
Rainer Barbey

Zwischen Empedokles, Don Quijote und Jesus Christus

Ernesto Che Guevara in Texten von Peter Weiss,
Volker Braun und Hans Magnus Enzensberger

I. »An diesem Morgen«, dem 11. Oktober 1967, »bringt die New York Times das Leichenbild des Agitators Ernesto Che Guevara. Die offenen Augen lassen ihn wach aussehen. Aber das Gesicht sieht schon krank aus, und der Kopf wird gestützt von einer Hand, die zeigt: Das kann man jetzt mit ihm machen. Dagegen kann er sich nicht mehr wehren«¹ – diese Reflexionen aus Uwe Johnsons *Jahrestagen* im Angesicht einer Zeitungsfotografie, die den aufgebahrten Leichnam Ernesto Che Guevaras nach seiner Hinrichtung zeigt, stellen beileibe nicht die einzige Spur dar, die der Tod des kubanischen Revolutionärs in der deutschsprachigen Literatur hinterlassen hat. Gedichte wie Erich Frieds *Klage um einen Guerillero*, Heiner Müllers *Epitaph Guevara* und Wolf Biermanns *Commandante Che Guevara* oder auch Rolf Hochhuths Drama *Guerillas* sind dabei allerdings nicht nur – in ästhetischer Hinsicht bisweilen höchst dürftige – Zeugnisse für die ungeheure Faszination, die die charismatische, bereits zu Lebzeiten zur Ikone verdichtete Persönlichkeit des gebürtigen Argentiniers oft unabhängig von der jeweiligen weltanschaulichen Position auf seine Zeitgenossen ausübte; sie illustrieren auch einen zumeist höchst unkritischen, verklärenden und hagiographischen Umgang mit Che Guevara im allgemeinen und seinem letzten, gescheiterten Guerillakrieg in den Wäldern Boliviens im besonderen.

Das 1971 erschienene Drama *Hölderlin* von Peter Weiss bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme, obwohl sich der Schriftsteller in seinem, von Hans Magnus Enzensberger für das *Kursbuch* übersetzten Nachruf *Che Guevara!* (1967) noch gegen eine postume »mystische Verehrung« des Argentiniers gewandt hatte, »die den Opfertod mit einem Glorienschein umgibt«². Weiss, gerade von einem mehrwöchigen Aufenthalt auf Kuba zurückgekehrt³, schrieb damals: »Wir weisen das Christusbild zurück, die Kreuzabnahme, das Warten auf die Auferstehung. Was bleibt, ist Ches Tod, der Verrat an ihm, der Hinterhalt, ein zeretzter Leichnam.«⁴

In seinem nur wenige Jahre später uraufgeführten Theaterstück allerdings geschieht genau, wogegen sich die hier zitierten Auszüge aus Weissens kämpferischem Nekrolog einst verwahrten, mit dem der Autor, wie Karl Heinz Bohrer vielleicht nicht ganz zu Unrecht feststellte, dem toten Guerillero ein archaisches

»Märtyrer Denkmal«⁵ errichtet hatte – Che Guevara erscheint in verschlüsselter Form als »mythische Figur«⁶, die nicht nur zum spezifischen, wesentlich von Pierre Bertaux und Martin Walser geprägten Hölderlin-Bild⁷ von Weiss in Beziehung gesetzt, sondern auch mit deutlichen Analogien zur Passion Jesu Christi versehen ist. Die Rede ist von Szene II.6 des Dramentextes, zweifellos gleichermaßen »Höhepunkt« und »zwiespältigste | Szene des Stücks«⁸, in der Hölderlin seinen Freunden und ehemaligen Weggefährten aus seiner Zeit im Tübinger Stift die Handlung seines geplanten Schauspiels *Der Tod des Empedokles* in einer Art chorischem Spiel im Spiel vorträgt. Dieser Dramenentwurf, der mit dem gleichnamigen Fragment des historischen Hölderlin über verschiedene intertextuelle Verweise verbunden ist, stattet seine Hauptfigur, den antiken Naturphilosophen aus Agrigent, in dezidiertem Aktualitätsbezug auf die Schreibgegenwart von Peter Weiss mit unverkennbaren Zügen Ernesto Che Guevaras aus.

Zwar ist unzweifelhaft richtig, daß Hölderlins Empedokles nicht umstandslos, etwa nach dem einfachen Schema eines Schlüsseldramas, mit dem kubanischen Revolutionsführer identifiziert werden darf⁹, doch ist der bewußte Einsatz von charakterlichen und biographischen Parallelen erdrückend: Wie Guevara ist Empedokles vor und neben seiner politischen Laufbahn als »Arzt« (S. 114) tätig, der seine medizinischen Kenntnisse karitativ zur Linderung von Seuchen einsetzt. »Viele Junge l. . . | überall« – im Falle Guevaras wäre hier an die Studentenbewegungen in den westlichen Metropolen zu denken – »verehren ihn und wären jeden Tag bereit / sich ihm wo auch immer / anzuschließen« (S. 120). Zusätzlich versieht Peter Weiss, oder genauer: die Dramenfigur Hölderlin seine Version des Empedokles mit all jenen Charaktereigenschaften, die gemeinhin auch dem gebürtigen Argentinier zugeschrieben werden: Notorisches Desinteresse für die eigenen Privilegien, Integrität, Furchtlosigkeit und Verachtung jeder Form von Feigheit, kompromißloser Idealismus sowie ein besonders empfindsames Bewußtsein für soziale Ungerechtigkeit¹⁰. »Er ist der TodtFeind / aller einseitigen Existenz / Er haßt das Flickwerk / die Servilität / verachtet / wer um seine Haut bangt und / um seine Ämther zittert« (S. 111), heißt es dementsprechend unter charakteristischem Rückgriff auf Hölderlins *Frankfurter Plan* von Empedokles¹¹, »der nie sich selber / zum Verräther wurde« (S. 135).

Die bolivianische Expedition Guevaras schließlich dient als historisches Vorbild für den revolutionären Umsturzversuch des Empedokles, der seine etablierte Position aufgibt, um »in den Einöden des Landes« (S. 129) gegen die repräsentative Herrschaftsordnung Agrigents zu kämpfen. In diesem Falle sind die Parallelen zwischen dramatischer Dichtung und geschichtlicher Wirklichkeit so detailliert, daß die Vermutung naheliegt, Peter Weiss habe für die Ausgestaltung der entsprechenden Szenen ein intensives Quellenstudium betrieben, zumindest aber Ches *Bolivianisches Tagebuch* benutzt. In Analogie zu Guevaras ohne-

hin angegriffenem Gesundheitszustand, der sich im Laufe seines revolutionären Umsturzversuches zusehends verschlechterte, wird Hölderlins Empedokles während seines bewaffneten Kampfes von Asthma, Fieberanfällen, Erbrechen, Durchfall und Ödemen geplagt; er und seine wenigen Gefährten haben unter »Durst und Hunger« (S. 125) zu leiden, zudem sind sie schutzlos den Heimsuchungen von »Schlangen, Scorpionen und Mosquitos« (S. 126) ausgesetzt. »Verfehlte Aufstiege« und »umständliches Zurückkehrn« (S. 125), der »Widerstand der Selaven / in den Silberminen« (S. 126), die völlige Isolation der Kämpfer, die »Hunde der Verfolger« (S. 127), das »Maulthier« (S. 125), auf dem Empedokles reitet – all dies und mehr ist Guevaras persönlicher Dokumentation seines letzten, gescheiterten Guerillakrieges entnommen.

Gegenüber dieser Vorlage, dem *Bolivianischen Tagebuch*, nimmt Peter Weiss allerdings auch entscheidende Veränderungen vor, die der dramatischen Zuspitzung und poetischen Stilisierung der von Hölderlin dargestellten Geschehnisse dienen. Mit seinen körperlichen Gebrechen nimmt Empedokles/Guevara die »Seuche« (S. 131) einer kranken, depravierten Gesellschaft, gleichsam die Sünden der Welt in säkularisierter Analogie zur christlichen Passion auf sich. Auch sein Ende folgt dem Modell der *via crucis*: Von feindlichen Soldaten in Brust und Bein getroffen und schwer verwundet, stürzt sich Empedokles mit letzter Kraft in den Krater des Ätna und erhält so einmal mehr »die Merkmale eines Erlösers, dessen Leidensweg und symbolischer Opfertod [...] an Christus erinnert«¹². Darüber hinaus lassen sich noch weitere, vereinzelte Anlehnungen an die neutestamentlichen Evangelien und die darin erzählte Lebensgeschichte Jesu benennen – etwa die vergeblichen Versuche der erschöpften Revolutionäre, bei der Landbevölkerung der Hochebene Nahrung zu erstehen, die von ferne an die bethlehemitische Herbergssuche Maria und Josefs erinnern, sowie das Verhalten mancher »AckerBauern« und »Hirten«, die den Verfolgern des Empedokles »für eine KupferMünze« – eine Reminiszenz an den Judaslohn – »seinen Pfad verrathen« (S. 121).

Das literarische Verfahren, das sich in diesem Synkretismus aus antiken, christlichen und realhistorischen Motiven offenbart, entspricht Hölderlins Poetik einer neuen »Mythologie / der Hoffnungen« (S. 57), die dieser in Szene I.3 in konfrontativer Diskussion mit Schiller entwickelt. In Hölderlins poetologischem System soll Dichtung aus Götterfiguren und Mythologemen der traditionellen Überlieferung »SinnBilder für unsere Zeit« (S. 56) herstellen, sie also mit einem entschiedenen Aktualitätsbezug versehen, um auf diese Weise an das bisher unverwirklichte utopische Potential der Menschheit zu erinnern und »die Trägheit des Gegenwärtigen« (S. 59) zu überwinden. Die mythische Überhöhung der Hauptfigur im dramenspezifischen »Grund des Empedokles« (S. 107) aber scheint dieser operativen, auf Veränderung der herrschenden Gesellschaftsordnung abzielenden Wirkungsästhetik zuwider zu laufen, zumindest bewährt sich

Hölderlins Poetik in diesem Falle nicht in der Praxis. Denn strenggenommen erreicht die Skizze seines Theaterstücks keinen der anwesenden Zuschauer in der gewünschten Weise. Selbst Siegfried Schmid, der, ein jakobinisch gesinnter Freund aus gemeinsamer Studienzeit, Hölderlin unter den versammelten Personen politisch am nächsten steht, bedenkt zwar manche Szene der vorgestellten Handlung mit einfühlsamen, verständigen Kommentaren, verliert sich aber letztendlich in blindem Aktionismus, wenn er den empedokleischen Guerillakampf unbesehen kopieren möchte (»Ich bin gewis / FreySchärler sind jetzt auf dem Weg / Ich hätt mich ihnen angeschlossen«; S. 123). Demgegenüber reichen die Reaktionen des Glasermeisters Wagner, Hölderlins Hauswirt in Homburg, über naive, unmittelbare Mitleidsbezeugungen für das tragische Schicksal des Protagonisten schon nicht mehr hinaus. Und Schelling entrückt die »That des Empedokles« als »poetische Handlung« (S. 126) schließlich vollends ins Reich politikferner Ästhetik, während Hölderlins Hauptfigur in den Augen Hegels, der in Weiss' Stück mehr als Apologet von staatlicher Autorität und kolonialer Ausbeutung denn als idealistischer Inaugurator des historischen Materialismus gezeichnet ist, sogar zur »hirnverbrannt / utopischen Figur« (S. 131) mutiert.

Hölderlin, der im Laufe seines Vortrags die poetologischen Schwierigkeiten bei der Vermittlung des von ihm gewählten, idiosynkratischen Stoffes selbst hervorhebt, gelingt es also nicht, gemäß seiner Autorintention die Erinnerung an den verloschenen »FeuerBrand« der revolutionären Begeisterung von 1789 wachzuhalten oder gar zu zeigen, wie die längst verschüttete Glut des Umsturzes »unter starkem Athem / wieder zur Flamme / werden kann« (S. 131) – die erste private Aufführung des noch unvollendeten Stückes wird diesem emphatischen Anspruch in keiner Weise gerecht, die Empedokles/Guevara-Szene bleibt »eine Episode ohne Folgen«¹³.

Wenn es erlaubt ist, die Dramenfigur Hölderlin an dieser Stelle mit ihrem Schöpfer, dem Autor Peter Weiss, kurzzuschließen, dann ließe sich dieser textimmanente Befund vielleicht auch allgemein im Sinne einer versteckten, ebenso pessimistischen wie selbstkritischen, poetologischen Selbstreflexion deuten. Der Versuch, die Erfahrungen Ernesto Guevaras nach dem Zerfall der Studentenbewegung von 1968 durch mythologische Verfremdungseffekte und andere literarische Strategien als utopisches »VorBild« (S. 135) libertären Aufbruchs in poetisierter Form präsent zu halten, wird von Weiss zwar – verborgen hinter seinem Protagonisten Hölderlin – andeutungsweise unternommen, sogleich aber wieder durchgestrichen. Denn die bolivianische Expedition des Che erweist sich nach den Vorgaben eines engagierten, progressiven Schreibens im Sinne der *Ästhetik des Widerstands*, die sich in Hölderlins literarischer »Mythologie / der Hoffnungen« gleichsam *avant la lettre* spiegelt, als wenig brauchbar. Die gesellschaftliche Situation der lateinamerikanischen Entwicklungsländer mit ihren tiefen sozialen Verwerfungen, diktatorischen Regimes und postkolonialen Ab-

hängigkeiten ist auf die bundesrepublikanische Wohlstandsgesellschaft zu Beginn der siebziger Jahre nicht übertragbar – zu groß ist also die »Trennung / von dem kühnen und / entlegenen Stoff«, zu fremd ist diese »Welt und / die Gestalten drinn / für die wir noch / Vergleichbares / nicht kennen« (S. 131).

II. Mit Empedokles wird Ernesto Che Guevara, in Analogie zu Peter Weiss und aller Wahrscheinlichkeit nach durch dessen *Hölderlin*-Text inspiriert, auch in Volker Brauns 1975 geschriebenem Geschichtsdrama *Guevara oder Der Sonnenstaat* kurzgeschlossen. In rückläufiger Chronologie bringt dieses Stück – unterbrochen durch Zwischenspiele, die in der Tradition des Absurden Theaters stehen und die Haupthandlung kontrapunktisch beleuchten¹⁴ – zentrale Stationen des Bolivianischen Guerillakrieges auf die Bühne. Dabei ließ Braun seinem Text, der bis in die Regieanweisungen hinein mit Zitaten aus den Schriften Guevaras durchsetzt ist, ein äußerst genaues Quellenstudium vorausgehen¹⁵; dennoch kann sein Drama nicht für dokumentarisch im strengen Sinne gelten, da der Anteil der Fiktion bei der Ausgestaltung der einzelnen Szenen eindeutig überwiegt – »Das Stück ist nicht dokumentarisch. Die Figuren sind erfunden«¹⁶, betont dann auch der Autor selbst apodiktisch zugespitzt im Programmheft der Mannheimer Uraufführung von 1977.

Die Fiktionalität der Hauptfigur »Guevara« unterstreicht Braun in seinem Schauspiel vor allem durch ihre Kombination mit verschiedenen anderen literarischen und historischen Personen. Hierzu ist zunächst die assoziative Verbindung mit Empedokles zu zählen, mit dem sich der kubanische Revolutionsführer expressis verbis kurz vor seiner Hinrichtung in der zweiten, »Der Beruf der Toten« überschriebenen Szene des Dramas identifiziert. Seine Ermordung soll, so hofft Che, ähnlich dem empedokleischen Freitod im Ätna ein beispielhaftes, weithin ausstrahlendes »Signal« für seine zaudernden Mitmenschen abgeben, »die das Äußerste / Brauchen, eh sie das erste wagen: leben«¹⁷. Die als Sturz in den Vulkan umschriebene Exekution wird in der Vorstellung Guevaras also zum idealtypischen Fanal eines völkerübergreifenden, revolutionären Aufbruchs in einer blutigen Welt, »die stirbt oder erblüht mit einem Leib« (S. 77). In enger Anlehnung an Weissens Schauspiel, ohne dessen spezifischen Blick auf das Hölderlinsche Dramenfragment *Guevara oder Der Sonnenstaat* an dieser Stelle gar nicht verstanden werden kann¹⁸, erscheint der Guerillero über seine Korrelation mit Empedokles folglich als revolutionäre Heilsbringer- und Erlöserfigur, die in ihrem politischen Messianismus unweigerlich an ein säkulares Äquivalent zu Jesus Christus denken läßt. Dieser Eindruck drängt sich zumindest seinen Mördern, den Rangern Prado und Selnich auf, die unmittelbar nach den tödlichen Schüssen den Leichnam Guevaras hektisch verschwinden lassen, da sie befürchten, daß eine reguläre Grabstätte möglicherweise ein zweites »Golgatha« (S. 78) werden könnte – »Christus der Agitator / Geschlachtet,

und sein gut beweinter Tod / Siegt über das mächtigste der Reiche, Rom« (S. 78), warnt der hellseherige Selnich und ruft auf diese Weise eine paradoxe Dialektik von Tod und Leben auf, die das ganze Stück in verschiedensten Variationen durchzieht und das in der Nähe zum »Selbstmord« angesiedelte Sterben Guevaras in einer Art von revolutionstheologischer Eschatologie zur Voraussetzung »für das wahre Leben« und die Geburt seines eigenen Mythos macht (S. 81).

Neben Guevaras Identifikation mit Empedokles bzw. Jesus Christus tritt im weiteren Handlungsverlauf freilich eine zusätzliche, für das intertextuelle Beziehungsgefüge des Dramas deutlich wichtigere literarische Verknüpfung, die allerdings erst in der letzten Szene offen genannt wird. In diesem Schlußtableau diskutiert Che, noch in seiner Eigenschaft als kubanischer Industrieminister, mit Fidel Castro (in der ersten Textfassung als »der Freund« verklausuliert) die Motive für seine bolivianische Expedition und bezeichnet sich in diesem Zusammenhang spielerisch als »Don Quijote der in den Krieg zieht« (S. 108) – und in der Tat erinnerte der Guerillero während seines aussichtslosen Kampfes in den vorangegangenen Szenen in mancherlei Hinsicht an den »Ritter von der traurigen Gestalt« (S. 109). Wie Cervantes' *ingenioso hidalgo* aus der Mancha nimmt Guevara keine Rücksicht auf die Bedingtheiten der menschlichen Natur und des gesellschaftlichen Lebens und scheitert als wirklichkeitsfremder und fundamentalistischer Utopist an der Wirklichkeit in den Wäldern Boliviens. Ches ans Halluzinatorische grenzende Verkennung der realen Gegebenheiten zeigt sich beispielhaft in Szene 3, in der sich der Revolutionsführer mit folgender Ansprache an seine von Hunger, Durst und feindlicher Überlegenheit zermürbten Mitkämpfer richtet (S. 80):

Die Art des Kampfes aber macht es möglich
Daß wir als Menschen uns bewähren wirklich
Und wir zu Revolutionären werden
Der höchsten Stufe, die der Mensch erreicht
Der Guerillero, der dem Volk vorangeht
Nicht fühlend seinen Körper, nur die Waffe
Die er ist des Volks. Ihr seid das Vorbild
Der Kern der Frucht, die in dem Kampf wächst, die
Elite ihr, die herrlichsten der Kämpfer.

Guevaras emphatische Beschwörung des Guerilla-*foco* als revolutionäre Avantgarde und höchste Stufe menschlicher Vollkommenheit wird von seinen Kampfgenossen – man denke an Don Quijotes berühmte, utopische Rede vom Goldenen Zeitalter, für die seinen Zuhörern jedes Verständnis abgeht – völlig apathisch aufgenommen, wenn nicht gar mit körperlichem oder geistigem Zusammenbruch beantwortet. Als tragische, schwarze Variante cervantinischer Ironie

gestaltet sich hier die Kluft zwischen elitär-idealistischem Wunschbild Ches und einer mehr als ernüchternden Realität, die sich aus Desertionen, schlechter Kampfmoral, Disziplinlosigkeit und feindseligen Spannungen innerhalb der Guerilla zusammensetzt.

In Opposition zu Guevaras abstraktem Radikalismus, der nach dem Unmöglichen strebt, figuriert in Brauns Text der bolivianische Parteifunktionär Monje – ganz entgegen den historischen Tatsachen¹⁹ – als Verkörperung des pragmatischen Realitätsprinzips. Gegen Ches Quijotismus als politischer Metapher für dessen voluntaristisches Revolutionskonzept betont Monje aus orthodox-kommunistischer Perspektive, daß zur erfolgreichen Durchführung eines Umsturzversuchs das Zusammenspiel von straff organisierter Partei mit entsprechender, ideologisch geschulter Massenbasis und günstigen gesellschaftlichen Umständen notwendige Voraussetzung sein müsse. Der Sekretär der bolivianischen KP sieht in den Plänen der Kubaner daher nur »eine / Ganz kindliche Vision, das Abenteuer / Von Ignoranten«, Guevara und seine Mitkämpfer stellen für ihn ganz im Gegensatz zur zitierten Vision Ches aus Szene 3 allenfalls »die Elite / Der Lebensmüden« dar (S. 101).

Dieses Verdikt Monjes, das seine Bestätigung durch die vorangegangenen Szenen bereits erfahren hat²⁰, ändert jedoch nichts an Volker Brauns grundsätzlicher Sympathie für seine Hauptfigur; auch schreibt Braun sein Stück nicht von der linientreuen Warte offiziöser Parteidoktrin aus, wie dies dem Dramatiker vereinzelt unterstellt worden ist²¹. Zwar wird Che Guevara weitaus weniger idealisiert gezeichnet als dies noch im *Hölderlin* von Peter Weiss der Fall gewesen ist; doch indem Brauns Schauspiel dem Betrachter »die Unmöglichkeit, den Irrsinn« des bolivianischen Guerillakampfes in zunehmender Deutlichkeit vor Augen führt, soll es in paradoxem Umschlag der Fabel gerade »Beweise für die »Notwendigkeit« der berühmten und berüchtigten Aktion Guevaras« liefern, wie der Autor in einer kurzen Notiz zu seinem Text hervorhebt²². Im a priori determinierten Scheitern seiner Verwirklichung wird der Sonnenstaat als utopisches Endziel folglich um so mehr beglaubigt – von einer »Dekonstruktion«²³ des guevarastischen Mythos kann daher nur in Ansätzen die Rede sein. Mit seinem Geschichtsdrama hat Volker Braun vielmehr ein Lob der revolutionären Torheit geschrieben, in dem Ernesto Che Guevara mit seinem irrationalen, blinden Enthusiasmus die Rolle eines kommunistischen Don Quijote, eines *guerillero errante* zwischen Ideal und Wirklichkeit zufällt.

III. Im Unterschied zu Volker Braun zielt Hans Magnus Enzensbergers *E. G. de la S. (1928-1967)*, die letzte von *Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts* im 1975 erschienenen *Mausoleum* auf die vollständige Destruktion des »Mythos vom Guerillero als Heiland«²⁴, den der Lyriker bereits während seines Kuba-Aufenthaltes 1968/69 in einem Interview mit der Kultur-

zeitschrift *Casa de las Américas* problematisiert hatte. Gegen die postume, quasi-religiöse Stilisierung Ches zum heldenhaften Märtyrer einer politischen Passionsgeschichte und der entsprechenden Vereinnahmung als revolutionäre Ikone in den westlichen Metropolen richtet sich Enzensbergers Ballade, indem sie die Vita des berühmten Guerillakämpfers zu einer Biographie umfassenden Scheiterns ausgestaltet und mögliche Christusanalogien nur noch im distanziert vorgebrachten Zitat zuläßt²⁵. Die auf diese Weise vorgenommene Entmythologisierung spielt sich dabei auf mehreren Ebenen ab: Zum einen zeichnet Enzensberger die anfällige Konstitution des gebürtigen Argentiniers nach, der von Kindheit an unter Krankheiten, Allergien und schwerem Asthma zu leiden hatte, und charakterisiert ihn als im Grunde scheuen, sensiblen, verträumten und empfindsamen Menschen, der »eigentlich eine Mimose« bzw. »ein zarter Versager« gewesen sei (S. 127). Dergestalt läßt der Autor ein subversives Gegenbild zum Repertoire des *machismo* der lateinamerikanischen Tradition entstehen, das in seiner revolutionären Spielart die herkömmlichen Vorstellungen vom heroischen Freiheitskämpfer als Subtext begleitet. Der Text stellt die Adoleszenz des künftigen Guerillero als schmerzhaften Prozeß dar, an dessen Ende eine brüchige, der eigenen Physis mühsam abgetrotzte Männlichkeit steht, die sich an für maskulin geltenden Oberflächensymbolen festzuhalten sucht: Der junge Guevara »kämpfte mit seinem Körper, / rauchte Zigarren, wurde (was immer das sein mag) ein Mann« (S. 126).

Neben dieser eher psychologisch bzw. *gender*-typologisch orientierten Annäherung an die historische Wahrheit hinter dem Mythos »Che Guevara« bildet das politische und ökonomische Wirken des Revolutionsführers einen weiteren Schwerpunkt der Kritik in Enzensbergers Ballade. Hierzu gehört unter anderem die Beschreibung des dualistischen Nebeneinanders von utopischen Idealen und unbarmherziger, terroristischer Grausamkeit im Denken und Handeln, bei dem Guevaras philanthropischer Anspruch durch seinen, der *Botschaft an die Völker der Welt* entnommenen Ruf nach dem »Haß, der den Menschen in eine gewaltsame, / effektive, kalte Tötungsmaschine verwandeln« (S. 127) soll, Lügen gestraft wird. Doch zielt die von Enzensberger verfolgte Entmythologisierungsstrategie auch in diesem Fall hauptsächlich darauf ab, die politische Karriere des Wahlkubaners als Serie von Mißerfolgen erscheinen zu lassen. So ironisiert der Autor mit seinen Versen Guevaras Utopie des Neuen Menschen, die – »eine alte Idee, sehr neu« (S. 126) – darauf abzielte, durch Veränderung der ökonomisch-technischen Basis, individuelle Bewußtseinsbildung, gesellschaftliche Erziehung und kulturelle Erneuerung den herkömmlichen Menschentyp und seine traditionellen Daseinsformen hinter sich zu lassen. Vor der wirtschaftlichen Realität des Landes versagte die im programmatischen Text *El socialismo y el hombre en Cuba* entworfene neue Anthropologie des Che allerdings, denn »die Ökonomie hörte seinen Reden nicht zu« (S. 126).

Zur Verdeutlichung dieser tiefen Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit schildert die Ballade in mehreren, eindringlichen Strophen die angespannte ökonomische Situation Kubas, die der volkswirtschaftlich nicht geschulte Guevara in seinen Funktionen als Leiter des Nationalinstituts für Agrarreform, als Präsident der kubanischen Nationalbank und als Industrie-Minister von 1959–65 mitverschuldete. Der Alltag der Menschen ist geprägt von Hunger und Mangel, es fehlt an »Spaghetti« und »Zahnkrem« (S. 126), selbst die vorhandenen Güter werden streng rationiert. Auch die forcierte Industrialisierung des Landes kommt aufgrund der ungenügend koordinierten staatlichen Planung nur höchst schleppend in Gang – »Maschinen, mit harter Währung bezahlt, / verrotteten an den Kais« (S. 126). In der Folge muß der Argentinier immer wieder, obwohl eigentlich Gegner des ökonomistischen Kommunismus sowjetischer Prägung, im Kreml als diplomatischer Bevollmächtigter Fidel Castros in demütigender Form um Wirtschaftshilfe und »neue Kredite« (S. 127) ersuchen.

Vor diesem Hintergrund deutet Enzensbergers Ballade die bolivianische Expedition Che Guevaras als psychologisch motivierte Flucht in die Eindeutigkeit vertrauter Freund-Feind-Schemata. Im Angesicht der bedrückenden Situation in Kuba sowie der undurchschaubaren »Intrigen« seiner Gegner zieht sich der überforderte Revolutionsführer aus dem politischen Tagesgeschäft in den Dschungel zurück, »wo alles klar war / und deutlich: Feind Feind und Verrat Verrat« (S. 127). Doch die Niederlage verfolgt Guevara bis an sein Ende. Auch seine »letzte Arbeit« (S. 127), der maoistisch inspirierte »Volkskrieg« (S. 128) in Bolivien, gerät bekanntlich zum militärischen Desaster und zwar, wie Enzensbergers Text nahezulegen scheint, hauptsächlich aufgrund von kommunikativen Barrieren. Dem Argentinier gelingt es nicht, die Loyalität der Landbevölkerung zu erschüttern und ihre politischen Sympathien zu gewinnen, da er keinen der zahlreichen indianischen Dialekte beherrscht, die von der indigenen Population Boliviens gesprochen werden – »*Das Schweigen der Indios / war absolut, als kämen wir aus einer anderen Welt*« (S. 127), zitiert die Ballade gleichsam als dokumentarischen Beleg für ihre These in verfremdender Zuspitzung aus Ches *Bolivianischem Tagebuch*. Entgegen der geschichtlichen Überlieferung stirbt Guevara schließlich, der ikonoklastischen, anti-hagiographischen Intention der Ballade gemäß, nicht den heroischen Opfertod durch ein Exekutionskommando der bolivianischen Armee, sondern setzt sich, durch »Koliken, / Hustenanfälle, Ödeme« physisch am Ende, »keuchend die letzte Spritze« und verendet wie ein Drogensüchtiger am Goldenen Schuß (S. 127).

Was bleibt von Ernesto Che Guevara, dem »Idol« (S. 127) einer Generation? Schon bald nach seinem gewaltsamen Tod haben die »Abbildungen« (S. 126) des Revolutionsführers, in der Hochphase der Studentenbewegung das Signum nonkonformistischer Rebellion schlechthin, Warencharakter angenommen und sind von Marketing und konsumistischer Massenkultur restlos absorbiert wor-

den. In den westlichen Industrienationen der Postmoderne haftet seiner Person nichts Subversives mehr an – sie hat als entpolitisiertes, leeres Zeichen, als geschichtslose Chiffre der Beliebtheit und ebenso allgegenwärtige wie verblichene Ikone ohne Realitätsgehalt Eingang in die Mythen des Alltags gefunden. »In der Metropole spricht von ihm / nur noch eine Boutique, die seinen Namen gestohlen hat« (S. 128), vermeldet Enzensbergers Ballade dann auch lakonisch und zitiert mit einem Anflug von zynischer Resignation den Slogan »Wir hätten ihn angestellt« (S. 127), mit dem der IBM-Konzern bereits Ende der sechziger Jahre unter dem Bildnis Che Guevaras seinen Managementnachwuchs umwarb.

Anmerkungen

- 1 Uwe Johnson: *Jahrestage I*, Frankfurt/Main 1972, S. 163.
- 2 Peter Weiss: *Che Guevara!*, in: *Kursbuch*, 11(1968)1, S. 1. Der Text erschien zuerst in der schwedischen Zeitung *Dagens Nyheter*.
- 3 Vgl. hierzu Günter Schulz: *Peter Weiss in Kuba*, in: *Peter Weiss-Jahrbuch*, 9(2000).
- 4 Weiss: *Che Guevara!*, S. 1.
- 5 Karl Heinz Bohrer: *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, München 1970, S. 93.
- 6 Peter Weiss: *Hölderlin. Stück in zwei Akten*, Frankfurt/Main 1971, S. 113. – Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe der ersten Fassung des Dramas. Die ästhetische Superiorität der ursprünglichen Textversion zeigt Michael Neumann: *Mißlungener Restaurationsversuch. Ein Plädoyer für die Erstfassung des Hölderlin*, in: *Peter-Weiss-Jahrbuch*, 3(1994).
- 7 Neben der Hölderlin-Biographie von Bertaux ist in diesem Zusammenhang vor allem auf den Vortrag *Hölderlin zu entsprechen* von Martin Walser hinzuweisen, mit dem Weiss während der Arbeit an seinem Stück beratende Gespräche führte.
- 8 Klaus L. Berghahn: »Wenn ich so singend fiel...«. *Dichter und Revolutionär, gestern und heute, Hölderlin und Weiss*, in: Thomas Beckermann, Volker Canaris (Hg.): *Der andere Hölderlin. Materialien zum Hölderlin-Stück von Peter Weiss*, Frankfurt/Main 1972, S. 180, bzw. Manfred Karnick: *Peter Weiss und der Hölderlin-Turm*, in: Ebd., S. 262.
- 9 Hierauf weist zu Recht unter anderen Neumann: *Mißlungener Restaurationsversuch*, S. 95 hin.
- 10 Diese und alle folgenden Angaben zu Persönlichkeit und Vita Guevaras sind Jon Lee Anderson: *Che. Die Biographie*, 8. Aufl., Berlin 2004, dem nach wie vor maßgeblichen Standardwerk zum Leben des Argentiniers, entnommen.
- 11 Vgl. Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*, hg. von Dietrich E. Sattler, Frankfurt/Main 1985, Bd. 13, S. 544 (sein Todfeind aller einseitigen Existenz«).
- 12 Michael Neumann: *Hölderlin*, in: Martin Rector, Christoph Weiß (Hg.): *Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen*, Opladen-Wiesbaden 1999, S. 224. Vgl. auch Peter Michelsen: *Peter Weiss*, in: Benno von Wiese (Hg.): *Deutsche Dichter der Gegenwart. Ihr Leben und Werk*, Berlin 1973, S. 320.
- 13 Norbert Oellers: *Vision und Revolution 1790 und 1970. Peter Weiss' Hölderlin-Drama*, in: Michael Hofmann (Hg.): *Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss*, St. Ingbert 1992, S. 92.

- 14 Vgl. zur Deutung der Zwischenspiele T.M. Holmes: *Blinded by the Light. Volker Braun's Guevara oder Der Sonnenstaat*, in: Rolf Jucker (Hg.): *Volker Braun*, Cardiff 1995, S. 79 ff.
- 15 Einen Teil der von ihm eingesehenen Quellen legt Volker Braun im Kommentar zu seinem Gedicht *Material IV: Guevara* offen (vgl. Volker Braun: *Texte in zeitlicher Folge*, Leipzig-Halle 1990, Bd. 5, S. 111). Neben den Werken Ches hat der Dramatiker für die Gestaltung seines Textes wahrscheinlich auch Ricardo Rojas 1968 erschienenen biographischen Abriss *Che Guevara: Leben und Tod eines Freundes* benutzt, wie etwa die historisch inkorrekte Darstellung von Verwundung, Gefangennahme und Hinrichtung des kubanischen Revolutionsführers in der zweiten Szene des Schauspiels nahelegt.
- 16 Zitiert nach Jay Rosellini: *Volker Braun*, München 1983, S. 95.
- 17 Volker Braun: *Guevara oder Der Sonnenstaat*, in: *Spectaculum*, 27(1977), S. 77. – Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese erste Version des Schauspiels. In Brauns Neufassung des Dramas ist Guevaras explizite Identifikation mit Empedokles getilgt; nur die Vulkanmetaphorik erinnert dort noch an den ursprünglichen Bezug zum Selbstmord des agrigentinischen Naturphilosophen (vgl. Braun: *Texte in zeitlicher Folge*, Bd. 5, S. 126).
- 18 Von einem direkten, ohne Peter Weiss vermittelten Rückgriff auf Hölderlins *Empedokles*-Fragmente geht hingegen Christine Cosentino: *Volker Brauns roter Empedokles: Guevara oder der Sonnenstaat*, in: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, 71(1979)1, S. 43 ff. aus.
- 19 Vgl. zur zwielichtigen Rolle, die der reale Mario Monje mit seiner undurchsichtigen, doppelzüngigen Verhandlungsstrategie im Vorfeld des bolivianischen Guerillakriegs gespielt hat, Anderson: *Che*, S. 601 ff.
- 20 Vgl. Klaus Schuhmann: *Anmerkungen zu Volker Brauns »Guevara oder Der Sonnenstaat«*, in: *Text + Kritik*, 55(1977), S. 31.
- 21 Vgl. exemplarisch Rudolf Krämer-Badoni: *Die SED liest »Che« die Leviten*, in: *Die Welt*, 12.12.1977. Gegen den Anwurf staatssozialistischen Hofdichtertums spricht auch, daß *Guevara oder Der Sonnenstaat*, vermutlich auf Intervention der kubanischen Botschaft, kurz vor Abschluß der Probearbeiten am Deutschen Theater Berlin abgesetzt wurde und seine Uraufführung in der DDR erst 1984 in Leipzig erlebte.
- 22 Braun: *Texte in zeitlicher Folge*, Bd. 5, S. 175.
- 23 Rosellini: *Volker Braun*, S. 96.
- 24 *Entrevista con Hans Magnus Enzensberger*, in: Reinhold Grimm (Hg.): *Hans Magnus Enzensberger*, Frankfurt/Main 1984, S. 115.
- 25 So heißt es gegen Ende der Ballade über Guevaras Kampf und Tod in Bolivien: *»Ein mystisches Abenteuer, und / eine Passion, die unwiderstehlich an das Bild Christi erinnert: / das geschrieben die Anhänger«* (Hans Magnus Enzensberger: *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts*, Frankfurt/Main 1978, S. 127; die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe). Die von Enzensberger an dieser Stelle wiedergegebenen Äußerungen stammen vermutlich von Régis Debray, konnten von mir allerdings nicht nachgewiesen werden. Einen Teil der Quellen für Enzensbergers Zitatmontage spürt hingegen Kristin Schmidt: *Poesie als Mausoleum der Geschichte. Zur Aufhebung der Geschichte in der Lyrik Hans Magnus Enzensbergers*, Frankfurt/Main 1990, S. 350 ff., auf.