

Rudi Gaul

Wahrheit statt Wirklichkeit – Quentin Tarantinos großartiger Film *Django Unchained* als inoffizielle Fortsetzung von *Inglorious Basterds*

Quentin Tarantino inszeniert historische Wahrheit statt historischer Wirklichkeit; und deswegen zielen sämtliche feuilletonistische Debatten um die vermeintlich nicht sauber recherchierten historischen Details oder die Frage, wie oft wer zu wem in welchem Kontext wann „Nigger“ sagt, meilenweit an der Großartigkeit dieses Films vorbei, der weder Genre- noch Historienfilm, weder Arthouse noch Mainstream, weder postmodern noch klassisch, sondern alles irgendwie auf einmal ist: Django Unchained wird in Tarantinos gewaltvoller filmischer Interpretation zu einem Brecht'schen Epos, das Vergangenheit nicht be-, sondern überwältigt; und in seiner politisch unkorrekten Umschrift des Rassismus-Diskurses subversive politische Qualität entfaltet.

Nein, zwischen das auf den ersten Blick so ungleiche Paar, bestehend aus dem deutschen, weißen Zahnarzt Dr. Schultz, seines Zeichens Kopfgeldjäger, und dem schwarzen Ex-Sklaven Django, passt kein Blatt konventioneller Filmdramaturgie. Tarantino widersteht seiner eigenen Exposition – und entwickelt keine Buddy-Story, keine Dramaturgie des Zueinanderfindens aus der Prämisse, die die beiden Outlaws (nur scheinbar steht Dr. Schultz auf der Seite des Gesetzes) in eine Zweckgemeinschaft zusammenspannt. Es gibt ja keinerlei Hindernisse, keinerlei Konflikt, keinen ernstzunehmenden culture clash, den der Schwarze und der Deutsche auf ihrem Weg der interkulturellen Verständigung überwinden müssten, warum auch? Dafür verstehen sie sich von Anfang an viel zu selbstverständlich. Ohne große Worte? Weil sie beide hauptsächlich ihre Waffen sprechen lassen und also das Gesetz der (Selbst-)Justiz sie vereint? Weit gefehlt: Sie disputieren, ganz Tarantino-like und ganz Western-unlike, sogar ziemlich viel, der Doktor und (wie Schultz ihn nach seiner Befreiung nennt) Django Freeman. Tarantinos sprichwörtlich gewordenen Kult-Figuren waren immer schon vor allem eines: kultiviert unkultiviert. Weder charakter- noch plot-driven sind diese ersten 20 Minuten des neuen

Tarantino-Films – und vielleicht rührt die jeglichem konventionellem Spannungsaufbau abträgliche Harmonie zwischen seinen beiden Hauptfiguren daher, dass beide Fremde sind in einem bösen Western-Universum, das Tarantino gebührend mit großen Bildern und pathetischen Klängen betritt. Aber nicht Fremde bleiben: Sie machen sich die Gesetze dieses Universums einfach untertan, indem sie sie umschreiben; und in dieser Umschrift liegt die subversive politische Utopie begründet, die der Film transportiert.

Kein plot, keine twists, keine political correctness

Noch während ich also den ersten Akt des neuen Tarantino fasziniert-erstaunt-verwirrt auf der Leinwand verfolge, frage ich mich im Stillen, was wohl der ein oder andere öffentlich-rechtliche Redakteur zu dieser dramaturgischen Verweigerungshaltung sagen würde. Da steht auch schon das nächste „Nein!“ in dicken Pinselstrichen als Hommage an die Handlungsarmut und den Bilderreichtum des Italo-Western auf der Leinwand: Nein, aus der Jagd auf die widerlichen Rassisten der Brittle Brothers, die die Misshandlung von Djangos verschleppter Frau Broomhilda (!) auf dem Gewissen haben, entwickelt sich kein spannendes, 90-minütiges Katz- und Maus-Spiel voller Twists und Schliche, Fallstricke und falscher Fährten, denn die Brittles sind nach weiteren gefühlten 10 Minuten tot, alle drei, erschossen von Django und seinem deutschen Befreier, ohne erwähnenswerte Hürden, die es auf diesem Weg zu überwinden gegeben hätte. Der einzige, der hier falschen dramaturgischen Fährten folgt, ist der Zuschauer – zumindest, wenn er den von Trailer und Marketing zum Film geweckten Erwartungen erliegt.

Von jetzt an versucht Django nur noch, mithilfe von Schultz seine Broomhilda zu finden – und warum eigentlich ihm der gute Deutsche dabei hilft – auch auf diese Frage gibt Tarantino keine psychologisch-nachvollziehbare oder dramaturgisch-plausible Antwort. Denn erstens sind Schultz und Django natürlich keine Figuren, sondern Chiffren – und zweitens geht es Tarantino um sehr viel Wesentlicheres als es die dramaturgischen Gesetze der Kausalität, Plausibilität und Nachvollziehbarkeit zu fassen

vermögen, in diesem grotesk-grausamen, herrlich-plakativen, urkomischen, (kunst-)blutigen und zutiefst leidenschaftlichem wie leidensfähigem Film, der die Gewalt immer dann nicht zeigt, wenn sie wirklich weh tut – und mit bewundernswerter Naivität darum bemüht ist, jedwede Zwischentöne zu vermeiden. Denn Zwischentöne sind politisch korrekt. Und dieser Film will vieles, vielleicht zu vieles sein – nur nicht politisch (oder gar, noch schlimmer: historisch) korrekt. Tarantino sei Dank.

Auch Broomhilda ist relativ schnell gefunden (wenn auch noch nicht befreit) – und wie schon in *Inglorious Basterds* wird aus der erwarteten und erwartbaren Verfolgungs-, Hetz- und Rachejagd, aus dem Versprechen physischer Aktion ein unerwartetes Kammerspiel, das an Tarantinos frühe Versuchsanordnung in *Reservoir Dogs* erinnert. Darin liegt die Überraschung dieses Films: in der Gleichgültigkeit, mit der Tarantino die dazugehörige Marketingkampagne, das eigens gewählte Genre, ja gar die eigene expositorische Grundkonstellation Lügen straft. Die Widersacher – Leonardo di Caprios selbstherrlich-schmieriger Plantagen-, Bordell- und Großgrundbesitzer Calvin Candie, Dr. Schultz, Django maskiert als Mandingo-Experte, Broomhilda und nicht zuletzt Samuel Jacksons bitterböser schwarzer Sklaventreiber – treten sich in Candys herrischem Südstaaten-Anwesen gegenüber: In diesem Film wird nicht länger, wie im Western üblich, Land und Raum erobert, die Grenze der Zivilisation verschoben, sondern das amerikanische Unbewusste seziert und zurückerobert: Hier, am kultivierten Abendtisch bei der anschließenden Zigarre im Salon, in plötzlicher Beschränkung der filmischen Mittel auf Nah-, Halbnah- und Großaufnahme, werden von Tarantino sämtliche Implikationen eines zutiefst rassistischen Diskurses in einer experimentellen Anordnung, für die das Genre nur die verfremdenden Leitplanken bildet, qualvoll und ohne Rücksicht auf Verluste durchexerziert. Rassismus kennt keine Zwischentöne und Graustufen, Rassismus kennt nur Schwarz/Weiß – und Tarantino denkt gar nicht daran, irgendeine seiner Figuren oder gar den Zuschauer vor dieser erschreckend-banal, aber zutreffenden Erkenntnis flüchten zu lassen in eine Perspektive, die historisierende Distanz erlaubte: Rassismus, das heißt, den „Nigger-Schädel“ (Calvin Candie) zu zerschlagen, um dann zu beweisen, dass die Unterwürfigkeit der

schwarzen Rasse biologisch determiniert sei. Und der Gegenbeweis, das ist der Gegenschlag: der grimmige Entschluss, den Diskurs umzuschreiben – mit den Mitteln des Kinos.

Die Rache der Entrechteten: *Django* als Fortsetzung von *Inglorious Basterds*

Damit ist *Django Unchained* in Wahrheit nichts anderes als die inoffizielle Fortsetzung von *Inglorious Basterds* – nicht mit anderen, sondern mit den nämlichen bewährten (Genre-)Mitteln, auf denen Tarantino spielt wie auf einer Klaviatur der political in-correctness: Wieder verpackt er die heikle filmische Mission, den Entrechteten, Unterdrückten, Entwürdigten – und Vernichteten – eine filmische Stimme der Rache gegen ihre Peiniger zu verleihen, in ein politisch ganz und gar nicht korrektes Genre-Gewand, das keinen Zweifel an Unterhaltungswert und Spaß dieser Rachemission aufkommen lässt: Durften die Juden in *Inglorious Basterds* die Geschichte umschreiben, sind es dieses Mal die schwarzen Sklaven in den amerikanischen Südstaaten des 19. Jahrhunderts, die sich ihrer Fesseln entledigen und blutigste Rache nehmen am weißen Mann. Kulminierte dieser Rachefeldzug in *Inglorious Basterds* in der Feuersbrunst, die ein ganzes Kino zum tödlichen Gefängnis für die „Führer“-Bagage werden ließ und so nebenbei das Ende des „Dritten Reiches“ ein paar entscheidende Jährchen vorverlegte, sprengt sich nun in *Django* der Filmemacher Tarantino in einer Nebenrolle als widerlicher Sklaventreiber gleich selbst in die Luft – stellvertretend für all die Griffiths und Flemings der regieführenden Zunft, die jenen Herrenhäusern und Südstaaten-Plantagen filmische Denkmäler setzten, die in *Django* samt ihren weißen Besitzern im großen Showdown des Films in leinwand-lodernde Flammen aufgehen. Und schließlich: War der von Christoph Waltz verkörperte „Judenjäger“ Hans Landa der Inbegriff des radikal bösen Nazis, ist es nun ausgerechnet der deutsche Zahnarzt Dr. Schultz – wieder Christoph Waltz –, der in *Django* nicht nur den Titelhelden aus der Sklaverei befreit, sondern per urdeutscher Mythenerzählung auch noch zum heldenhaften Siegfried deklariert, der dazu auserkoren sei, seine „Broomhilda“ aus den lüsternen Klauen des Plantagen-Drachens (grandios: Leonardo Di Caprio) herauszuschneiden. Es ist

dieses sprichwörtliche „Höllenfeuer“, durch das Siegfried-Django am Ende des Films waten muss, um dem in den 30er und 40er Jahren vom amerikanischen Kino beschworenen Mythos der romantischen Südstaaten-Plantagen-Welt endgültig den bluttriefenden Garau zu machen. Aber: Es ist schlussendlich nicht Django, sondern der ‚gute Deutsche‘, dem die Hinrichtung von Broomhilda's Peiniger vorbehalten bleibt. Stärkerer Tobak geht nicht.

Im intertextuellen Diskurs nicht nur über Rassenhass, sondern über die Frage, wie und warum es heute überhaupt noch Sinn macht, Filme über diejenigen Filme zu drehen, die sich mit diesem Rassenhass vorgeblich historisierend auseinandersetzen – in diesem Diskurs, den Tarantino mittels zahlreicher wechselseitiger Querverweise zwischen *Inglorious Basterds* und *Django Unchained* aufspannt, liegt die eigentliche subversive Sprengkraft seiner beiden Meisterwerke begründet. Anders ausgedrückt: *Django Unchained* komplettiert *Inglorious Basterds* erst – und wäre für sich genommen wiederum ohne den direkten Vorgängerkino nicht als die Provokation zu erkennen, die der Film bei aller inszenatorischer Leichtfüßigkeit tatsächlich ist: Dabei liegt diese Provokation nicht nur in der filmischen Analogie zwischen dem nationalsozialistischen Massenmord an den Juden und der brutalen Unterdrückung der schwarzen Bevölkerung Amerikas, die Tarantino unverblümt und für deutsche Ohren schwer erträglich genug einen amerikanischen „Holocaust“ nennt, sondern auch im unerhörten Aufschrei, der Bilder und Dramaturgie beider Filme als roter Faden durchzieht und mehrfach ganz direkt von den Figuren (in *Django* ausgerechnet vom Sklavenhalter Calvin Candie) als Frage formuliert wird; eine Frage, die Tarantino ganz offensichtlich quält wie einst Hannah Arendt und die nichts von ihrer Sprengkraft verloren hat: Warum, verdammt nochmal, habt Ihr Euch nicht gewehrt, Juden und Schwarze, warum zur Hölle habt Ihr Euch nicht zusammengetan, um Euren Peinigern ‚den Arsch aufzureißen?‘ Und schließlich mündet diese provokant-unverschämte Frage in der verblüffend naiven Konsequenz, die vielleicht die größte Provokation von allen darstellt, zumindest in einer Film- und Feuilletonlandschaft, die bei sogenannten historischen Spielfilmen unbedingte Faktentreue und pflichtbewusste Rekonstruktion des Dagewesenen verlangt: in der filmischen Umschrift der Vergangenheit, die den Entwürdigten zu

ihrem Recht auf Vergeltung und Befreiung verhilft.

Tarantinos Vergangenheits-Überwältigung als Brecht'sches Epos

Das ist Tarantinos Art von Vergangenheitsbewältigung: die Vergangenheit zu überwältigen. So wird *Django Unchained* zu einem Epos, wie auch *Inglorious Basterds* eines war – und man sollte hier die Brecht'sche Konnotation des epischen Lehrstück-Charakters nicht überlesen: Brechts Forderung, die Gegenwart derart verfremdet darzustellen, dass sie nicht unabänderlichen und unhintergehbaren Gesetzen unterworfen, sondern durch den Menschen veränderbar erscheine, wird von Tarantino gegen den allseits beliebten Schrei nach korrekt recherchierter filmischer Darstellung von politisch brisantem Historienmaterial gewendet: Es geht nicht darum, die Vergangenheit so darzustellen, wie sie war – sondern wie sie hätte sein können. Und welches Medium eignet sich für dieses politische Höllenfahrtskommando besser als der Film? Kein Zufall also, darauf wurde in den Rezensionen zu *Inglorious Basterds* bereits zu Genüge hingewiesen, dass Tarantino als Schauplatz für die gewaltvolle Rache der Juden an der gesamten „Führer“-Clique ausgerechnet ein Kino auswählte, das so nicht nur zum Hort der politisch-historischen Utopie wird, sondern auch sinnlich und konkret, physisch und unmittelbar den Schrecken vertaner Möglichkeiten aufscheinen lässt.

Und eben diese Herangehensweise, die die utopischen Frei- und Denkräume der Kunstform Kino ernster nimmt als beinahe jeder historisch „korrekte“ deutsche Historienfilm, der sich öffentlichkeitswirksam damit brüstet, „alles genau so zu zeigen, wie es war“ (wie langweilig!) wirft auch ein ganz spezielles Licht auf Tarantinos leinwandfüllende Gewalteskalationen und Körper-Destruktionen: Der Körper, der hier zerlegt und zerstört werden muss, auf den eingedroschen werden muss, bis nichts mehr von ihm übrig bleibt, der ausbluten muss, das ist auch in *Django Unchained* der Körper der Wirklichkeit, der historische Referenz-Körper, der in seinem So-Und-Nicht-Anders-War-Es-Tatsachenfetischismus als Rechtfertigung für so manche ideologische Verblendung erhalten

muss: Was unweigerlich so kam, wie es kam, erscheint schicksalhaft-unausweichlich. Und gegen diese Unausweichlichkeit läuft Tarantino Sturm, als komme es ihm nicht so sehr darauf an, auf die Gegenwart Einfluss zu nehmen, damit sich die Zukunft zum Besseren wende, sondern darauf, die kanonisierte Perspektive auf die Vergangenheit zu hinterfragen, damit die filmische Auseinandersetzung mit der Gegenwart wieder halbwegs erträglich wird.

Tarantino inszeniert historische Wahrheit statt historischer Wirklichkeit; und deswegen zielen sämtliche feuilletonistische Debatten um die vermeintlich nicht sauber recherchierten historischen Details oder die Frage, wie oft wer zu wem in welchem Kontext wann „Nigger“ sagt, meilenweit an der Großartigkeit dieses Films vorbei, der weder Genre- noch Historienfilm, weder Arthouse noch Mainstream, weder postmodern noch klassisch, sondern alles irgendwie auf einmal ist: Tarantino hebt Geschichte nicht im Mythos auf, sondern lässt sie durch die Mittel des Genres zu sich selbst kommen; indem er ihre Kontingenz, ihre Sinnlosigkeit – und ja, ihre Wandelbarkeit im Licht des filmischen Diskurses aufzeigt: Diese Wandelbarkeit liegt in der Wahl der Perspektive auf die ungeschriebenen Brüche von scheinbar historisch Fixiertem. Denn in diesen Brüchen scheint die Möglichkeit des ‚ganz Anderen‘ auf. Die Brüche in der Geschichte eines Landes sind es, in die das Fremde – im Falle von *Inglorious Basterds*: die ins Deutsche Reich einfallenden Bastarde, in *Django*: der gute Deutsche, der als Kopfgeldjäger in den amerikanischen Südstaaten seinen schmutzigen Job erledigt – eindringen kann, um im Spiegel seiner Andersheit die Grenzen von filmischen Wirklichkeitsbeschreibungen zu sprengen. Von der Wirklichkeit zur Wahrheit ist es ein ebenso weiter Weg wie vom Nazi Hans Landa zum deutschen Kopfgeldjäger Dr. Schultz – und insofern besteht der wichtigste und provokanteste Clou von Tarantinos epischer Verfremdungskunst in der Entscheidung, Christoph Waltz auch im Blutbad in Calvin Candies Südstaaten-Herrenhaus wieder Torte essen zu lassen, wie schon als Hans Landa in *Inglorious Basterds*: Mit dem kleinen Unterscheid, dass ihm zwischenzeitlich, irgendwo zwischen den beiden Filmen, offenbar der Appetit vergangen ist. Zur Erkenntnis, dass ein rassistischer Diskurs nun mal nicht kultiviert geführt werden kann, ist sogar ein

Deutscher fähig. Es besteht also Hoffnung.