

Der „War on Drugs“ im amerikanischen Film

Sonja Hartl

Der „War on Drugs“ ist ein aktuelles Thema: Zwei Filme und eine Serie, die in diesem Herbst starten, beschäftigen sich mit dem Kampf der Amerikaner gegen die Drogen. Mit ihnen beginnt die Anerkennung des Scheiterns auch in der Fiktion.

Amerikas Staatsfeind Nummer eins seien illegale Drogen, erklärte Richard Nixon in seinem Wahlkampf 1971 und popularisierte damit Amerikas längsten Krieg: gegen die Drogen. Seither hat dieser Krieg über 1 Bill. Dollar gekostet und zu 45 Mio. Verhaftungen geführt; gleichzeitig sind die Drogen qualitativ besser und billiger geworden und der Markt für harte Drogen ist gewachsen. Deshalb mehren sich offizielle Stimmen, dass der „War on Drugs“ verloren sei.

Im amerikanischen Film ist der „War on Drugs“ zu meist Hintergrund für spannende Unterhaltung oder – vor allem im Dokumentarfilm – Ausgangspunkt einer investigativen Recherche. Mit dem Begriff „War on Drugs“ wird ein Bündel von Maßnahmen bezeichnet, mit dem die US-Politik insbesondere die Herstellung und den Vertrieb von Drogen eindämmen will. Maßnahmen waren lange Zeit insbesondere militärisches Eingreifen und „law enforcement“, erst in den letzten Jahren gibt es Anzeichen eines Wandels, der die Situation der Konsumenten berücksichtigt. Zu dem Themenfeld „War on Drugs“ gehören somit Herstellung, Export und Vertrieb sowie Verbrauch, Kriminalität und Politik. In der filmischen Auseinandersetzung nordamerikanischer Regisseure werden einzelne Bereiche behandelt: Herkunft, Vertrieb und der damit verbundene Machtzuwachs in *Scarface* (1983), Einfuhr und Vertrieb in *Midnight Run* (1988), Sucht und Verkauf in *Blow* (2001), Konsum in *Fear and Loathing in Las Vegas* (1998) oder in *Requiem for a Dream* (2000) und die Bekämpfung der Kriminalität in *French Connection – Brennpunkt Brooklyn* (1971), *Miami Vice* (2006), *Das Kartell* (1994) oder in *2 Guns* (2013).

In diesen Filmen ist der Kampf gegen die Drogen Anlass für Gangstergeschichten und psychedelische Sequenzen, für Action und Verfolgungsjagden. Die Komplexität des „War on Drugs“ spiegelt sich erst in Steven Soderberghs *Traffic* (2000) wider. Der Film folgt dem Alltag eines Richters (Michael Douglas) in Washington, der neuer Vorsitzender der Drogenbehörde werden soll und erfährt, dass seine Tochter (Erika Christensen) Drogen nimmt; außerdem einem DEA-Agenten (Don Cheadle), der in San Diego einen reichen Drogendealer (Steven Bauer) überführen will, und einem mexikanischen Polizisten (Benicio Del Toro), der im Auftrag der National Drug Force einen Auftragskiller (Clifton Collins jr.) dingfest machen soll. *Traffic* erzählt somit von Politik und Konsum, von Import und Kriminalität, von Herstellung und Korruption. Visuell durch Farbfilter getrennt, liefern diese Stränge mit ihren exemplarischen Figuren ein Abbild des „War on Drugs“. Erzählerisch verwendet Soderbergh Elemente des Gangster- und Polizeifilms (die unermüdlichen Cops, Korruption), des Mafiathrillers (der reiche Dealer), des Familiendramas (die drogenabhängige Tochter und ihre verzweifelten Eltern) und des Politthrillers (Lobbyisten in Washington), ohne ein narratives Konzept in den Vordergrund zu stellen. Vielmehr verweist er dadurch auf die verschiedenen Facetten sowie die Gleichzeitigkeit der Geschehnisse im Kampf gegen die Drogen. Außerdem sorgen Handkamera und der Einsatz von vorhandenem Licht im Rückgriff auf den Dokumentarfilm für den Eindruck von Authentizität.

Weiterentwicklung des Drogenthrillers

Mit *Traffic* hat Soderbergh im Jahr 2000 den Film geschaffen, der seither als Maßstab für Drogenthriller gilt. Kaum ein Film über den „War on Drugs“ in Lateinamerika – seit den 1980er-Jahren Hauptlieferant der Drogen in die USA – kommt ohne helle, flirrende Szenen von verlassenem Folterhütten in der Wüste von Mexiko (und Benicio Del Toro) aus. Auf dieses filmische Wissen und die Vertrautheit mit den Motiven setzt aktuell Denis Villeneuve in seinem Film *Sicario* (2015). Er erzählt von der FBI-Agentin Kate Macer (Emily Blunt), die von einer verdeckt operierenden Sondereinheit rekrutiert wird, deren Aufgabe es ist, einen mexikanischen Drogenboss auszuschalten. Geleitet von dem CIA-Agenten Matt (Josh Brolin) und dem undurchsichtigen mexikanischen Exstaatsanwalt Alejandro (Benicio Del Toro), schreckt die Einheit weder vor Einschüchterung noch Mord zurück. Im Gegensatz zu anderen Polizisten, die ihre Verstöße gegen Gesetze und ethische Grundsätze noch verstecken

des Drogenthrillers zurück: auf den anfangs unbeteiligten Außenseiter, der die Gefahr und das Ausmaß unterschätzt. Oft ist diese Figur ein lässiger Surfer, dessen Gegenspieler anfangs als Vater- (*Escobar: Paradise Lost* [2014]), sehr selten als Mutterfigur (*Savages* [2012]) erscheint, tatsächlich aber sehr gefährlich ist. Als FBI-Agentin sollte Kate Macer keine Außenseiterin sein, aber sie wird es durch ihre Skrupel (dass sie eine Frau ist, spielt wohlthuend keine Rolle) und durch ihr Beharren auf Rechtsstaatlichkeit. Damit vereint Kate die Rolle des aufrechten Cops und Außenseiters und wird zur positiven Identifikationsfigur, die die Grausamkeit des Alltags herausstellen und die Hoffnung auf eine bessere Zukunft verkörpern könnte. Jedoch gibt es in *Sicario* keine Hoffnung mehr. Deshalb steht Kate Macer für die moralischen Fragen, die mit dem „War on Drugs“ einhergehen.

Somit knüpft Villeneuve an bekannte narrative Muster an, entwickelt sie aber weiter, indem er überfällige Dichotomien von Gut und Böse, von diesseits und jenseits der Grenze konsequent auflöst. Hat sich bei Soderbergh



Sicario

mussten, ist ihr Vorgehen politisch gebilligt. Die US-Regierung, die US-Army und die CIA gehen mittlerweile nicht mehr davon aus, den „Krieg gegen die Drogen“ gewinnen zu können. Vielmehr wollen sie nur noch die Opferzahl möglichst gering halten.

Erzählerisch knüpft Denis Villeneuve an das bekannte Muster an, bei dem US-amerikanische Ermittlungsbehörden an der Seite eines „aufrechten“ Mexikaners gegen ein brutales Drogenkartell vorgehen. Sie folgen dabei – getreu einem alten Ermittlungsgrundsatz – dem Geld und – getreu einer Gesetzmäßigkeit des Drogenkrieges – den Leichen. Mit Kate Macer greift Villeneuve zudem auf das zweite verbreitete Erzählmuster

bereits angedeutet, dass die Drogenkriminalitätsprobleme nicht an der mexikanischen Grenze aufhören, fasst Villeneuve mit dem Todeshaus, das Kate Macer am Anfang des Films entdeckt, die Realität des Drogenhandels in ein Bild: Die Grausamkeit und Leichen sind nicht mehr nur in Mexiko beheimatet, sondern längst in die USA vorgedrungen. Es reicht nicht mehr, einen Drogenhändler festzunehmen und seinen Geldfluss zu stoppen – das Geschäft und der Drogenfluss sind so profitabel und stark, dass sie diese Behinderung verkraften können. Die Ambivalenz und Gefahr des Alltags in Mexiko fassen Bilder eines mexikanischen Jungen zusammen, dessen Vater Polizist ist. Verfolgungsjagden finden nicht mehr

in hoher Geschwindigkeit, sondern im Stau vor der Grenze statt.

Auch ästhetisch geht *Sicario* einen Schritt weiter: Das Auffinden des Todeshauses ist in helle, flirrende Farben getaucht, die lange Zeit den Bildern in Mexiko vorbehalten waren – das Haus steht jedoch in Arizona. Die brutalste Szene des Films ist in warmes Licht gefasst, das zu der Gewalt in den Bildern von Roger Deakins einen treffenden Gegenakzent setzt. Bei dem Eindringen der Amerikaner in Mexiko durch einen Tunnel lehnen sich die Bilder mit dem Blick durch Nachtsichtgeräte und durch hektische Schwenks an den Kriegsfilm und eben nicht mehr – wie bei Soderbergh – an den Politthriller an. Damit bringt Villeneuve zum Ausdruck, dass der Einsatz des Militärs selbstverständlich ist. Denn letztlich ist es immer noch ein Krieg, den die Amerikaner weniger gegen die Drogen als gegen die Drogenkartelle führen.

Die Auflösung der Grenze – *Cartel Land*

Der Rückgriff auf bekannte Erzählmuster und Wahrnehmungsprinzipien erlaubt es Filmemachern zudem, den Blick auf neue Geschichten zu lenken, ohne das Gesamtbild außer Acht zu lassen. Matthew Heinemans Dokumentarfilm *Cartel Land* (2015) beginnt mit Bildern von mexikanischen Meth-Köchen, die im Dunkel der Nacht die Drogen zubereiten, welche dann über die Grenze in die USA gebracht und dort mit großem Profit verkauft werden. Mit wenigen Bildern wird damit die alltägliche Wirklichkeit in dem „War on Drugs“ umrissen, um sich danach auf die Folgen zu konzentrieren – nicht für die Dealer und Süchtigen, sondern für die Bewohner in den betroffenen Regionen. Auch Matthew Heinemans Film verweist darauf, dass die Grenze zwischen den USA und

Mexiko allenfalls noch physisch vorhanden ist. Vielmehr verlaufe in dieser Region eine imaginäre Grenze zwischen „Gut“ und „Böse“, meint zumindest Bürgerwehnanführer Tim „Nailer“ Foley, der die *Arizona Border Recon* gegründet hat, um der Gewalt der Kartelle in Arizona etwas entgegenzusetzen. Er fühlt sich ebenso vom Staat im Stich gelassen wie der mexikanische Arzt Dr. José Manuel Mireles, der mit ansehen muss, wie das Tempelritter-Kartell in Michoacán wahllos Menschen hinrichtet. Deshalb hat er die Bürgerwehr *Autodefensas* gegründet. Und da sich die Topoi der Hilflosigkeit, der korrupten mexikanischen Staatsorgane und der ruchlosen Gewalt der Kartelle längst festgesetzt haben, erscheinen die Bürgerwehren als möglicher Ausweg in diesem Konflikt. Jedoch zeigt sich schnell, dass sie nicht kontrollieren können, wer sich ihnen anschließt – seien es Rassisten in Arizona oder Profiteure in Mexiko.

Narrativ und visuell verbindet Heineman in *Cartel Land* den investigativen Dokumentarfilm mit dem Hollywoodthriller. Zum einen lassen seine Bilder, deren Belichtungen und Einstellungen oftmals erkennen, dass er bei Schusswechseln und anderen gefährlichen Situationen vor Ort war. Sie sind von Authentizität durchdrungen und lehnen sich an die investigativ-journalistische Dokumentarfilm-Tradition an. Zum anderen aber sind die Bilder der Meth-Schwaden, der Grenzübergänge, der „Befragungen“ der Bürgerwehren an den Thriller angelehnt, in dem der „War on Drugs“ lediglich den Hintergrund für actionreiche Unterhaltung bietet. Dabei blickt er wie Soderbergh in *Traffic* auf das System des „War on Drugs“ und lässt es die narrativen Handlungsrahmen liefern. Er vertraut auf klassische Wahrnehmungsmuster, hinterfragt sie jedoch. Zudem knüpft Matthew Heineman an Dokumentarfilme wie *The House I Live In* (2012) von

Cartel Land





Narcos

Eugene Jarecki an: Ausgehend von der Geschichte seiner Nanny erzählt der Regisseur von dem Scheitern der US-amerikanischen Drogenpolitik, indem er Polizisten, Drogenhändler, Richter, Gefängniswärter und Angehörige von Süchtigen in ihrem Alltag begleitet und ihre Realität dokumentiert hat. Oder an *Narco Cultura*, ein Film, der von der Popularisierung der Drogenkultur erzählt. Diese Geschichten schwelen stets im Hintergrund von *Cartel Land*.

Der „War on Drugs“ in Serie

Mit *Sicario* und *Cartel Land* sind ein fiktionaler sowie ein Dokumentarfilm nah an der Wirklichkeit, zugleich erweitern beide Filme narrative Muster und zeigen die Aussichtslosigkeit. Denn – wie es in *Cartel Land* heißt – der „War on Drugs“ ist eine „Never-Ending Story“. Nun würde sich das Serienformat für diese komplexe, nicht endende Geschichte hervorragend eignen: Es gäbe ausreichend Zeit, sie zu entfalten und zu erzählen. Doch die meisten nordamerikanischen Serien konzentrieren sich auf wenige Aspekte des „War on Drugs“, in dem Einzelne in den Mittelpunkt gestellt werden – seien es eine Dealerin (*Weeds*), ein „meth cook“, der zum Drogenboss wird (*Breaking Bad*), oder ein DEA-Undercoveragent (*Drug Wars: The Camarena Story*). Eine Ausnahme bildet die Serie *Traffic*, die sich aber an Soderberghs gleichnamigen Film und die britische Serie *Traffik* anlehnt. Als exemplarisch gilt indes weiterhin das Format *The Wire*, in dem Serienschöpfer David Simon den „War on Drugs“ am Beispiel Baltimores zeigt und das Scheitern sowie die Hilflosigkeit der öffentlichen Hand eindrucksvoll erzählt.

Mit der Netflix-Serie *Narcos* hätte nun ein neues Kapitel der Drogenserien geschrieben werden können: In

zehn Folgen erzählt sie die Lebensgeschichte Pablo Escobars, dessen Aufstieg und Fall mit der Verbreitung des Kokains in den USA, einer Verschärfung der Drogenpolitik, mit einer Ausweitung der Ermittlungen gegen Drogen sowie der engen Verbindung aus Drogen- und Sicherheitspolitik verbunden sind. Tatsächlich zeigen sich Serienschöpfer Carlo Bernard, Chris Brancato und Doug Miro in den ersten beiden Folgen ambitioniert und lassen sie zu einem Parforceritt durch die US-amerikanische Drogenpolitik der 1970er-Jahre werden, stets begleitet von einem oftmals ironischen Off-Kommentar der – neben Pablo Escobar (Wagner Moura) – zweiten Hauptfigur, dem DEA-Agenten Steve Murphy (Boyd Holbrook). Auch in den folgenden Episoden werden immer dokumentarische Szenen montiert, die die Authentizität des Gezeigten verstärken sollen. Jedoch bleibt durch den beständigen Off-Kommentar zu wenig Raum für eigene Gedanken, zumal sich die Serie nicht entscheiden kann, ob sie von dem rauschhaften Lebensgefühl der 1970er- und 1980er-Jahre oder den gewaltvollen Jahrzehnten erzählen will. Wichtige Stationen werden abgehandelt statt exploriert. Immerhin verweist *Narcos* sehr deutlich auf den Zusammenhang zwischen Drogen- und Sicherheitspolitik und die Rolle, die der Kommunismus jahrelang beim Vorgehen gegen die Drogenkartelle gespielt hat. Narrativ und visuell verbleibt die Serie indes bei dem seit den 1970er-Jahren bekannten Schema einer Gruppe aufrechter Ermittler, die mit allen Mitteln gegen einen Drogenboss vorgehen wollen.

Es ist somit ausgerechnet das oftmals als innovativ hochgelobte Serienformat, das bei der Behandlung des „War on Drugs“ noch Nachholbedarf hat – *Breaking Bad* zum Trotz.

Weitere Beiträge zum Thema unter:
blog.fsf.de (z. B. zu den Serien *Profugos* und *Narcos*)

Sonja Hartl schreibt als freie Journalistin über Film, Fernsehen und Literatur.

