

## **Vorwort**

**D**ie Bildung der fünf Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte.« Das hat er, finde ich, schön gesagt, der Karl Marx. Und dabei hat er das Kino gar nicht gekannt, wo die Bildung von, sagen wir, zwei sehr, sehr wichtigen Sinnen als kollektive Arbeit aus der bisherigen Bilder- und Tongeschichte sowie der Geschichte der Macht, der Sitten und des Alltags betrieben wird. In den meisten Filmen wird diese Arbeit einfach im Endprodukt sichtbar, ohne dass man sich allzu viele Gedanken darüber macht, in aller Regel. Manche, die besseren Filme, lassen den Zuschauer ein bisschen an dieser Arbeit teilhaben. Ein John-Ford-Film ist ein Gang durch ein Bildermuseum und eine kleine Bibliothek, ein Godard-Film ein Seminar mehr oder weniger fröhlicher Wissenschaft dazu. Beide Male kann man nur staunen darüber, wie sich die ganze bisherige Weltgeschichte in den Bildern und Tönen »ereignet«. Und darüber, wie das alles zugleich sehr alt und ganz neu ist. Kino ist eine etwas spezielle Arbeit an der ganzen bisherigen Weltgeschichte. Meistens möchte diese Arbeit erreichen, dass man sie bewundert und zugleich vergisst. Manchmal kann man ihr auf der Leinwand bei der Arbeit zusehen, der ganzen bisherigen Weltgeschichte.

Zu einer solchen Arbeit gehört ab und zu die Korrektur, das Einreißen und Aufräumen. Sonst erstickt man ja! Manchmal passiert das unter Kämpfen und Krämpfen, manchmal ist es aber auch wie eine Befreiung, auf die man schon lange gewartet zu haben scheint. Und alle

wundern sich, wie leicht das eigentlich ist, wenn einer nur das richtige Maß an Frechheit und einen Hauch von kindlicher Unschuld hat. Und das gegenüber etwas, das eigentlich zu groß und zu böse ist, um Sprache und Bild zu werden. Die Welt-Verbrechen des deutschen Faschismus, der Holocaust, der Zweite Weltkrieg, das System des Mordens. Vor dem Faschismus, sagt Saul Friedländer, finden wir in der Literatur (und in der Wissenschaft) immer nur eine »Auflösung der Sprache«, und im Kino, wage ich hinzuzufügen, haben wir es mit einer Auflösung der Bilder zu tun: Sie zerfallen in den Teil, der auf die faschistische Ästhetik hereinfällt und sie in der einen oder anderen Weise fortsetzt, und in den Teil, der sich distanzieren will. Seit den siebziger Jahren sehen wir der Weltgeschichte im Kino bei einer besonderen Arbeit zu, nämlich dem Versuch, aus dieser Abbildungsfalle zu entkommen. Wahrscheinlich kann man dabei nur scheitern, aber es gibt einige Filme, die auf ehrenwerte und menschliche Weise scheitern. Und es gibt viele Filme, die so tun, als hätten sie gar nicht begriffen, welche Gefahren da lauern, und die in gespielter Naivität genau das produzieren, was uns am meisten bedrückt (als Gespenst der ewigen Wiederkehr): Nazi-Kitsch und Kriegskitsch. Und dann gibt es noch Filme, denen es auf das Ehrenwerte und Menschliche gar nicht ankommt, und die vor Zorn, Gelächter und schlechtem Geschmack bersten: Trash, Exploitation, Underground, Porno, C-Movies, Nazi-Klamotten, zum Beispiel. Ob solcher Schund der »Wahrheit« auf eine tückische Weise näherkommt als ein braver, korrekter Mainstream-Film? Es gibt keine ein für

alle Mal verlässliche Formel für die Darstellung des Faschismus, weil Verlässlichkeit allein schon Gewöhnung und Akzeptanz wäre, es gibt nur immerwährenden Streit (wenngleich mit gelegentlich nervtötender Wiederkehr der immer gleichen Argumente und Rollen), Skandale und Debatten, überspringende Funken, überraschende Wechsel. Und eben: sichtbar machen, wie die Weltgeschichte in den Bildern und an den Bildern arbeitet. Und dann kommt eines Tages eine Supertrash-Variante von einem *dirty war movie*, in dem Juden nicht Opfer sind, sondern Helden einer blutigen *revenge fantasy*, in dem die Résistance gewinnt und Hitler, ohne Rücksicht auf historische Fakten, mitsamt seiner widerlichen Entourage – Kabooooom! – in die Luft gesprengt wird.

Merkwürdig ist das schon: INGLOURIOUS BASTERDS, der eigentlich alles zu bieten hat, was das Zeug zu einem Skandal, wenigstens zu einem »Stein des Anstoßes« hätte, erreichte nicht nur die cineastische, sondern auch die politische Kritik wie ein Gestus der Befreiung. In Cannes, wo der Film seine Uraufführung erlebte, war das Grand Théâtre Lumière schon eine halbe Stunde vor Beginn der Vorstellung so hoffnungslos überfüllt, dass man rasch eine, ebenfalls überfüllte, Zusatzvorstellung organisierte. Keiner der späteren Preisträger-Filme hat diese Aufmerksamkeit und diese Begeisterung auf sich gezogen. Es war ein Festival der depressiven bis nihilistischen Filme: Michael Hanekes DAS WEISSE BAND, Lars von Triers Horrortrip in die Natur beziehungsweise in die »Kirche des Satans« unter dem Titel ANTICHRIST, der Film von Brillante Mendoza, KINATAY, der von einem schrecklichen Mord und der

Initiation eines Polizisten durch die Gewalt erzählt und dem Zuschauer wahrlich nichts erspart, die Rückkehr in die Mussolini-Zeit in *VINCERE* von Marco Bellocchio. Filme aus rettungsloser Welt. Filme, die, klagend, melancholisch, zornig oder wie auch immer, gleichsam den historischen Sieg des Bösen akzeptieren. Sie machen aus dem Kino einen Höllenort, indem sie ihre Bilder wenn nicht der Wahrheit, so doch der Wirklichkeit unterwerfen, und sei sie noch so grotesk und destruktiv. Quentin Tarantino erscheint da als Erlöser: Das Kino muss sich an vielerlei halten, an die triste Realität nicht.

Quentin Tarantino war sich durchaus bewusst, dass er nicht nur einen unverschämten Film drehen, sondern das Kino selber wieder in einen unverschämten Ort (zurück)verwandeln wollte: »Mich hat die Idee gereizt, einen *anderen* Film über den Zweiten Weltkrieg zu machen. Ich wollte die Nazis als Besiegte zeigen, und das ist für mich ein Weg, um die Kraft des Kinos wiederzugewinnen, als eine Metapher, als einen Ort, an dem alles möglich ist.« Einfach die Nazis von den Guten besiegen lassen, das ist einerseits eine absolut kindische Vorstellung, eine *Kindertraum*-Vorstellung, um genau zu sein, denn nicht einmal Superman hat damals, als er den greinenden Hitler in den superstarken Armen hatte, den Lauf der Geschichte zu ändern gewagt. Deshalb ist andererseits das Kino über die Geschichte siegen zu lassen auch ein waghalsig erwachsenes Unterfangen. Man muss nur wissen, worauf man sich da einlässt.

Diese Befreiung ist nur möglich und notwendig in einer Welt, in der die Nazis eben nie die Besiegten wa-

ren. Der Zorn der Guten gegen diese Ausgeburt des Bösen hat sich nie wirklich erfüllen dürfen. Der jüdischen Opfer haben viele Filme, ehrbare und weniger ehrbare, gedacht, den jüdischen Widerstand indes haben nur wenige beschrieben. Ein halbes Jahr vor Tarantinos Film kam Edward Zwicks *DEFIANCE* (Unbeugsam; 2008) heraus, in dem Daniel Craig den Partisanen Tuvia Bielski spielt, der mit einer Handvoll Männer und seinen Brüdern Zus (Liev Schreiber) und Asael (Jamie Bell) den Nazis in Russland 1941 einen erbarmungslosen Partisanen- und Vergeltungskrieg liefert. Auch dies ist ein Versuch, das Thema mit den Attraktionen des Genrefilms zu verknüpfen: »*DEFIANCE* ist der erste Holocaust-Actionfilm. Wenn man die Juden durch Indianer und die Nazis durch Cowboys ersetzen würde, hätte man einen Western« (Heiko Rosner). Im gleichen Jahr war in Cannes auch *THE ARMY OF CRIME* (*L'Armée du crime*) von Robert Guédiguian zu sehen, ein formal eher klassischer Résistance-Film, der, nach wahren Begebenheiten, einmal mehr das moralische Dilemma von Widerstand unter den Bedingungen des Terrors aufzeigt. Die Weltgeschichte hat an der Erinnerung auch auf ziemlich tückische Weise gearbeitet. Man sieht den Nazis unentwegt beim Siegen und beim Morden zu, und dann, wenn es sie selber erwischt, muss man auch schon wieder Mitleid haben, weil man ja zu den Guten gehört (von den verquastesten *UNTERGANG*-Menscheleien [2004; R: Oliver Hirschbiegel] mal ganz abgesehen).

Man weiß, wovon man sich mit einem Film wie *INGLOURIOUS BASTERDS* befreien will. Und dass es nicht wirklich funktionieren wird.

Es ist kein Wunder, dass jemand wie Quentin Tarantino das Kino der 1970er Jahre als Referenz wählt. Es ist ein kulturgeschichtliches Terrain, das man nur in der Form eines seriösen Forschers betreten kann, der sich zu seinen *guilty pleasures* bekennt. Hier geht es um etwas generell Verlorenes: »Ein kurzer Blick auf Filme der 60er und 70er Jahre zum Beispiel zeigt uns, dass bestimmte Werke wie DIE REIFEPRÜFUNG, DAS GROSSE FRESSEN, HERZFLIMMERN, PINK FLAMINGOS und andere heute nicht mehr gedreht werden könnten. Dem Konsens eines heutigen Kinopublikums wären solche Filme nicht mehr zumutbar: Ihre frivole Heiterkeit würde als zu anstoßerregend und eklig empfunden werden – während sie damals durchaus als pointiert und befreiend erlebt werden konnte.« Und was der Kulturwissenschaftler und Philosoph Robert Pfaller über die großen Filme der Dekade sagt, das gilt noch mehr für ihre Genres.

Wie sein Bruder im Geiste, der japanische Regisseur Takashi Miike (Quentin Tarantino gibt, kurz vor INGLOURIOUS BASTERDS, komplett mit Poncho, einen Gastauftritt in Miikes Leone/Kurosawa-Phantasie SUKIYAKI WESTERN DJANGO aus dem Jahr 2007), setzt auch Tarantino die Spiel-Elemente seiner Filme frei: Der Plot will den Film nicht mehr verbergen. Es ist die Kunst des filmischen Pastiche: eine Ansammlung von Verbeugungen vor den großen Vor-Bildern, Manierismen (in dem Sinne, dass ganze Szenen, Einstellungsfolgen oder Übergänge »in der Manier von ...« gedreht sind), Hommagen, die gelegentlich die Ironie streifen, nie aber das Dekonstruktive oder gar Destruktive in der Parodie. Die Arbeit der Film-

geschichte wird mit Lust und Respekt behandelt, und die Revolte besteht nicht mehr in der modernen Ablehnung der Vorläufer, sondern in der Wahl der »Meister« und in der völlig anticlassischen Verbindung aller ihrer kinematografischen Erkenntnisse.

Die Zahl der Verweise, Zitate, Hommagen, Verbeugungen und Variationen wäre vermutlich endlos: Da sind, natürlich, Sergio Leone und Ennio Morricone, da ist ein Hauch von Michael Ciminos *THE DEER HUNTER* (Die durch die Hölle gehen; 1978) und *HEAVEN'S GATE* (Das



Tarantino in Takashi Miiikes *SUKIYAKI WESTERN DJANGO*

Tor zum Himmel; 1980), da ist der dunkle Romantizismus von Jean Renoir mit seinen fließenden Bildern, das indische Kino mit seinen Stimmungswechseln, da sind die Sadiconazista-Filme der Siebziger in allen Abstufungen, von Luchino Viscontis *LA CADUTA DEGLI DEI* (Die Verdammten; 1969) bis Tinto Brass' Sexploitation *SALON KITTY* (Doppelspiel; 1976), da sind die Ufa-Filme, die Kriegspropaganda, die *dirty war movies* der sechzi-

## Quentin Tarantino gegen die Nazis \_\_\_\_\_

ger und siebziger Jahre, die italienischen Genreproduktionen, und nehmen wir ruhig noch einen Seitenblick auf Josef von Sternbergs große Dramen, einen auf Sam Fullers filmische Schlachtfelder und einen letzten auf einen Fake-Riefenstahlismus mit. Dazu kommt natürlich jede Menge Selbstreferenz von Mr. Tarantino. Besonders kompliziert wird der Film dadurch aber nicht. Die Story ist herzergreifend einfach und konsequent (aber ... und von diesem »aber ...« handelt dieses Buch), und die Gliederung in fünf »Kapitel« und gerade ein Dutzend Hauptsequenzen, die vor allem aus Wortgefechten und etlichen Action-Zwischenspielen bestehen, macht es uns einigermaßen einfach, uns auch den Nebeneffekten und Mehrdeutigkeiten zu widmen. Trotzdem gibt es noch genug Spannung und Überraschungen, um das Unternehmen INGLOURIOUS BASTERDS nicht zu einem nerdigen Dechiffrierungskommando werden zu lassen.

INGLOURIOUS BASTERDS ist ein heftiges Rumoren in Kino-Kulissen, Kino-Scripts und Kino-Rollen. Eine Art »verfilmtes Gespräch« über Kino-Klischees und ihre Wirkungen, gelegentlich auch über das Kino selber und das, und das, was es abbilden kann. Nicht mehr. Und eben auch nicht weniger.

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