

Bowling for Hitler

Über Tarantinos Film *Inglourious Basterds* und seine deutschen Fans

PETER EHLENT

„Lasst uns die Nazis skalpieren!“
Überschrift in der *FAZ*, 01.09.2009¹

„Sieg Hollywood!“
Überschrift in der *taz*, 18.08.2009²

Die radikale Linke, insbesondere die Antifa, dürfte sich doch ein wenig gewundert haben, als gerade die *FAZ* mit einer Überschrift daherkam, die dem zahmen Staatsantifaschismus der Berliner Republik eine Absage zu erteilen schien und sich vielmehr wie eine jener Parolen anhörte, mit denen man bisher die eigene Radikalität herausgestrichen und die Verschiedenheit vom nationalen Konsens behauptet hatte. Abermals hatte man sich offenbar als Pionier neudeutscher Befindlichkeiten erwiesen. Während die ideologische Vorreiterrolle der radikalen Linken wieder einmal offenbar wurde, übte sich die *taz* in Traditionspflege und präsentierte als Produkt der ihr eigenen Virtuosität in puncto Wortwitz die aufgemotzte Version einer Parole, die es bisher nicht in den linken Phrasenkatalog geschafft hatte. Anlass für das Spektakel war die im Kino realisierte „Vorstellung einer erfüllten Fantasie“ von der Vergangenheit, mit der „sie [die Deutschen, P.E.] sich identifizierten [...] wie kein anderer“³. Die Euphorie, mit der die deutschen Feuilletons diese Einschätzung Quentin Tarantinos bestätigt haben, verweist auf das ideologische Verdienst des postmodernen Propagandisten, der mit *Inglourious Basterds* die Herzen der Deutschen eroberte.

Der Film ist aufgeteilt in fünf Kapitel, deren erstes zeigt, wie SS-Oberst Hans Landa (Christoph Waltz) 1941 die jüdische Familie Dreyfus auf einem Bauernhof im besetzten Frankreich ausfindig macht und alle, bis auf die älteste Tochter Shosanna (Mélanie Laurent), die entkommen kann, ermorden lässt. Kapitel zwei führt Lieutenant Aldo Raine (Brad Pitt) und die seinem Kommando unterstehenden jüdischen Soldaten, später unter den Deutschen als die *Basterds* bekannt, ein, die von ihm den Befehl, im besetzten Frankreich Jagd auf Nazis zu machen, entgegen nehmen und im Folgenden bei der Ausführung dieses Auftrags gezeigt werden. Das dritte Kapitel handelt wiederum von Shosanna Dreyfus, die im Jahr 1944 mittlerweile als Kinobesitzerin unter falschem Namen in Paris lebt. Wehrmachtssoldat Frederick Zoller (Daniel Brühl) verliebt sich in sie und sorgt gegen ihren Willen dafür, dass die Premiere des neuen Propagandafilms der Deutschen, der von seinen Heldentaten an der Front handelt und in dem er außerdem selbst die Hauptrolle spielt, in ihr Kino verlegt wird, woraufhin Dreyfus einen Brandanschlag auf diese Veranstaltung plant. Dieselbe Veranstaltung ist auch Ziel eines Sprengstoffanschlags seitens der Amerikaner und Briten, der in Kapitel vier vorbereitet wird. Die auf Seiten der USA involvierten *Basterds* treffen hierbei mit dem britischen Lieutenant Archie Hicox (Michael Fassbender) und der deutschen Schauspielerin Bridget von Hammersmark (Diane Kruger), die Spionin der Briten ist, zusammen. Jedoch werden sie enttarnt und Hicox sowie alle deutschsprachigen *Basterds* werden getötet. Der ursprüngliche Plan ist somit nicht mehr ausführbar, der neu improvisierte geht im fünften Kapitel schief, wird dann jedoch

¹ http://www.faz.net/s/Rub_070B8E40FAFE40D1A7212BCEE9D55FD/Doc~ECC4BD9537C0E4AB9A40B B2557C5FA1A8~ATpl~Ecommon~Spezial.html

² <http://www.taz.de/1/leben/film/artikel/1/sieg-hollywood/?type=98>

³ Interview mit Quentin Tarantino, <http://www.viviano.de/ak/Interviews/quentin-tarantino-42366.shtml>

von Landa, der zu den Amerikanern überläuft, zu Ende gebracht. Das Kino, in dem sich Hitler (Martin Wuttke), Goebbels (Sylvester Groth), Göring und Bormann befinden, fliegt, nachdem es bereits von Dreyfus' Geliebtem Marcel (Jacky Ido) in Brand gesteckt wurde, in die Luft und der Krieg ist beendet.

Das erste der fünf Kapitel hat den Titel „Once upon a time... in Nazi-occupied France“, der zu Beginn und außerdem zwischen dem letzten Kapitel und dem Epilog kurz eingeblendet und von dem behauptet wird, er verleihe dem Film den Charakter eines Märchens (vgl. z.B. Seeblen 2009a, S. 38). Die Tatsache, dass den meisten Zuschauern bewusst sein dürfte, dass der Zweite Weltkrieg nicht 1944 durch einen Sprengstoffanschlag in einem Pariser Kino beendet wurde, könnte angeführt werden, um die Märchen-These zu stützen und in der Tat sorgt dies dafür, dass der Film nicht als authentische, eine wahre Geschichte erzählende Quasidokumentation erscheint. Jedoch bewirkt die Technik der Darstellung und die häufige Verwendung von Versatzstücken aus jenem „Pool für Erzählungen“, in dem sich das Wesen der historischen Wirklichkeit Seeblen zufolge erschöpft (Seeblen 2009a, S. 149) freilich nach Belieben zusammen gewürfelt und mit fiktionalen Elementen aufgepeppt – dass der Film des realistischen Charakters nicht ganz entbehrt. Auch die ressentimentgeladene Darstellung der USA, über die noch zu sprechen sein wird, dürfte dem von Tarantino so verehrten europäischen Publikum alles andere als märchenhaft erscheinen. Der Wahrnehmung als authentischer

Ausschnitt der Geschichte hat unter den vielen Filmen über den Nationalsozialismus bisher nur einer eine unmissverständliche Absage erteilt: In Radu Mihaileanus *Zug des Lebens* stellt sich die gesamte Handlung am Schluss als Halluzination eines KZ-Häftlings heraus und verunmöglicht so eine Interpretation als Darstellung der Wirklichkeit. Bei *Inglourious Basterds* kommt ein solcher Bruch innerhalb des filmischen Rahmens höchstens ansatzweise durch die bereits erwähnten Einblendungen vor, so dass das postmoderne Prinzip, nach dem sich jeder seine eigene Wahrheit bastelt, voll durchschlagen kann.

Im auf die Einblendung des Titels folgenden ersten Kapitel herrscht noch nicht die völlige Äquidistanz, die den weiteren Verlauf bestimmt. Landa trifft im Jahr 1941 im besetzten Frankreich auf dem Bauernhof von Perrier LaPadite (Denis Menochet) ein, um dort seiner Aufgabe, die in diesem Gebiet versteckten Juden ausfindig zu machen, nachzugehen. Während LaPadites Familie, ebenso wie die übrigen mit Landa angereisten Deutschen, draußen warten, befragt Landa, der sich durch nahezu perfektes Französisch und Englisch als höflicher und kultivierter Mann von Welt ausweist, LaPadite über den Verbleib der Juden, die in dieser Gegend gelebt haben. Besonders interessiert ihn die Familie Dreyfus. Nachdem LaPadite die wenigen Gerüchte, die er über die Dreyfuses gehört hat, zu Protokoll gegeben hat, verwickelt ihn Landa in ein Gespräch, in dem er zunächst seinen Stolz über den Namen „the Jew Hunter“, den er sich durch seine Tätigkeit verdient hat, zum Ausdruck bringt, um

dann eine Metapher von Ratten und ihrer Unbeliebtheit auszuführen, in der das Wesen des antisemitischen Wahns sehr prägnant zum Ausdruck kommt.⁴ Auch verzichtet Tarantino darauf, die gegen Ende dieser Szene folgende Ermordung der unter dem Fußboden versteckten Familie Dreyfus in der von ihm gewohnten Art darzustellen. Statt den üblichen Groß-, Nah- und Zeitlupenaufnahmen des Getötetwerdens sind die Opfer nur schemenhaft durch die Ritzen und Einschusslöcher im Boden zu sehen – sogar bei Tarantino hat die Liebe zur Gewaltdarstellung offenbar ihre Grenzen.⁵

⁴ Dass der Nazihumor, den Landa hierbei und auch während er es auskostet, seinem Gegenüber nach und nach klar zu machen, dass er bereits weiß, dass dieser die Dreyfuses versteckt, an den Tag legt, immer wieder und besonders in österreichischen Kinos Lacher am laufenden Band hervorrief, sagt weniger über die Art der Darstellung im Film aus, als über die ideologischen Vorlieben der Zuschauer. Anders verhält es sich jedoch mit dem in diesen Dialog eingebauten Gag, dass sich der Detektiv Landa auf einmal eine überdimensionierte Sherlock Holmes-Pfeife anzündet: ein bisschen Spaß wird dem Zuschauer auch bei der Vorbereitung des antisemitischen Massakers gegönnt.

⁵ Die unzähligen Verweise von Tarantino auf irgendwelche Filme, Genres etc., die im Film vorkommen, werden hier übrigens keine Erwähnung finden. Wer sich von cineastischem Bescheidwusstsein langweilen lassen möchte wird leider nicht darum herum kommen, sich Seeblens Fleißarbeit anzuschaffen, die zu einem beträchtlichen Teil aus der Auflistung von und Ausführungen zu diesen Verweisen besteht, welche jedoch als bedeutungslose Referenz lediglich für die Fachsimpelei innerhalb der Fangemeinde, also zur Erweiterung des Small Talk-Repertoires, relevant sind.



Schaumpfeife Christoph Waltz

⁶ <http://www.spiegel.de/kultur/ki-no/0,1518,642401,00.html>

Im zweiten Kapitel, in dem die Basterds erstmals auftauchen, erhält Raines Truppe, die abgesehen von ihm selbst ausschließlich aus Juden besteht, die Anweisungen für ihren Einsatz im besetzten Frankreich: sich mit „murder, torture, intimidation, and terror“ so zu verhalten wie die Nazis es getan haben und tun (Tarantino 2009, S. 19). Konkreter lautet die Erwartung an die einzelnen Soldaten: „Every man under my command owes me one hundred Nazi scalps.“ (ebd., S. 20) Umgesetzt wird das hier verlangte Vorgehen in der folgenden Szene, in welcher ein deutscher Soldat (Soenke Möhring) Hitler von einem Hinterhalt berichtet, den er als einziger lebendig verlassen durfte, um seinen Kameraden von seinen Erlebnissen erzählen zu können. In der Rückblende ist zu sehen, wie die Basterds die zuvor getöteten Nazis skalpieren, ihnen Wertsachen, Papiere und Schuhe wegnehmen und, was sich im Film nicht mehr, aber im Drehbuch findet, einen Goldzahn mit einem Messer herausreißen (ebd., S. 23). Verpackt in ein wenig Western-Nostalgie – neben dem Skalpieren erinnert auch die Formation der Basterds in diesem Setting an einen Indianer-Hinterhalt im Wilden Westen – wird hier in wenigen Bildern ein Counter-Holocaust inszeniert. Die jüdischen Soldaten der USA führen einen Vernichtungskrieg gegen die Deutschen und werden diesen damit gleich gemacht. Während dabei mit den Assoziationen der Zuschauer gerechnet und deshalb auf eine Einblendung von KZ-Bildern zum Vergleich verzichtet werden kann, wird die barbarische Gleichheit in der Schlusszene im brennenden Kino noch einmal bildlich expliziert. Analog zum deutschen Scharfschützennationalhelden Zoller, der wenige Minuten zuvor im Nazipropagandafilm einige hundert sowjetische Soldaten von einem Kirchturm aus erschießt, sind es dann zwei der Basterds, die von einem der Balkone des Kinos aus in die im brennenden Saal eingeschlossene Menge schießen. Die Absicht Tarantinos, „Rassismus und [...] Barbarei auf allen Seiten – der Nazi-Seite, der amerikanischen Seite, der schwarzen und jüdischen Soldaten und Franzosen“ (zitiert nach Seeblen 2009a, S. 30) zu zeigen, wird erfolgreich umgesetzt und der Film landet somit dort, wo die Friedensbewegte

Gemeinde mit der Parole „USA – SA – SS“ schon immer war.

„Was wäre denn“, fragt Seeblen, „wenn sich gegen die deutschen ‚Judenjäger‘, die wir irgendwie in unsere Geschichte eingeschrieben haben [sic!], Kerle gestellt hätten, die genauso fanatisch, skrupellos und effizient vorgegangen wären? Was wäre, wenn es einen eliminatorischen Deutschenhass gegeben hätte, so wie man in Deutschland den eliminatorischen Judenhass pflegte? Unvorstellbar.“ (ebd., S. 44f.) Glücklicherweise ist der Gedanke zwar nicht unvorstellbar, aber jedenfalls reichlich absurd, dass die Alliierten Konkurrenten der Deutschen beim Projekt der Vernichtung um der Vernichtung willen waren, doch Seeblen, der im *Spiegel* erklären durfte, „warum gerade wir Deutschen dieses Werk brauchen“⁶, trifft hier ungewollt den Kern der deutschen Begeisterung für *Inglourious Basterds*. Denn dass der „Preis für die Befreiung“ die Unmenschlichkeit der Befreier ist, diese selbst zu Nazis werden und der „Verlust des amerikanischen Traums in der Kriegsaktion“ dazu führt, dass die „Frage, wer den Krieg ‚gewonnen‘ hat sich auflöst“ in eine Frage der Perspektive (ebd., S. 148), wird in diesem Film fast wahr, jedoch mit einem entscheidenden Unterschied: Anders als in dem Szenario, das Seeblen sich herbei wünscht, ist die Vernichtung, die Tarantinos Amerikaner betreiben, so lustvoll sie auch von den einzelnen Protagonisten ausagiert wird, als staatliche Maßnahme Mittel zum Zweck der Befreiung Europas vom Nazifaschismus, für welchen in der Vernichtung der Juden das Mittel mit dem höchsten Zweck zusammenfiel, dem alles andere untergeordnet wurde.



Wummen-Eli und Antifa-Brad

Denn „jüdische Rache“, um die es hierbei den Feuilletonisten zufolge einzig gehen soll, ist zwar Motivation der einzelnen Soldaten, doch befinden sie sich auf einer Mission im Auftrag der USA. Dies findet übrigens in keiner Rezension hierzulande Erwähnung – man weiß eben, dass man sich auch ohne expliziten Verweis keine Sorgen zu machen braucht, dass die antiamerikanische Botschaft nicht wahrgenommen werden könnte.

Man kann Tarantino jedoch nicht nachsagen, dass die unterschiedliche Zielsetzung von Amerikanern und Deutschen den antiamerikanischen Charakter seines Films in Frage stellen würde, schaffen es doch am Ende nicht die durchweg als Volltrottel dargestellten Amerikaner, die Nazis zu besiegen, sondern der deutsche Überläufer, der nach dem Scheitern der Basterds ihren Plan doch noch vollendet. Die Zerschlagung des Nationalsozialismus gelingt ausgerechnet dank SS-Oberst Landa, der die Anschlagpläne der Basterds durchkreuzt, aber sie dann – unter der Bedingung, Straffreiheit, Medal of Honor, US-Staatsbürgerschaft und entsprechende materielle Vergütung zu erhalten – doch noch zu Ende bringt. Landa, der als einzige Figur des Films in beiden Handlungssträngen und dem Ende, an dem sie zusammenlaufen, auftritt, geht mit Charme, Witz und einer alle anderen in den Schatten stellenden Cleverness ausgestattet aus jeder Situation als Sieger hervor. Sein opportunistischer Triumph⁷ wird ihm erst im Epilog, nachdem er die Nazis besiegt hat, nachträglich – dafür aber um so blutiger – vergällt. Die Basterds hingegen, die als primitive Wilde anfangs noch erfolgreich ihren Auftrag erledigen, geben im Finale die Lachnummern ab, als die man die *Supersize Me-Amis* von deutschen Stammtischen oder wahlweise Michael Moore her schon immer kannte⁸: Sei es der Versuch, zwei Wörtchen in fremder Sprache über die Lippen zu bringen, der kläglicher nicht scheitern könnte, oder die Laurel and Hardy-Art, auf welche zwei der Basterds sich zu Ihren Kinositzen durchschlagen – die Schadenfreude über das Scheitern der Dilettanten lässt das Publikum aus dem Lachen kaum herauskommen.

Die Kombination dieser „vergnüglichen Szene“⁹ mit der Message, dass die Befreier auch nur Alternativnazis sind, dürfte ausschlaggebend dafür sein, dass man es schwer

hat, im deutschsprachigen Raum eine Besprechung des Films zu finden, in der nicht von der „befreienden Erfahrung“, der „Katharsis“, die das Filmerlebnis bewirkte, zu lesen ist.¹⁰ Die im Film frühzeitig herbeigeführte Befreiung vom Nationalsozialismus ist das Ticket, mit dem die Deutschen sich wieder einmal von der Vergangenheit befreien. Christoph Waltz erklärt das den Nachzülern in Sachen postmoderner Geschichtschreibung folgendermaßen: „Es ist keine Korrektur der Geschichte, es ist nur eine Alternative. Und sie ist real, zumindest für mich. Ich bin 1956 geboren. Meine Eltern, Großeltern haben mir viel vom Krieg erzählt. Und Erzählungen – ob von meiner Familie, aus Geschichtsbüchern oder diese filmische Version – sind doch alle gleichberechtigt. Das Gleiche daran ist: Jemand erzählt etwas.“ (Zitiert nach Seeblen 2009a, S. 148f.)¹¹ So viel Gleichberechtigung wird, abgesehen einmal von Hitler, der als billiger Rumpelstielzchenverschnitt für Heiterkeit sorgt, auch den einzelnen Figuren zuteil, die alle irgendwie, aber doch nicht so richtig, zur Identifikation einladen.¹² Selbst Shosanna Dreyfus, die am ehesten „die Gute“ (Seeblen 2009b, S. 43) ist, in die der gemeine Zuschauer sich hinein versetzen möchte, was sich daran festmachen lässt, dass sie die einzige Figur ist, die in fast keiner Besprechung des Films mit vollem Namen genannt wird, sondern den Autoren so nah und vertraut zu sein scheint, dass sie stets nur mit ihrem Vornamen bezeichnet wird, treibt im vierten Kapitel mit „nazi tactics“ (Tarantino 2009, S. 84) ihre eigenen Anschlagpläne voran.¹³ Ihr Verehrer Frederik Zoller, der sich als charmanter Cineast um ihre Gunst bemüht, stellt sich als kaltblütiger Scharfschütze heraus, der freilich so abgebrüht dann doch wieder nicht ist und die Darstellung seiner Heldentaten in Goebbels' Film während der Premiere nicht erträgt, kurz darauf jedoch, durch die erneute Abweisung von Dreyfus gekränkt, die Beherrschung verliert und sich das Objekt seiner Begierde mit Gewalt zu nehmen versucht. Auch Landa, der solange Naziideologe ist, wie es seinem eigenen Vorteil dient, punktet beim Publikum durch sein gebildetes und schlagfertiges Auftreten, mit dem er jeder anderen Figur weit überlegen ist und schließlich sogar – wie man mit jener dummen, vor nicht allzu langer Zeit in antideutschen Kreisen durchaus beliebten Phrase sagen könnte – „aus den falschen Gründen das Richtige tut“

⁷ Besonders deutlich wird Landas Opportunismus daran, dass er, während er sich zum Kriegshelden der Alliierten mausert, für den Spitznamen „Jew Hunter“, den er am Anfang des Films noch als eine Auszeichnung betrachtet hatte, nun nur noch Verachtung übrig hat: er sei lediglich ein „damn good detective“ und man habe nun einmal keine Kontrolle über die Spitznamen, die die Leute ihm geben (Tarantino 2009, S. 142).

⁸ Der Erfolg der Wilden in den Wäldern, der schon im vierten Kapitel in dem Dorf Nadine bereits zu schwinden beginnt, ist in der Großstadt Paris schließlich gar nicht mehr existent. Das passt nicht nur in die Parallelisierung mit dem aus Western bekannten Indianerbild, sondern erinnert an die Darstellung der naturverbundenen Aufständischen im deutschen Film der 1930er Jahre (vgl. Kracauer 1984, S. 275f.).

⁹ <http://www.taz.de/1/leben/film/artikel/1/sieg-hollywood/?type=98>

¹⁰ Vgl. bspw. Seeblen 2009a, S. 7, S. 8, S. 158 und S. 172, sowie taz vom 18.08.2009 (<http://www.taz.de/1/leben/film/artikel/1/sieg-hollywood/?type=98>), *Tagesspiegel* vom 30.07.2009 (<http://www.tagesspiegel.de/kultur/Inglourious-Basterds-Quentin-Tarantino;art772,2860032>) und FAZ vom 01.09.2009 (<http://www.faz.net/s/Rub8A25A66CA9514B9892E0074EDE4E5AFA/Doc-E88785EECCEDF4D7F8C88FD7D4BCB8E6E~ATpl~Ecommon~Scontent.html>).

¹¹ Seeblen selbst greift diesen gemeinsamen Nenner der „Erzählungen“ wieder auf, wenn er die innovative Konstruktion des Erzählens von Tarantino, die der bisher gängigen interessegeleiteten Art der „Erzählung“ als eine „Form von Macht“ widerspreche, folgendermaßen auf den Punkt bringt: „Jemand erzählt etwas – oder etwas anderes. Oder jemand anderes erzählt. Oder etwas anderes.“ (Seeblen 2009a, S. 150) Das klingt nach einem Vulgärabklatsch von Foucault und das soll es auch sein, denn, so erklärt uns der mit dem „Begriffswerkzeug [...] Dekonstruktion“ (Seeblen 2009b, S. 43) ausgerüstete Diskursheimwerkerkönig Seeblen kurz darauf, „nachdem die Moderne vor der faschistischen und postfaschistischen Erzählung die Waffen gestreckt hat, muss eben die Postmoderne, so frivol, kindisch und verspielt sie uns auch erscheinen mag, ihre Aufgabe übernehmen. Im Kino wenigstens.“ (Seeblen 2009a, S. 167)

Die Schranken des Kinos möchte er der Postmoderne aber dann doch auch wieder nicht auferlegen und erweitert daher ihre Zuständigkeit im Resümee der Einleitung seines Buches (ebd., S. 37), das erneut als Zitat im Rahmen des Klappentextes und in seinem *Spiegel*-Artikel vorkommt und somit durchaus programmatischen Charakter hat: „INGLOURIOUS BASTERDS ist ein Film, an dem sich das, was Geschichte, Erinnerung, Erzählung und Kino ist, neu definieren muss.“

¹² Uneingeschränkt mit jedem einzelnen Charakter identifizieren kann sich wohl nur Tarantino selbst; das ließ er zumindest bei der Premiere in Cannes verlauten (<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,626076,00.html>).

¹³ Nicht nur weil die Praxis der „nazi tactics“ lediglich als kurze Einblendung in den Film übernommen wurde und nicht in der wesentlich ausführlicheren und expliziteren Form, in der sie im Drehbuch beschrieben ist, sondern auch weil Dreyfus die einzige der Hauptfiguren ist, die in zwei Szenen, nämlich während ihrer Flucht vom Bauernhof im ersten Kapitel und beim erneuten Zusammentreffen mit Landa im dritten Kapitel, panische Angst zeigt und so als verletzbar dargestellt wird, gelingt Tarantino sein Vorhaben, alle im Film Handelnden auf die Ebene der Nazis zu bringen – „Das Drehbuch zeigt alle als Mörder, die Nazis genauso wie Juden“ (http://www.titanic-magazin.de/badl_0910.html#c8495) – hier am wenigsten. Auch dass Dreyfus, nachdem sie von den Nazis gezwungen wird, die Premiere des neuen Propagandafilms in ihrem Kino auszurichten, ihren individuellen Racheplänen nachgeht, die mit einem politischen Attentat zur Beseitigung der Naziführung zusammenfallen, und sie dabei sogar – wie außer ihr nur der Basterd PFC. Gerold Hirschberg (Samm Levine) in der gleichen Szene – Schuldgefühle hat, da sie dabei auch Unschuldige töten wird (auch diese Szene ist nur im Drehbuch zu finden, Tarantino 2009, S. 133f.), unterscheidet sie eindeutig von den anderen Charakteren.

¹⁴ <http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=28859783&top=SPIEGEL>

und für die Amerikaner den Krieg gewinnt. Die Basterds wiederum, die als schusselige Protagonisten auf Seiten des Besseren kämpfen, gehen dabei so brutal vor, dass es der Antifaszene vorbehalten bleibt, sie zu Idolen zu erheben und *Inglourious Basterds* entsprechend als neuen „Antifa-Kultfilm“ zu preisen. Endlich gibt es mal Filmhelden, die mit Theorie genauso wenig am Hut haben wie sie selbst und in der Praxis so hemmungslos der Gewalt frönen, wie sie es gerne auch einmal täten. Jene Antifas, für die Revolution vor allem Selbstjustiz bedeutet und die sich zu Übungszwecken daher immer mal wieder zu „Strafexpeditionen“ oder Ähnlichem versammeln, bekommen mit Tarantinos „kosher porn“ (Eli Roth beim Filmfestival in Cannes) endlich einen Film serviert, der es ihnen ermöglicht, die lustvoll inszenierten Folter- und Mordszenen so richtig zu genießen, ohne negative Auswirkungen auf das politisch korrekte Gewissen befürchten zu müssen, weil sich die derart dargestellte Gewalt fast ausschließlich gegen Nazis richtet.

Mal ist das Töten ein Sportevent, wenn etwa der „Bärenjude“ Sergeant Donny Donowitz (Eli Roth) nach einigen Aufwärmchwüngen mit seinem Baseballschläger an den knien den Wehrmachtssoldaten Rachtmann (Richard Sammel), den er kurz darauf zu Tode prügeln wird, herantritt wie einst Babe Ruth ans Schlagmal, bevor er wieder einmal mit einem Homerun das Spiel entschied, und währenddessen Aldo Raine den Stadionsprecher abgibt, der die Fans mit Verweisen auf den Batting Average des Stars auf diesen Höhepunkt vorbereitet. An einer anderen Stelle im Film, als die Basterds Hugo Stiglitz (Till Schweiger), der auf seine Hinrichtung wartet, weil er 13 Gestapo-Offiziere getötet hat, befreien, wird das Töten sogar in den Rang der Kunst erhoben und das große Talent des Künstlers gelobt. Hier verweist Tarantino zugleich auf sich selbst als Regisseur, der sich zu Recht als Meister in seiner ‚Kunst‘ sieht, „Gewalt so darzustellen, dass sie berührt“¹⁴. Über das, was Adorno und Horkheimer für den Trickfilm feststellten, in welchem „[g]erade noch in den ersten Sequenzen [...] ein Handlungsmotiv angegeben“ wird für die darauf folgende „organisierte Grausamkeit“ (Horkheimer/Adorno 2001, S. 146), gehen Tarantinos Filme noch hinaus. Ihr Realismus und ihre Explizität ermög-

lichen es dem sadistischen Zuschauer noch mehr, „mittendrin statt nur dabei“ (Eurosport) zu sein: die auf den Adrenalinkick setzende, beinahe liebevolle Ausgestaltung der Gewalt verzichtet auf Zeichentrickkatzen und ähnliche verfremdete Figuren, sondern nimmt sich ganz authentisch Menschen vor, ohne dass Grauen sich einstellt. Der Genuss des Tötens und Folterns im Film erledigt als schaurig-schönes Miterleben endgültig jenen „Verweis auf die Verletzlichkeit des menschlichen Körpers, [der] eine Ahnung vom Leiden [konserviert]“ (Scheit 2008, S. 104).

Die Botschaft des Films ist, dass es Nazis braucht, um Nazis zu besiegen, bzw. der Gegner der Nazis notwendig selbst zu einem wird. Dass es sich bei diesen sich den Nazis angleichenden Gegnern um Amerikaner und Juden handelt, entspricht der Rolle Israels und der USA (zumindest vor der Ära des Friedensnobelpäsidenten Obama) im anti-imperialistischen Weltbild. Dementsprechend erübrigt sich auch die Frage, warum gerade das deutsche Feuilleton, wenn es um *Inglourious Basterds* geht, auf einmal sein Faible für jüdische Rache entdeckt. Denn davon, jüdischen Überlebenden das Recht auf Rache abzusprechen, haben die Deutschen sich bisher selten abhalten lassen und es ist leider davon auszugehen, dass sich das jetzt auch nicht auf einmal geändert hat. Schließlich ist der Film zum einen keine „jüdische Rachephantasie“, sondern benutzt lediglich die Figur des rächenden Juden, damit der Zuschauer sich guten Gewissens in die Täter hineinversetzen und so die Gewaltexzesse richtig genießen kann – dass es sich um „jüdische“ Rache handelt, hebt den *feel good*-Faktor. Zum anderen ist „jüdische Rache“ heute in einem anderen Kontext eine äußerst beliebte Assoziation. Wenn es um Maßnahmen geht, die der israelische Staat ergreift, um die Unversehrtheit seiner Bürger gegen die Angriffe der benachbarten Islamnazis zu verteidigen, kommt im deutschsprachigen Raum kaum ein Bericht ohne das Wort „Vergeltung“ aus. Mag sein, dass es nicht Tarantinos Ziel war, auch auf den „Rassismus“ und die „Barbarei“ der jüdischen Soldaten der israelischen Armee zu verweisen, aber spätestens mit der Einblendung der Sprengstoffgürtel, mit denen die Basterds als Selbstmordattentäter den Anschlag auf das Kino ausführen wollen, ist der

Verweis auf Israel im Film gegeben. Und wenn die „Erzählung“ der imperialistisch Unterdrückten verhandelt wird, die den ‚alttestamentarischen Racheakten‘ des jüdischen Staates zum Opfer fallen, kommt auch die postmoderne Gleichmacherei ganz schnell an ihr Ende.

Literatur:

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M. 2001.

Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler*, Frankfurt/M. 1984.

Scheit, Gerhard, *Becketts Endspiel und King of Queens*, in: *Zum aktuellen Stand des Immergleichen. Dialektik der Kulturindustrie – vom Tatort zur Matrix*, hg. v. K. Lederer, Berlin 2008, S. 29-83.

■ Seeßlen, Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über Inglourious Basterds*, Berlin 2009a.

Seeßlen, Georg, *When Quentin met Leni*, in: *konkret* Nr. 9/2009b, S. 42-45.

Tarantino, Quentin, *Inglourious Basterds. A Screenplay*, New York 2009.

„Voll leer“/„Voll die Leere“

Zum komparativen Gebrauch des Adjektivs „voll“. Eine Stilübung

RALF FRODERMAN

Die Immunität gegen Stilblüten wie die Reduktion der Sprechakte auf semantische riffs und licks gelten als Ausweis zeitgemäßen Sprechens, insbesondere unter sogenannten jungen Leuten jeden Alters. Regelverstoß ist die Grundregel einer im Entstehen begriffenen dezisionistischen Grammatik.

„Die Disco war voll leer“ oder „Der Typ ist voll der Arsch“, prädikative oder nominale Äußerungen dieser Art wirken weder befremdlich noch gesucht, sondern werden als authentische Pragmatik wahrgenommen.

An den Rändern der Sprache, bis weit hinein in ihre Zentren, haben sich, ähnlich wie in den urbanen Metropolen, slums gebildet, in welchen einzig das Prinzip Selbsterhaltung in Kraft ist. Stilfragen sind keine!

Insistierendes Sprechen, die Sprache der Nervensägen – „voll die Sprache“ oder auch das als provoka-

tive Frageohrfeige intonierte „Hallo?“ – sind Signale der Selbsterhaltung, die mit keinem Empfänger mehr rechnen. Dieses solipsistische Sprechen ist nichts als ein einfaches Existentialurteil.

Die Regression der Sprache hat die Sphäre des Adjektivs erreicht. Von ihr bleibt als unsichtbare semantische Strahlung einzig die missbräuchlich und aus Verständnislosigkeit verwendete Quasimodalpartikel „voll“ im Gedächtnis zukünftiger Grammatiker.

Die Welt ohne Eigenschaften bedurfte des Eigenschaftswortes nicht mehr.

Gesprochene Sprache, deren Medium der Schall war, wurde zum Schalldämpfer.

Alles, was gesagt werden konnte, konnte einmal miserabel oder eminent gesagt werden.

Quod erat demonstrandum! ■