

Benedikt Steierer

Tarantinos Rache an Hitler – *Inglourious Basterds* als kontroverser Metafilm

*Der Beitrag analysiert das Provokationspotential von Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds* (2009)¹ nicht aus politischer, sondern aus filmtheoretischer Perspektive. Die Rache an Hitler, wie sie Tarantino visualisiert, ist dann vor allem als Abrechnung mit der Filmgeschichte und dem filmischen Medium an sich zu verstehen.*

Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds* (2009) erscheint als kontrovers, und zwar in doppelter Hinsicht: Er vermischt völlig skrupellos und lustvoll geschichtliche Realität mit den Elementen der Populärkultur des 20. Jahrhunderts und bastelt daraus eine kontrafaktische Kriegssatire, die am Ende den jüdischen Triumph über Hitler und seine Gefolgsleute zelebriert. Der alternate-history-plot erfüllt eine naive bis kindliche Rachefantasie, die sich um die historische Wirklichkeit nicht schert. Tarantino wurde deshalb vor allem in den US-amerikanischen Medien hart attackiert, sein Film wurde unter anderem als „moralisches Äquivalent zur Leugnung des Holocaust“ und als „filmisches Äquivalent zu Sarah Palin“² bezeichnet, denn sein unverhohlener Zynismus wurde als reaktionär-regressiver Gestus wahrgenommen.

Das Provokationspotential von Tarantinos Film liegt aber bei genauer Betrachtung tiefer: Der Affront, den *Inglourious Basterds* hervorgerufen hat, kann erst dann erklärt werden, wenn man ihn als

¹ *Inglourious Basterds* (USA, Deutschland 2009, Regie: Quentin Tarantino). Die Timecodes und Standbilder sind der DVD (2010) des *Universal Pictures* Filmverleih entnommen.

² Jonathan Rosenbaum: Recommended Reading: Daniel Mendelsohn on the New Tarantino. URL: <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=16514> (zuletzt abgerufen am 18.09.2011).

Film über Film, als Metafilm ernst nimmt.³ Und dazu zwingt Tarantino regelrecht: Nur im Kino ist Hitler unbesiegt, nur im Kino lebt er weiter und nur im Kino kann und muss er daher endgültig mitsamt seiner Propagandaabteilung ausradiert werden. Denn eigentlich geht es in *Inglourious Basterds* nicht um das Umschreiben von historischer Wirklichkeit, sondern um die Abrechnung mit dem filmischen Medium und der Filmgeschichte.

Inglourious Basterds wirft die Frage auf, ob der Film überhaupt als Medium der Abbildung und Nacherzählung von Geschichte taugt. Kann es einen Film geben, der den zweiten Weltkrieg, seine Verbrechen und Gräueltaten, das Trauma dieses historischen Ereignisses überhaupt zu visualisieren vermag? Und wenn ja, ist darin nicht zugleich eine Falle verborgen? Führt nicht jeder Film, der die Nazis wieder aufleben lässt, auch unvermeidlich die faschistische Ästhetik des Nationalsozialismus fort? Tarantinos *Inglourious Basterds* antwortet auf diese Fragen, er antwortet unverblümt, indem er die Geschichte des Kriegs- und des Antikriegsfilms ad absurdum führt und in seiner Ambivalenz entblößt. „*Inglourious Basterds* ist ein Film,“ so Georg Seeßlen, „an dem sich das, was Geschichte, Erinnerung, Erzählung und Kino ist, neu definieren muss.“⁴ Nicht die politische Dimension von *Inglourious Basterds* soll hier Thema sein, sondern die politische und ideologische Dimension des Kinos an sich. Eine filmwissenschaftliche Kontroverse steht im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung des in dieser Hinsicht paradigmatischen Metafilms *Inglourious Basterds*.

Tarantinos *Inglourious Basterds* ist ein Bastard-Film, er ist Trashkino, Pulp Fiction. Er handelt von Bastarden und er stellt selbst einen Bastard dar. Bastarde sind Hybride, Mischwesen, sie sind unrein und heterogen, sie sind weder das eine, noch das andere – so zumindest ihre implizite, kulturelle Semantik. Damit ist der Bastard ein

³Dazu in den Medienobservationen bereits die Filmkritik von Oliver Jahraus: Ein glorious basterd – der neue Film von Quentin Tarantino. URL:

http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kritik/kritik_pdf/jahraus_inglorious.pdf (zuletzt abgerufen am 18.07.2011).

⁴ Georg Seeßlen: (Berlin 2009), S. 49. Quentin Tarantino gegen die Nazis

Antagonist des Faschismus, dessen Utopie ja die absolute Reinheit sowohl seines Volkes, als auch seiner Ideologie und damit auch seiner Kunstproduktion und seiner Medienprodukte darstellt. Für Tarantinos Bastardfilm trifft das eben gerade nicht zu: Er präsentiert sich unverhohlen als Versatzstücksammlung der Filmgeschichte und sprachlich-kulturell als filmisches Pastiche. Er setzt sich zusammen aus einer Vielzahl filmischer Genres der Populärkultur, er zeigt sich als Western, als Agententhriller, als Comicverfilmung, als Krimi, als Komödie und Melodram und das ist bei weitem nicht jedes Genre, das Tarantino zitiert – oder sollte man vielleicht eher sagen: sich aneignet. Denn der Verweis- und Zitatcharakter wird systematisch unterlaufen, indem es nichts mehr gibt, was nicht auch ein Hinweis, ein Verweis, ein Zitat wäre. *Inglourious Basterds* besteht aus der Film- und Populärkultur des 20. und 21. Jahrhunderts. Er ist, mit den Worten Umberto Ecos, nicht ein Film, sondern viele Filme, eine Anthologie.⁵

Seine Figuren entstammen dem unerschöpflichen Fundus der Kulturgeschichte, also sowohl seiner historischen Wirklichkeit, als auch seiner medialen Inszenierungen. Aldo Raine, gespielt von Brad Pitt, lässt sich auf den italo-amerikanischen B-Movie-Schauspieler und ehemaligen Kriegstaucher Aldo Ray zurückführen. Der Nazi-Held Fredrick Zoller, gespielt von Daniel Brühl, findet sein historisches Vorbild in Sergeant York, der sich im ersten Weltkrieg wie Zoller gegenüber einer großen, feindlichen Übermacht behauptete und dessen Heldentat dann, wie eben Zollers, im zweiten Weltkrieg zu Propagandazwecken auf Seiten der Amerikaner verfilmt wurde. Bridget von Hammersmark, um ein letztes Beispiel zu nennen, gespielt von Diane Kruger, kann auf die Fassbinder-Figur *Willie* aus dem Film *Lili Marleen* (1981)⁶ zurückgeführt werden, eine deutsche Sängerin während des zweiten Weltkrieges, die mit den Alliierten kooperiert, genau wie von Hammersmark. Die Verbindung zu Zarah Leander liegt daher

⁵ Umberto Eco: Casablanca oder die Wiedergeburt der Götter. In: Jürgen Felix (Hrsg.): Die Postmoderne im Kino (Marburg 2002), S. 11-16, hier S. 15.

⁶ Lili Marleen (R: Rainer Werner Fassbinder; BRD 1981).

ebenfalls nahe. Die schwedische Sängerin und Ufa-Schauspielerin wurde ja vor einigen Jahren beharrlich mit dem Gerücht verfolgt, während des Zweiten Weltkrieges als Spionin für die Rote Armee gearbeitet zu haben.⁷

Selbst Hitler, könnte man sagen, ist nicht *der* Hitler, als der er sich selbst immer dargestellt hat und im Anschluss daran dargestellt wurde, sondern er ist die feixe Übertreibung eines typischen Kino-Bösewichts. Tarantinos Helden repräsentieren nie wirkliche Menschen; sie sind eben Kinohelden, Leinwandfiguren: Abgüsse nach Vor-Bildern, Konstruktionen, Rip-Offs, die mediale Muster modifizieren und repräsentieren – und das wird gerade in der Differenz zu historischen Vorbildern sichtbar. Die Abweichung und Überzeichnung des kulturgeschichtlich Tradierten führt wie bei einer Karikatur dazu, dass gewisse Merkmale und ihre Spezifik allererst sichtbar werden. Das Identitätsspiel in der Kellerwirtschaft muss in diesem Sinne als selbstironische *Mise en abyme* verstanden werden: die Figuren wechseln die Identität und werden zu Figuren aus der Kulturgeschichte – die es zunächst einmal zu bestimmen gilt. Der Zettel haftet ihnen dabei wie eine schlecht aufgeklebte Augenbraue an und zeugt von ihrer medialen Konstruiertheit.

⁷ Zu den Figuren und ihren historischen und fiktiven Vorbildern siehe ausführlicher Seeßlen: Quentin Tarantino gegen die Nazis (wie Anm. 3), S. 97-117.



Film und historische Wirklichkeit verschwimmen so auf allen Ebenen. Auch auf metadiegetischer Ebene wiederholt sich diese Bewegung: Der Kriegsheld Zoller spielt im Propagandafilm *Stolz der Nation* den Leinwandhelden Zoller, also sich selbst. In den Straßen von Paris wird er dann als eben jener Film-Held erkannt und vergöttert. Signifikant sind auch die – wie mehrmals bedeutungsschwer formuliert wird – „schneidigen Uniformen“, die so absurd unauthentisch sind, dass man von Recherchefehlern wahrlich nicht sprechen kann. Das gilt auch für die fiktiven Dienstgrade, die ebenfalls auf keine realhistorischen Dienstgrade zurückgeführt werden können. Der oberflächliche Eindruck von Ungenauigkeit ist also bei eingehender Betrachtung das genaue Gegenteil: Eine unglaubliche, vor allem filmhistorische Detailverliebtheit, die das Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion derart vielschichtig und unübersichtlich macht, so dass deutlich wird: Zwischen story und history kann gar nicht konstruktiv unterschieden werden. Gerade dort, wo mittels Unstimmigkeiten mit dem tradierten Wissen und den habitualisierten Denk- und Sehgewohnheiten des Rezipienten Aufmerksamkeit erzeugt wird, beispielsweise durch den Bruch mit der tradierten historischen Wirklichkeit, macht der Film auf seine eigene mediale Konstruiertheit und die Konstruiertheit seiner Figuren und ihrer Geschichten aufmerksam, oder genauer: auf die immer schon

mediale Prädetermination des Films. Filme sind keine autonomen Konstrukte, sondern vor allem Produkte ihrer filmischen Vorgeschichte.

Tarantinos Film thematisiert sich permanent selbst, seine eigene Konstruktion und Konstitution und seine eigenen Rezeptionsdispositionen. Und er tut dies mit einer in der Filmgeschichte bisher selten wahrgenommenen Penetranz – man kommt gar nicht umhin, den Diskurs über das filmische Medium zu bemerken. Die Selbstreferenz spielt sich dabei auf verschiedenen Ebenen ab. Zunächst wird permanent über Film und Filmgeschichte gesprochen. Zoller redet mit Shoshanna über seine Filmleidenschaft, beim Identity-Spiel werden vor allem auch Filmcharaktere gesucht, und Goebbels spricht ohnehin über nichts anderes. Darüber hinaus treten realhistorische genauso wie fiktive Figuren aus der Filmbranche auf: Schauspieler, Regisseure, Kameramänner und Produzenten. Außerdem gibt es im Film selbst einen filmtheoretischen Diskurs, der vor allem mit dem ehemaligen, britischen Filmkritiker Lt. Archie Hicox verbunden ist. Im Zentrum steht die Frage, wie sich die deutsche Filmproduktion gegen die amerikanisch-jüdisch geprägte Hollywoodindustrie behaupten kann, also konkret: Arbeitet die Propagandamaschine Goebbels‘ ebenso effizient wie die Hollywoods? Oder wie Churchill seinen filmwissenschaftlichen Agenten fragt: „You say, he [Goebbels] wants to take on the jews at their own game. How is he doing?“⁸

Im Film wird die Frage von Hicox positiv beantwortet und damit begründet, dass diese Maschinerie nach eben dem Vorbild Hollywoods arbeitet. Das klassische Hollywoodkino und der Nazifilm unterscheiden sich so gesehen nur durch ihre Vorzeichen. Der Manipulations- und Propagandagedanke ist für beide konstitutiv. Schließlich spielt sich ein Großteil des letzten Kapitels des Films im Kino selbst ab. Das Attentat auf Hitler und seine Gefolgsleute vollzieht sich im Kino, oder genauer betrachtet: durch das Kino. Denn es sind Filmrollen, die den Saal in Brand stecken und es ist Shoshanna, die den Tod der Nazis von der Leinwand aus

⁸ TC: 13-01:04:03.

befiehlt. Und die Basterds, die, in einer Exzess-Hommage an den Exploitation-Film, noch zusätzlich auf die Nazi-Meute ballern, bevor sie selbst in die Luft fliegen, können als Repräsentanten des Trash-Kinos interpretiert werden.

Inglourious Basterd verortet sich also ganz explizit in einer filmgeschichtlichen Tradition, in der es ein großes Feindbild gibt, das in einem (verunglückten) Rachefeldzug regelrecht aus ihr ausgelöscht werden sollte: Hitler und seine faschistischen Ideologieprodukte; und es gibt eine Notwendigkeit, diesen Feind zu besiegen, einen Feind, der eben noch nicht besiegt ist. Denn Hitler lebt, wie wir sehen, er lebt im Kino. Wenn er getötet werden kann, dann eben auch nur im Kino: Das ist die Operation Kino. Ob und wie dies *Inglourious Basterds* bewerkstelligen will, kann allein aus filmtheoretischer Perspektive erklärt werden.

Spätestens seit Hayden Whites *Metahistory*⁹ sprechen wir über Geschichte als narratives Konstrukt, das sich mittels seiner (medialen) Repräsentationen in das kulturelle Gedächtnis einschreibt. Historiographie stellt demnach keinen Bestand objektiver Tatsachen dar, sondern liefert ein flexibles Konstrukt, das nach narrativen Mustern verfährt. Das Kino hat sich im letzten Jahrhundert als ein ganz prominenter Beauftragter dieser Mission etabliert. Als audiovisuelles, narratives Medium eignet es sich bestens, Erinnerungsarbeit zu leisten und geschichtliche Ereignisse emotional und affektiv im kulturellen Gedächtnis zu verankern. Als problematisch hat sich in der filmwissenschaftlichen Debatte jedoch die „ideologieproduzierende Kraft“ des Films – wie es Jean-Louis Baudry bezeichnet – erwiesen.¹⁰ Dabei gilt es zwischen drei Ebenen zu unterscheiden: erstens: die ideologische Funktion des kinematographischen Apparates und seiner räumlichen Organisation an sich – damit beschäftigt sich die Apparatus-Theorie vornehmlich. Baudry beispielsweise geht davon aus, dass das Kino

⁹ Hayden White: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore 1973).

¹⁰ Jean-Louis Baudry: *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. In: Philip Rosen (Hrsg.): *Narrative, Apparatus, Ideology* (New York 1986), S. 286-301.

ein „ideologieproduzierender Apparat“ ist, der schon in der Struktur kinematografischer Wahrnehmung bürgerliche Ideologie wirksam verbreitet. Zweitens: die ideologieproduzierende Ästhetik. Und Drittens: die Verbreitung von Ideologie mittels des Narratives. Allen drei Zugängen zur ideologiestiftenden Kraft des Films ist nach Baudry gemeinsam, dass sie die bewusstseinsbildende und -formende Funktion des filmischen Mediums hervorheben und dabei eine umfassende psychische und emotionale Aktivität und Involviertheit voraussetzen.

Das filmische Medium, so lässt sich aus dieser filmwissenschaftlichen Perspektive verkürzt sagen, bildet nicht die Wirklichkeit ab und schon gar nicht historische Ereignisse. Der Film re-präsentiert diese auch nicht, sondern er präsentiert die ihm inhärente Sicht auf die Welt und die Geschichte. Darin besteht für Baudry die Manipulationsgefahr: Das filmische Medium verbirgt seine eigene Medialität und den Konstruktionscharakter des filmischen Bildes wie des filmischen Narratives. „Der Realismuseffekt des filmischen Bildes“, so Hermann Kappelhoff, „der Effekt seines ‚Wie-real-Seins‘, stellt [...] eine ideologische Täuschung dar. In dem ‚Schein von Realität‘ verbergen sich die technische Konstruktion, die ästhetische Konzeption und die ideologische Funktion eines durchaus künstlichen Aggregats kultureller Praxis.“¹¹ Oder wie es Comolli und Narboni in ihrem berühmten Aufsatz *Cinema/Ideology/Criticism* formuliert haben:

So, when we set out to make a film, from the very first shot, we're encumbered by the necessity of reproducing things not as they really are but as they appear when refracted through the ideology. This includes every stage in the process of producing: subjects, 'styles', forms, meanings, narrative traditions; all underline the general ideological discourse. The film is ideology presenting itself to itself, talking about itself, learning about itself. (...) Once we realize, that it is the nature of the system to turn the cinema into an instrument of ideology, we can see that the filmmakers first task is to show the cinema's so-called 'depiction of reality'. If he can do so, there is a

¹¹ Hermann Kappelhoff: Kino und Psychoanalyse. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Film Theorie* (Mainz 2007), S. 130-169, hier S. 134.

*chance that he will be able to disrupt or possibly even sever the connection between the cinema and its ideological function.*¹²

Das ist es, was *Inglourious Basterds* uns vormacht. Der Film stellt seine eigene Medialität und die kulturelle und mediale Konstruiertheit seiner Ästhetik, seiner Figuren, seines Narratives und seiner ihm eigenen Ideologie zur Schau – nein, er stellt sie nicht einfach nur zur Schau, er zwingt mit seiner ungewohnten Penetranz regelrecht dazu, auf sie aufmerksam zu werden. Da, wo Hollywood dafür bekannt ist, Träume und Mythen zu kreieren, da toleriert Tarantino keine Mythenbildung. Nichts wird als natürlich und ahistorisch dargestellt, alles ist künstlich und konstruiert. Die Mythen im Kino werden zum Kino-Mythos, die Ideologie verkommt in Tarantinos trashigem Film-Film selbst zu Trash, zu einem Produkt des Trash und der Populärkultur und wird so in seiner Gemachtheit zur Schau gestellt. Das ist die Coolness, die Tarantinos Filmen immer zugesprochen wird: ihre Distanz zum dargestellten Objekt, ihre abgeklärte Referenzlosigkeit.

Durch das raffinierte Spiel mit den kulturellen Versatzstücken passiert nämlich etwas ganz Entscheidendes: Die Präsenz der (dargestellten) Objekte oder auch der Filmmusik, schlägt um in die Präsenz ihrer Repräsentation. Die Basterds ebenso wie die Nazis bilden nichts mehr ab, sondern sie revoltieren gegen die Abbildung, gegen die stupide Wiederholung der immer gleichen Figureninventare und die immer gleichen narrativen, ideologischen Strukturen. Die Bilder- und Ideologie-Produktionsmaschinerie wird gnadenlos ausgebeutet und penibel zerlegt. Der präsentische Eindruck, den das audiovisuelle Medium Film erzeugt, wird zum Zwecke seiner eigenen Dekonstruktion umgewendet und funktionalisiert. Wie sollte der Film auch etwas Konstruktives zur Geschichtsschreibung beitragen? Welchen Erkenntniswert darf er sich in diesem Zusammenhang zuschreiben? Das Potential des Films besteht viel eher in der Möglichkeit, die kulturelle und mediale

¹² Jean-Luc Comolli und Paul Narboni: Cinema/Ideology/Criticism. In: Leo Braudy und Marshall Cohen (Hrsg.): Film Theory and Criticism (New York, Oxford 2004), S. 812-819, hier S. 815.

Konstruiertheit von Geschichte zu entlarven und so ihrer Dekonstruktion zu überführen. "Cinematographic specificity refers to a work, that is, to a process of transformation. The question becomes: is the work made evident, does consumption of the product bring about a 'knowledge effect', or is the work concealed?" So die Frage von Baudry, an der sich Filme messen lassen müssen.¹³ Anstatt also nur das Repräsentierte präsent bzw. evident zu machen, muss der Film, um sich von seiner ideologieproduzierenden Kraft zu distanzieren, die eigene Arbeit am Re-Präsentierten evident machen. In *Inglourious Basterds* lässt sich das auf ganz basaler zeichentheoretischer Ebene nachzeichnen. Permanent wird Zeichenhaftigkeit thematisiert, kulturelle Codes und soziale Vereinbarungen werden nie einfach verwendet, sondern in ihrer Verwendung kenntlich und ansichtig gemacht.¹⁴ Ein Beispiel ist die Geste, mit der Hicox den Scotch bestellt und sich verrät. Er benutzt nämlich das falsche kulturelle Zeichensystem. Er bestellt auf britische Art, nicht auf deutsche. So gut er also auf sprachlicher Ebene seine kulturelle Identität verleugnen konnte, sobald es um visualisierte Zeichen geht, wird seine wahre Herkunft und damit das Schauspiel evident.

¹³ Jean-Louis Baudry: Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus (wie Anm. 9), S. 287.

¹⁴ Siehe dazu Seeßlen: Quentin Tarantino gegen die Nazis (wie Anm. 3), S. 199-201.



Ein anderes interessantes Beispiel ist Landas Pfeife. Sie wird in einer Übersteigerungsgeste mit der ‚realistischen‘ Pfeife des französischen Bauern in Relation gebracht und so als filmisches Accessoire erkennbar. Die Signifikanz dieser unverstellten Zurschaustellung der Gemachtheit und Künstlichkeit der Pfeife scheint aber komplexer zu sein. Immerhin handelt es sich um ein in der Literatur- und Mediengeschichte ganz prominentes Accessoire, nämlich das eines Detektives. Holmes ist da nur das bekannteste Beispiel. Landa ist ein Detektiv, wie er später sagt, kein „Juden-Jäger“. Durch die Überbetonung und Karikierung dieses Zeichens, dass ja seit Magritte diskursgeschichtlich auch für das Abbildungsproblem steht, verschiebt es sich im selben Moment. Landa ist kein Detektiv, er ist das Abbild eines Detektives. Das deduktive Verfahren des Detektives, wie es Landa in dieser Szene ja geradezu in Perfektion praktiziert, verkehrt der Film zum Prinzip der Induktion: Denn plötzlich kommen wir nicht umhin, die (Evidenz der) Zeichen zu erkennen, und sind gezwungen, uns aus ihnen eine Theorie der Zeichen zu schmieden.



Ein letztes und das wohl exponierteste Beispiel ist das Hakenkreuz. Die Zurschaustellung des ideologischen Zeichens schlechthin auf der Haut verkehrt gerade seine Funktion: Das Machtsymbol wird zum Symbol der Erniedrigung und Schmach. Landa wird mit dem Hakenkreuz nicht als Nazi gekennzeichnet, sondern simpel als Bösewicht und damit wird auch er zum Verlierer. Das Emblem der faschistischen Ideologie überlebt nur als hässliche, vernarbte Kennzeichnung des Bösen an sich. Die Basterds und mithin der Film reißen die Zeichen aus dem Kontext und berauben sie dadurch ihrer ideologischen Kraft. Das Zeichen wird als Zeichen sichtbar. Gerade im Fall des Hakenkreuzes ist dies programmatisch zu verstehen. Die Zeichen- und Bildersprache der Nazis wird nicht einfach wiedergegeben. Der faschistische Blick wird nicht übernommen. Dort wo andere Filme den Mythos des charismatischen Führers und seiner faschistischen Ästhetik weiter tradieren, da bricht *Inglourious Basterds* mit dieser Tradition, indem er sie persifliert. Der Widerstand gegen die faschistische Ideologie vollzieht sich eben auch auf filmästhetischer Ebene. Die Zeichen- und Bildersprache der Nazis wird zum Zitat degradiert und derart überformt, dass sie ihrer ideologischen Kraft beraubt wird.



Hitler darf deshalb auch keinen großen Abgang, keinen letzten Blick, keine Abblende, kein Insert bekommen. Hitler wird genau wie der schrecklichste, weil rationalste und gewandteste aller Nazis – nämlich Landa – zu guter Letzt von den Bildern, von den Abbildern selbst bezwungen. Sein Tod wird nicht, wie so oft in der Filmgeschichte, als entscheidendes geschichtliches Ereignis zelebriert. Das würde nur dem faschistischen Todeskitsch Genüge tun – eine Falle übrigens, in die *Der Untergang* ganz beispielhaft getappt ist.¹⁵ Der heroische Tod ist für den Nazi nach dem Endsieg die einzige Alternative zur Erfüllung seines Lebenszweckes. Die wahre Strafe ist, das Zeichen seiner Ideologie in ihr Gegenteil verkehrt zu sehen und mit dieser Verkehrung zeitlebens konfrontiert zu sein. Der emotionale und ungebildete Bilder- und Tatenmensch Aldo Raine kriegt vielleicht Schimpfe von seinen alliierten Vorgesetzten (genau wie Tarantino von der Presse, möchte man hinzufügen), aber die hat er schon öfter bekommen – so sagt Aldo am Ende. Der rationale und radikal-aufgeklärte Nazi-

¹⁵ Siehe dazu Oliver Jahraus: Erinnerung und Inszenierung. In: Michael Schaudig (Hrsg.): Strategien der Filmanalyse – reloaded: Festschrift für Klaus Kanzog (München, 2010), S. 129-145.

Weltbürger Landa jedoch wird zeit seines Lebens als Bösewicht zu erkennen sein. Das schaffen die Basterds, das schafft der Film.

„Wenn es so etwas wie eine politische Erscheinungsform der Postmoderne geben sollte,“ so Fredric Jameson, „so wäre diese aufgerufen, eine globale Kartographie unserer Wahrnehmung zu entwerfen und diese in den genau zu ermessenden gesellschaftlichen Raum zu projizieren.“¹⁶ Tarantino entwirft eine solche Kartographie und projiziert sie auf und in das Kino – wenn sie sich auch vornehmlich mit den Konstrukten der *Populär*-Kultur beschäftigt. Tarantino kreiert auf diese Weise ein spektakuläres Medienprodukt, das jedem in dieser globalen Medien-Kultur einigermaßen sozialisierten Konsumenten Zugang gewährt. *Inglourious Basterds* bietet, wie es Thomas Elsaesser bezeichnet, einen *Access for All*.¹⁷ „In dem breiteren Kontext jenseits der binaren Gegensätze konnotiert das Spektakel eine andere Art von Selbstdarstellung oder eine bestimmte Variante des reflexiven ‚Wissens‘ um die Kodierungen, die die klassische Darstellung und ihre Genrekonventionen beherrschen und die nun so offen liegen, dass der Zuschauer als Mitwisser daran teilhaben kann.“¹⁸ Wer die Zeichen und narrativen Konstruktionen der vornehmlich vom klassischen Hollywoodkino geprägten Massenkultur lesen und verstehen kann, der kann auch an ihrer Dekonstruktion partizipieren.

Das verweist zurück auf einen entscheidenden Punkt: Wenn davon die Rede war, dass *Inglourious Basterds* seine mediale Gemachtheit und die Konstruktion seiner Figuren und Ästhetik zur Schau stellt, so ist das nicht in dem Sinne zu verstehen, dass eine Störung der Transparenz des filmischen Mediums vorliegt. Das filmische Medium bleibt in *Inglourious Basterds* im medialen Vollzug unsichtbar. Man wird trotz der permanenten Selbstreflexion des

¹⁶ Fredric Jameson: Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels (Hamburg 1986), S. 45-102, hier S. 100.

¹⁷ Thomas Elsaesser: The Mind-Game Film. URL: http://media.wiley.com/product_data/excerpt/17/14051686/1405168617-2.pdf (zuletzt abgerufen am 18.09.2011).

¹⁸ Thomas Elsaesser: Hollywood heute (Berlin 2009), S.94.

filmischen Mediums aus rezeptionsästhetischer Perspektive nicht aus dem Film befördert. Die Transparenz ist und bleibt bei Tarantino funktional. Das gibt der Film ganz explizit vor: Wenn Aldo und die anderen Basterds bei ihrem lächerlichen Auftritt auf der Nazi-Filmpremiere von Landa als miserable italo-amerikanische Möchtegern-Schauspieler entlarvt werden, so bedeutet dies eben nicht, dass ihre Vorstellung damit beendet ist. Im Gegenteil: Die Enttarnung wird selbst zum Teil des Plans Landas zur Vernichtung Hitlers. Diese Figur wiederholt sich filmintern immer wieder: Jede Destruktion erweist sich als De-Konstruktion, jedes vermeintliche Ende der *Operation Kino* – wie die Alliierten den Anschlag auf Hitler bezeichnen – zeigt sich als neuerliche Wende. Der avantgardistischen Ästhetik der Störung und ihrem medienkritischen Impetus wird bei Tarantino aus medientheoretischer Perspektive radikal widersprochen.

Wenn sich *Inglourious Basterds* also als Versatzstücksammlung der Filmgeschichte präsentiert, dann nicht, um seine Funktionsweise zu unterlaufen, sondern im Gegenteil: gerade um sie produktiv für sich zu nutzen. Das Entscheidende bei Tarantinos Filmen ist ja, dass sie ihre Rezeptionsdispositionen gerade dann zur Schau stellen, wenn sie ihre Medialität optimal verbergen. Oder andersherum gewendet: Gerade da, wo die Unsichtbarkeit des filmischen Mediums in seinem Vollzug funktional wird, muss auch der mediale Diskurs über sich selbst verortet werden. Das Kino ist – so wie Tarantino es hier ausstellt – eben kein Reflexionsmedium, kein Medium der Ideologiekritik, denn Film ist hier als Medium nur dazu in der Lage Ideologie zu re-produzieren.

Tarantino arbeitet darum nicht einfach gegen sein eigenes Medium, indem er z.B. intermediale Konfliktszenarien und Brüche konzipiert, sondern er arbeitet stets *mit* seinem eigenen Medium *gegen* sein Medium!

Die Funktionalisierung der medialen Potentiale des Films dient seiner eigenen Dekonstruktion. *Inglourious Basterds* ist in diesem Sinne gerade nicht als Störung oder Bruch mit den habitualisierten Denk- und Sehgewohnheiten des Mainstream-Kinos zu verstehen, sondern als eine Art filmischer Arbeit am Mythos des Kino und der ihm inhärenten ideologieproduzierenden Kraft.

Das führt zur vorerst letzten Beobachtung: Um Hitler zu töten, muss sich das Kino selbst opfern. Tarantinos *Inglourious Basterds* ist eine grandiose Film- und Mediensatire, die ihren Sieg gegen Hitler mit der eigenen Zerstörung bezahlt – und zwar deshalb, weil sich im Tod Hitlers und seiner Bande zugleich auch das eigene Scheitern vollzieht. Das gesteht dieser Film ein. Der Angriff des Kinos auf die geschichtliche Wirklichkeit, den man in *Inglourious Basterds* zu sehen glaubt, ist zuallererst ein Angriff des Kinos auf das Kino und seine Signifikations- und Ideologieproduktionsmaschine. Denn der Mord ist ganz deutlich mit bitterbösen Kontaminationen versetzt: Tarantino macht uns alle, die wir dem Film, seinem Narrativ, seinen Figuren und seiner Ästhetik auf den Leim gehen, zu Nachfolgern der faschistischen Filmfans. Wo zuvor die Nazis und ihr Führer die Heldentaten von Fredrik Zoller jubelnd und jauchzend verfolgten und die krude Neutralisierung der Ermordeten zur Zahl 250 zelebrierten, da schlachten nun die Basterds die Nazis ab und wir wissen, dass genau 350 in jenem Saal Platz fanden, und wir freuen uns – nicht insgeheim, sondern ganz ungeniert – dass dieser Haufen endlich seine gerechte Strafe erhält. Das ist zumindest genau die Rezeptionssituation, die *Inglourious Basterds* zuvor während der frenetischen Nazi-Filmschau angelegt hat und auf die wir nun zwangsläufig zurückgeworfen werden. Zoller schoss von einem Glockenturm auf seine Feinde, die Basterds ballern vom Kino-Balkon auf die Nazis.



Das ist kontrovers: Im Kino sind wir alle Nazis. Darauf wirft uns der Film zurück: Der einstige Glaube des ‚Deutschen Volkes‘ an die faschistische Illusion gleicht aus filmtheoretischer Perspektive dem Glauben an die Kinomythen Hollywoods und ihre Ideologien und damit eben auch dem Glauben an Tarantinos triumphalen Sieg über den Kino-Bösewicht Hitler und seine fiese Entourage im Kino selbst.

Die Rache an Hitler ist eine Falle, die versprochene Katharsis durch den Film nur eine weitere Verschiebung. Wenn deutsche Kritiker also über die lang ersehnte Befreiung vom „Trauma Hitler“ und „der lähmenden Betroffenheit im Angesicht des Zweiten Weltkrieges“ jubilieren, dann greifen sie zu weit. *Inglourious Basterds* ist eine Heterotopie, in der das Kino in dem Maße, in dem es sich triumphierend zur Schau stellt, auch grandios scheitert. Eine kritische Distanz zum präsentischen, audiovisuellen Medium Film ist nicht möglich bzw. nur möglich, wenn es selbst gegen seinen präsentischen Charakter rebelliert. Wenn das Giant-Face Shoshannas auf der Leinwand gegen alle Kinokonventionen auf ihr Nazi-Publikum blickt und seine Vernichtung verkündet, das Kino also tatsächlich in seinem Vollzug gestört und ‚sichtbar‘ wird, da delektieren wir uns an den grandiosen Konstruktionen dieses Film-Films umso ungehemmter. Selbst der Moment, in dem die

Kinoleinwand verbrennt, die Materialität des Kinos unübersehbar wird, ist bei Tarantino noch funktional eingebettet in den Plot.

Die Opferung des Kinos wird auf diese Weise in ihr genaues Gegenteil verkehrt: Das Kino-Opfer ist Teil der Inszenierungsstrategien des Kinos geworden. Die spezifische Medialität des Films ist Ermöglichungsgrund der Vernichtung Hitlers, aber gleichzeitig eben auch der ideologische Haken an dieser Geschichte: Tarantinos Kino kann (mediale) Gewalt nicht mehr mit einer Ästhetik der Störung beantworten, sondern nur mit (medialer) Gewalt: „Now, I don't know about y'all, but I sure as hell didn't come down from the goddamn Smoky Mountains, cross five thousand miles of water, fight my way through half of Sicily and jump out of a fuckin' air-o-plane to teach the Nazis lessons in humanity.“¹⁹ So drückt es Aldo seinen Basterd-Rekruten gegenüber aus.

Mit dem Kino-Opfer ist der Film dementsprechend auch nicht beendet. Das Opfer ist selbst nur Teil eines cineastischen Rituals, das es stets von Neuem zu wiederholen gilt. Die Kinoerzählung geht weiter, sie setzt sich im Bewusstsein des eigenen Scheiterns unaufhörlich fort. Das Kino-Opfer ist eben doch wieder nur im Kino möglich. Weiter geht es aber nur unter der Bedingung, dass dem Bösewicht tatsächlich auch das Böse eingeschrieben wird: Keine falsche Bescheidenheit, keine Zurückhaltung.

¹⁹ TC 04-00:21:20 – 04-00:21:29



Diese letzte Einstellung – aus der Froschperspektive gefilmt – gleicht nicht zufällig der von Shoshannas Giant-Face: Shoshanna blickt auf die Nazis, Aldo auf uns. Das Kino, in dem wir sitzen brennt nicht ab. Aber die Brandmarkung mit dem Hakenkreuz, so lässt sich diese letzte Selbstreferenz also deuten, schreibt sich dem Zuschauer selbst auf die Stirn. Dass der Film-Rezipient an sich dadurch zum Nazi abgestempelt wird, ist die provokative Deutung. Dass sich die Dekonstruktion des faschistischen Emblems damit in das Gedächtnis des Rezipienten eingeschrieben hat, die konservative. Die Geschichte des Kinos und seiner Signifikations- und Ideologie-Produktion jedenfalls waltet weiter fort.