

A Lot of Plot

»Der Krieg ist kein Roman, der Krieg ist ein Film«
Milos Crnjanski: *Kommentare zu Ithaka*

Erstes Kapitel: Es war einmal ... im von den Nazis besetzten Frankreich

Ein Bauernhof in der Nähe von Nancy. (Gedreht wurde auf den sächsischen Hügeln bei Bad Schandau, und über den Anachronismus deutlich sichtbarer Traktorspuren muss man sich keine Gedanken machen.)

Genauer gesagt, es war 1941: ein Jahr nach dem Beginn der deutschen Besetzung Frankreichs. »Es war einmal«, oh ja, das ist die Geste des Märchens, die Geste des *schwarzen* Märchens auch, wie Sergio Leone es liebte (der, wie wir wissen, einen Weltkriegs-Film plante, bevor er starb): ONCE UPON A TIME IN THE WEST (Spiel mir das Lied vom Tod), ONCE UPON A TIME IN AMERICA (Es war einmal in Amerika), *Once upon a Time in World War II*. Und dieses Märchen beginnt mit einer klassischen Western-Szene:

Es ist ein kleiner Hof, gerade einmal ein Dutzend Kühe gibt es hier. Der kräftige Bauer schlägt mit einer Axt auf einen Baumstumpf ein, wie es Van Heflin als Joe Starrett in SHANE (Mein großer Freund Shane; 1953; R: George Stevens) tat, als der Fremde kam. Julie, eine seiner drei Töchter im Teenager-Alter, hängt Wäsche auf. Es sind zweifellos »Fordianische« Frauen auf diesem Hof, selbstbewusst und genügsam, jenseits der Geschichte,

jenseits der Welt. Julie unterbricht ihre Arbeit, als sich ein Kübelwagen der deutschen Wehrmacht nähert. Ein Offizier befindet sich auf dem Rücksitz, zwei weitere Soldaten begleiten ihn auf Motorrädern. Der kleine Konvoi nähert sich durch das Tal dem kleinen Hof.

Die Situation kennen wir aus Dutzenden klassischen Western zwischen SHANE und PALE RIDER (1985; R: Clint Eastwood), inszeniert ist sie aber in purem Leone-Stil, mit gesuchten, raumschaffenden Einstellungen. Die Musik aus dem Vorspann stammt freilich nicht von Ennio Morricone. Es handelt sich um *The Green Leaves of Summer* aus John Waynes THE ALAMO (1960), jenem Film, der wie ein verbohrt Kind den Satz von Davy Crockett zum Dogma erhebt: »Ohne Freiheit ist der Mensch tot wie eine Biberfellmütze.« Freiheit aber, das werden wir sehen, ist auch eine Falle. Bei der Annäherung der deutschen Besatzer ertönt dann Morricones Stück *The Verdict*, das kurz und gemein Beethovens *Für Elise* auf dem Klavier zitiert.

Julie alarmiert den Vater, auch die anderen beiden Töchter erscheinen. Der Bauer ruft seiner Familie zu: »Geht zurück ins Haus und verschließt die Tür!« Julie soll noch etwas Wasser aus dem Brunnen holen, damit er sich waschen kann. Der Bauer setzt sich auf den Baumstumpf und erwartet die Deutschen, während er sich den Schweiß von der Stirn wischt. Dann geht auch Julie ins Haus. Der Bauer wäscht sich das Gesicht. Es ist diese »Leone-Zeit« zwischen der Erwartung und dem Eintreffen, in der wir so manisch beginnen, auf Details zu achten.

»Ist das hier das Anwesen von Perrier LaPadite?«, fragt der Offizier. Sein Fahrer antwortet mit dem ge-

wohnt schnarrenden Ton. »Jawoll, Herr Oberst.« Der Offizier geht allein auf den Bauern zu; er stellt sich als »Hans Landa von der SS« vor.

Hans Landa: eine Comic-Strip-, B-Movie-, Sadiconazista-Version eines SS-Offiziers einerseits, aber zugleich eine fast leere Projektionsfläche. Christoph Waltz spielt ihn »definitiv nicht als Perversen. Ein großer Teil der Freude an dieser Rolle war, dass ich jegliches Urteil über meine Figur verweigert habe. Ich sage eben nicht: »Nazi, Bösewicht, Verbrecher« – das macht der Film selbst.«

Nachdem sie sich die Hände gereicht haben – natürlich zögert LaPadite (Denis Menochet) dabei, misstrauisch gegenüber der Freundlichkeit, der ganz gewiss nicht zu trauen ist –, verlangt der Offizier, ins Haus gelassen zu werden, um ein Gespräch zu führen. LaPadite stellt ihm etwas verlegen seine Familie vor. Die Frauen begrüßt Landa mit formvollendetem Handkuss, und er schmeichelt ihnen, an LaPadite gewandt: »Die Gerüchte, die ich im Dorf über Ihre Familie gehört habe, stimmen alle. Jede Ihrer Töchter ist hübscher als die andere.« Immer bedrohen die Barbaren die Frauen der Siedler (und immer haben diese die Bedrohung schon im Blick, als warteten sie eben so ergeben auf die Schändung wie auf die nächste schwere Arbeit). Man setzt sich an den großen Holztisch. Den angebotenen Wein lehnt der deutsche Offizier ab, verlangt stattdessen nach Milch. Er will mit LaPadite allein sprechen; da er seine Leute draußen gelassen hat, sollen auch die Frauen den Raum verlassen. Von Beginn an ist klar, dass da ein Raubtier im Haus ist, das seine Beute schon gewittert hat. Die Kunst, ein Glas

Milch zu trinken, beherrscht Waltz wie Robert De Niro die Kunst, ein Ei zu schälen (in *ANGEL HEART*; 1987; R: Alan Parker): als Ausdruck des Bösen. Und dieses Raubtier beginnt denn auch gleich sein böses Spiel. Wie es das Böse gerne tut, so sonnt es sich auch hier in der Furcht seiner Opfer und dem Echo seines Rufs. LaPadite muss bestätigen, dass er weiß, wen er vor sich hat: den Mann, der »im Auftrag des Führers« im besetzten Frankreich nach geflohenen und versteckten Juden sucht. Wir erfahren, dass schon vor geraumer Zeit auf LaPadites Hof nach flüchtigen Juden gesucht wurde – ohne Erfolg. Landa entnimmt seinem schwarzen Koffer eine Mappe: Vor der Besetzung waren vier jüdische Familien in der Gegend ansässig, alle Milchbauern wie LaPadite selbst: die Familien Dolerac, Rollin, Loveitt und Dreyfus. (Natürlich greift Tarantino bei der Wahl dieser Namen wieder in seine Filmsammlung.) Nur dieser letzten Familie scheint es gelungen zu sein, im Laufe des vergangenen Jahres zu verschwinden. Entweder sind sie entkommen – oder sie haben ein gutes Versteck.

LaPadite behauptet, Gerüchte gehört zu haben, die Familie sei nach Spanien entkommen. Tatsächlich erkennen wir nun, dass sich unter dem Fußboden fünf Menschen verbergen. Landa bezeichnet sich selbst mit seinem Spitznamen »Der Judenjäger«, und er erklärt, stolz darauf zu sein – im Gegensatz zu Heydrich, der seine Betitelung, »Henker«, immer gehasst habe.

Landa beschreibt sich selbst als einen Jäger, der sich in sein Jagdwild, die Juden, hineinversetzen könne: »Wenn man bestimmen muss, welche Eigenschaft das deutsche

Volk mit einem Tier gleich hat, dann ist es der Jagdinstinkt des Falken. Wenn man das mit den Juden macht, dann ist es die Ratte.« Landa fügt hinzu, er betrachte »Ratte« nicht als Beleidigung, im Gegensatz zum Führer und zu Goebbels' Propaganda. Ein Eichhörnchen könne die gleichen Krankheiten übertragen, aber man verfolge sie nicht mit dem gleichen Hass. Sie sind beide Nagetiere. Der Jäger wertet seine Beute auf. Es ist weder Hass noch Verachtung, was jemanden wie Landa antreibt, es ist das Jagen und Morden an sich. Ausgesprochen trickreich hat er sein Gegenüber (wie es Tarantino mit uns macht) in sein Gedankenspiel eingewoben.

Und so kommt er auf den Überlebenswillen dieses verfolgten Tieres. »Bedenken Sie nur, in was für einer Welt so eine Ratte lebt. In was für einer feindseligen Welt. Wenn in diesem Augenblick eine Ratte zu Ihrer Haustür hereingeschlüpft käme, würden Sie ihr nicht feindselig begegnen?« Wie zuvor LaPadite, so entzündet nun auch Landa eine Pfeife; sie ähnelt der, die Sherlock Holmes zu rauchen pflegte: eine s-förmig gebogene Calabash. Die Assoziation des »Judenjägers« mit dem Meister der Ratiocination ist so bizarr wie eingängig (ganz abgesehen davon, dass das Bild eines SS-Schergen mit einer Calabash-Pfeife sich wie ein widersinnig zusammengefügtes Puzzle einprägt). Am Ende des Films aber werden wir erkennen, dass diese Selbstdarstellung als Detektiv noch eine übergeordnete Bedeutung in der Intrige hat.

Landa überträgt die Ratten-Metapher der nationalsozialistischen, antisemitischen Propaganda ins Allgemeine. Auch der Bauer muss eingestehen, dass er Ratten mehr

hasst als etwa Eichhörnchen, obwohl beide ähnliche Eigenschaften haben und dieselben Krankheiten übertragen. Indem er zugibt, Ratten entgegen der Vernunft zu erschlagen, macht er sich schuldig bereits vor der eigentlichen Schuld. Er ist gezwungen, die Natur der Vernichtung anzuerkennen.

Nun geht Landa zu unverhohlener Drohung über und erklärt, dass seine Familie büßen müssen, wenn bei der Durchsuchung etwas gefunden würde. Und zugleich verspricht er ihm Straffreiheit, wenn er ihm, dem Judenjäger, seine Aufgabe erleichtere. Und LaPadite verrät das Versteck der Familie Dreyfus. Dieser Verrat ist möglich durch das Sprachspiel der Szene: Der Dialog, der zunächst auf Französisch beginnt, wird dann in Englisch (bzw. in der Synchronfassung: Deutsch) weitergeführt, da Landa darüber informiert ist, dass LaPadite gut Englisch spricht. (Ein klassischer Tarantino-Effekt: Zuerst beweist er nur die polyglotte Lebensart des Schurken, das dient aber natürlich vor allem dazu, dem Englisch sprechenden, heimischen Publikum entgegenzukommen, und in der dritten Volte macht er daraus eine dramaturgische Überraschung.) Die Eingeschlossenen unter dem Boden der Küche können also dem Gespräch nicht folgen. So verabschiedet sich Landa wiederum auf Französisch, und die Dreyfus' glauben sich sicher. Die Soldaten nähern sich dem Hof mit Maschinenpistolen in der Hand; Landa lässt die Verborgenen glauben, die Frauen kämen wieder ins Haus. Stumm deutet Landa auf das Versteck, als seine Männer das Haus betreten. Die Soldaten eröffnen das Feuer auf die Versteckten unter dem Fußboden. Alle



»Au revoir«: Shosanna auf der Flucht

Mitglieder der Familie sterben im Kugelhagel, nur die ungefähr 18 Jahre alte Tochter Shosanna (Mélanie Laurent) kann durch eine Luke entkommen. Landa zielt auf sie, während sie die rettenden Wälder zu erreichen versucht. Aber schließlich schießt er nicht, sondern ruft ihr, ganz der Jäger, der sich schon auf die nächste Jagd freut, nach: »Au revoir, Shosanna! Bis wir uns wiedersehen.« Es gelingt dem Mädchen, sich im Wald zu verbergen.

Im Drehbuch folgte eine weitere Szene [Abschnitte, die sich auf die ursprüngliche Drehbuchfassung beziehen, sind in einer anderen Schrift gesetzt.]: Im Kübelwagen, der den Bauernhof verlässt, unterhält sich Landa mit seinem Fahrer Herman und erörtert die Überlebenschancen der Flüchtigen: »Sie ist ein junges Mädchen, ohne Nahrung, ohne Schutz, ohne Schuhe, hat gerade das Massaker an ihrer ganzen Familie miterlebt. Nicht gesagt, dass sie die Nacht überlebt. Und wenn sich herumspricht, was hier heute passiert ist, wird sich kaum noch ein Bauer finden, der ihr weiterhilft. Müsste ich ihr Schicksal prophezeien, würde ich sagen, dass einer der Nachbarn sie uns bringt. Oder sie

wird von deutschen Soldaten entdeckt. Oder wir finden ihre Leiche im Wald, verhungert, an Erschöpfung gestorben. Aber vielleicht ... überlebt sie ja auch. Sie entgeht der Gefangennahme. Sie flüchtet nach Amerika. Sie zieht nach New York. Und dort wählt man sie zur Präsidentin der Vereinigten Staaten.« Darüber müssen die deutschen Soldaten herzhaft lachen.

Ursprünglich wäre dieses erste Kapitel eine sehr lange Pre-Title-Sequenz gewesen, und über die Wegfahrt der deutschen Soldaten und die verzweifelten Blicke der Bauernfamilie wären die Vorspann-Titel abgelaufen. Aber wie in anderen Bereichen, so hat Tarantino auch hier beim endgültigen Schnitt Zugeständnisse an die Kino-Gewohnheiten gemacht.

Auszug aus: Georg Seeßlen: Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über INGLOURIOUS BASTERDS. Bertz + Fischer Verlag.
[http://www.bertz-fischer.de/tarantinogegenzienazis.html](http://www.bertz-fischer.de/tarantinogegendienazis.html)