? Czech Popular Opinion and the Slánský Affair. In: *Slavic Review. Interdisciplinary Quarterly of Russian, Eurasian, and East European Studies*. 2008, Vol.67, Nr.4, S.840-865.

Paxton, Robert O.: Vichy France. Old Guard and New Order 1940-1944. New York: Columbia University Press 1972.

Rousso, Henry: Vichy. Frankreich unter deutscher Besatzung 1940-1944. München: C.H.Beck 2009.

Šiška, Miroslav: *Verschwörer, Spione, Staatsfeinde. Politische Prozesse in der Tschechoslowakei 1948-1954*. Berlin: Dietz 1991.

Staff, Ilse: *Justiz im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Frankfurt / Main: Fischer 1964.

Tsakiris, Dimitrios: *Militär und Friedensbewegung in Griechenland (1950-1967)*. Europäische Hochschulschriften Reihe XXXI, Bd. 193, Frankfurt / Main: Peter Lang: 1992.

Woodhouse, Christopher M.: *Modern Greece. A short history*. London: Faber and Faber 1977.

Zarusky, Jürgen: Die stalinistische und die nationalsozialistische "Justiz". Eine Problemskizze unter diktaturvergleichender Perspektive. In: Luks, Leonid und Donal O'Sullivan (Hgg.): *Rußland und Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Zwei Sonderwege im Vergleich*. Köln: Böhlau 2001. S.163-192.

Internetquellen

A history of Greece.

<http://www.ahistoryofgreece.com/biography/lambrakis.htm>

(eingesehen am 4.9.2009).

Ohana, David: ‚Mediterranean Humanism.‘ In: *Mediterranean Historical Review*, Vol.18, No.1, June 2003, pp.59–75.
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=hlh&AN=14352927&site=ehost-live>, (eingesehen am 27.5.2009).

Lexikon der Biologie. Spektrum Akademischer Verlag. www.wissenschaft-online.de/abo/lexikon/bio/4790 (eingesehen am 16.10.2009).

Lexika und Nachschlagewerke

Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2001.

Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Mannheim / Leipzig: F.A. Brockhaus 2004.

Gfrereis, Heike (Hg.): *Literatur*. Stuttgart / Weimar: J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag 2005

(=erweiterte Neuauflage des Sammlung Metzler-Bandes 320, Grundbegriffe der Literaturwissenschaft' (1999).

Artikel aus geplanten Veröffentlichungen

Bucarelli, Anna: Z: du roman au film en passant par l'écriture de la vie. In: Jaime Céspedes (Hg.): *Cinéma et engagement: Jorge Semprún scénariste*. Coll. CinemAction, forthcoming 2011.

Nezick, Nathalie: Section Spéciale. Le procès d'une juridiction d'exception ordinaire. In: Jaime Céspedes: *Cinéma et engagement. Jorge Semprún scénariste*. CinemAction, forthcoming 2011.

Rubin de Celis, Andres: Seulement la vérité révolutionnaire: des Annotations sur L'Aveu. In: Jaime Céspedes (Hg.): *Cinéma et engagement: Jorge Semprún scénariste*. Coll. CinemAction, forthcoming 2011.

ANHANG

Abstract

Drei Filme des Regisseurs Costa-Gavras sind in Zusammenarbeit mit Jorge Semprún entstanden. Alle drei Filme behandeln politische Themen, woraus in dieser Arbeit eine engagierte Haltung der beiden abgeleitet wird, die sich fiktionalisierender Methoden und dem Genre des Political Fiction Films bedienen, um mit den präsentierten Inhalten ein großes Publikum zu erreichen. Die Analyse des Films *Z* zeigt auf, dass die historische Lambrakis-Affäre als Grundlage für einen Film diene, der darauf abzielt, die Mechanismen einer politischen Verschwörung aufzudecken, ohne sich dabei auf eine konkrete historische Situation festlegen zu lassen. Durch diese Herangehensweise wurden zahlreiche Interpretations- und Identifikationsmöglichkeiten eröffnet. *L'Aveu* setzte sich mit den stalinistischen Schauprozessen auseinander und war von allen an seiner Produktion Beteiligten als Film mit kathartischer Wirkung für die kommunistische Partei intendiert, wenn er auch von vielen nicht in dieser Art rezipiert wurde. Die Abfassung des Drehbuchs auf der Basis der Memoiren des ehemaligen stellvertretenden Außenministers der Tschechoslowakei, Artur London, ermöglichte Jorge Semprún die Auseinandersetzung mit seiner eigenen kommunistischen Vergangenheit. Der Film *Section Spéciale*, der sich mit der Kollaborationsregierung General Pétains mit einem der dunkelsten Kapitel der französischen Geschichte beschäftigt, hatte geringeren Erfolg als seine beiden Vorgänger. Die Ursachen dafür werden in der geringeren filmischen Attraktivität als filminterne Komponente sowie in der ablehnenden Haltung der Franzosen gegenüber der im Film spürbaren Kritik als filmexterne Komponente erkannt.

Der Vergleich der Filme mit Semprúns Prosa erschließt den a-chronologischen, assoziativen Handlungsverlauf als verbindendes formales Element sowie den Primat der Wahrscheinlichkeit vor der

Wahrheit als durchgängiges gestalterisches Prinzip. Im letzten Kapitel werden thematische Parallelen zwischen den drei Filmen und Semprúns literarischem Werk untersucht. Dabei kristallisieren sich Antitotalitarismus und Kommunismus, Antisemitismus, die stalinistischen Schauprozesse, das revolutionäre Leben sowie die tendenzielle Nähe zu Film und filmischen Techniken als Schwerpunkte heraus.

Curriculum Vitae

Elisabeth Merckens

Persönliche Daten:

Geboren:	30.05.1979, Wien
Familienstand:	Verheiratet, zwei Töchter (geb. 2002 und 2004) und ein Sohn (geb. 2006)
Staatsbürgerschaft:	Österreich

Ausbildung:

1999-2010	Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien
1997-1999	Buchhandelslehre: Buchhandlung Georg Prachner KG, Wien
1989-1997	Gymnasium der Englischen Fräulein in St.Pölten

Berufserfahrung:

2000	diverse Sozialprojekte in Mexiko.
1997-1999	Buchhandlung Georg Prachner KG, Wien. Buchhandelslehre.