

Ambivalenz des Lachens

Quentin Tarantinos «*Inglorious Basterds*»

Christoph Waltz nimmt die Silberne Palme in Cannes entgegen und bedankt sich bei der Figur, die er spielte, für die Möglichkeiten, die sie ihm gab. Bemerkenswert ist, dass es sich dabei um einen SS-Offizier handelt. Er ist der (un)heimliche Hauptcharakter namens Hans Landa in Quentin Tarantinos neuestem Film *Inglorious Basterds*, einem dialoglastigen Panorama absurder Gewalt, dessen Personenkarussell zusätzlich an Fahrt aufnimmt, weil Tarantinos Idiosynkrasien sich an einem moralisch fest besetzten Stoff abarbeiten: dem nationalsozialistischen Regime und seinem Untergang. Wie kann dieses Amalgam aus Pop-Trash und Menschheitsverbrechen gelingen?

Zum Inhalt

1: Der Film setzt 1941 ein. Landa fährt auf einen Bauernhof, um den Besitzer nach Untergetauchten zu befragen. Bald ist klar, dass dieser selbst Juden versteckt, die schliesslich getötet werden. Nur das Mädchen Shosanna Dreyfus kann fliehen. 2: Shosanna betreibt unter neuer Identität als Emmanuelle in Paris ein Kino. Ihr begegnet der deutsche Soldat Frederick Zoller, der in dem Propaganda-Streifen *Stolz der Nation* sich selbst spielen darf. Er schlägt als Premierenort eben dieses Kino vor. Shosanna sieht ihre Gelegenheit zur Rache. 3: Unter Lt. Aldo Raine wird die jüdisch-amerikanische Paramilitär-Einheit «Basterds» zusammengestellt, die durch Gemetzel unter den Nazis Panik auslösen soll. 4: Das britische Militär hat von den Kino-Plänen Wind bekommen und fasst denselben Gedanken wie Emmanuelle, ohne dass die Akteure von ihren Plänen wüssten. 5: Raine schleust sich und einige «Basterds» in das Kino. Landa jedoch hat die «Basterds» enttarnt und schlägt ihnen überraschend einen Deal vor: Die «Basterds» erhalten freie Hand beim Attentat, um den Weltkrieg zu beenden. Im Gegenzug verlangt Landa Immunität. Währenddessen läuft bereits *Stolz der Nation*. Unerwartet erscheint Shosannas Bild auf der Leinwand, überlebensgross blickt sie auf die versammelte Nazi-Prominenz herunter und kündigt Rache an, die sogleich folgt: Das ganze Kino geht in Flammen auf.

Ratlosigkeit als Reaktion

Wie soll man mit diesem an den Haaren herbeigezogenen Chaos umgehen? Entrüstet sein ob der gezeigten Respektlosigkeit gegenüber historischen Tatsachen? Aber das griffe zu kurz, denn Tarantinos «Theater des Absurden» erhebt ja gerade diesen fehlenden Respekt zum Stilmittel. Viele Reaktionen wirken uneingestanden ratlos. Eine beliebte Form, die eigene Ratlosigkeit zu vertuschen, ist die Zuflucht zur werkimmanenten Exegese. Die *Basterds* werden dann an den aus ihren Vorgängern wie *Pulp Fiction* oder *Kill Bill* extrapolierten Erwartungen gemessen, um Entwicklungen und Rückschritte feststellen zu können. Befriedigen kann diese Strategie freilich nicht. Andererseits besteht zweifellos die Gefahr moralisierender Vereinnahmung des Films. Aber müssen wir denn den Intentionen des Regisseurs nachgehen, um einem Film beizukommen? Auf welche Weise *wir* diesen Film für das Verständnis unserer selbst verwenden könnten, ist die weitaus interessantere Frage, die die spürbare Ratlosigkeit in der Einordnung der *Basterds* gerade nicht ignorieren muss, sondern zum Ausgangspunkt eigener Antworten nutzen kann.

Witz und Gewalt

Die Anfangsszene des Films lebt ganz von expliziten Anleihen an das Genre des Italo-Westerns. Das erste Kapitel steht unter dem Motto «Once upon a time...», und Ennio Morricones berühmte Melodien fehlen nicht, als Landa in altmodischen Fahrzeugen auf dem Bauernhof einreitet. Es entwickelt sich zwischen Landa und dem Milchbauern das absurde Zwiegespräch über die Verstecke der Juden. Im Gesicht des Zweiten ist abzulesen, dass diese Szene keinesfalls gut enden wird. Als die Kamera hinab fährt, um die ängstlich wartenden Juden unter dem Fussboden zu zeigen, ist es nur noch die Bestätigung dessen, was im Gesichtsausdruck des Bauern LaPadite antizipiert ist. Eben weil man weiss, dass Landa weiss, was LaPadite weiss, erhält der alles verzögernde Witz des SS-Mannes seinen verstörenden Effekt: Er wechselt vom Französischen ins Englische, lobt die Qualität der Milch und holt eine lächerlich grosse Pfeife heraus, die er sich umständlich anzündet. Das Publikum lacht – während unmittelbar danach mehrere Nazistiefel eintreten, um die Juden endgültig zu Opfern zu machen.

Für den Witz lässt sich Tarantino viel Zeit, indem er hier auf Entschleunigung setzt; doch die Hinrichtung der Juden erfolgt

dann ganz rasant, wie um das Gelächter der Zusehenden zu ersticken. Der Witz sorgt für vereinnahmende Behaglichkeit, die am Geschehen teilhaben lässt, während uns das Schicksal der Menschen in ganz anderer Weise involviert. Tarantino tut viel dafür, dass diese lachend-weinende Partizipation mit scharfen Stilbrüchen immer wieder ausgebremst wird: durch plötzliche Einblendung im Comic-Format oder durch unerwarteten 80er-Rock. Die provozierten Reaktionen führen das Publikum ins Schwanken zwischen Involviertheit und Distanzierung, und *beide* sind genauso wahr, wie sie sich gegenseitig untergraben: Ja, es ist lustig, was sich dort ohne jedes Pathos entwickelt; und: Ja, es ist unheimlich grausam, was Menschen einander antun. Wir erleben ein Wechselbad der Reaktionen. Doch dies macht unser Lachen nicht berechtigter, sondern schärft uns dessen unhintergehbare Problematik als möglichen Bestandteil der Grausamkeit ein, die Tarantino hier so engagiert auf die Leinwand bringt. Wir bleiben in der Ambivalenz unseres Lachens zwischen Unvermeidbarkeit und Diskreditierung zurück.

Bildung und Grausamkeit

Ein Gemeinplatz lautet, dass die Perfidität des Durchschnittsnazis darin bestehe, zu Hause als sorgsamer Familienvater aufzutreten, um «im Dienst» jegliche menschliche Regung zu suspendieren. Bei Hans Landa kommt dazu, dass er gebildet ist. Als einzige Figur des Films spricht er alle hier versammelten Sprachen. Dies fällt umso mehr ins Gewicht, als Tarantino die Sprachverwirrungen gezielt einsetzt: So lässt der seltsame Akzent des britischen Unterhändlers ein konspiratives Treffen genauso auffliegen, wie Aldo Raines nicht existentes Italienisch das geplante Attentat in höchste Gefahr bringt. Landa hingegen bleibt seiner schmierigen Höflichkeit und seinem souveränen Stil stets treu.

Hitler – in Tarantinos Personeninventar lediglich eine marginale Rolle – ist als Gegentypus angelegt: eine Witzfigur, die nicht mit grossen Strategien beschäftigt ist, sondern mit reinsten Lappalien. Hier liegt nicht die «Banalität des Bösen» vor, sondern sie wird fortgeschrieben zu dessen Banalisierung. Der Zwiespalt zwischen Singularität versus Wiederholbarkeit von Hitlers Regime löst sich hier bei aller Überzeichnung am ehesten zugunsten der zweiten Variante auf. Soviel Stupidität ist ohne Frage jederzeit wieder möglich, weshalb Hitlers Gelächter bei der Premiere von *Stolz der Nation*, seine immer neu einsetzende Be-

geisterung über jede neue vom Soldaten-Star Frederick Zoller erschossene Film-Leiche uns als Zuschauer umso direkter trifft: Hitlers Lachen über die sichtbare Gewalt ist unserem nicht völlig unähnlich – auch er sitzt im Kino.

Doch vor dieser Verrohung schützt Bildung nicht. Genauso wenig wie Familienbindung den gewöhnlichen Nazi von Gräueltaten abhält, macht die ausserordentliche Sprachbegabung Landa zu einem guten Menschen. Die Figur widerlegt unsere Intuition, wonach Bildung sensibilisiere. Sprachbefähigung ist eben keine Kurzformel für die Einfühlung ins Fremde. In Landa wird das humanistische Ideal ad absurdum geführt – und trotzdem können wir unsere Bildungsbemühungen nicht fahren lassen. Im Wissen um ihr Versagen halten wir an ihnen fest.

Unschuld und Rache

Kommen wir zu einer weiteren Figur der Ambivalenz: Shosanna-Emmanuelle. Bevor die Vorführung in ihrem Lichtspielhaus stattfinden kann, sind Sicherheitsfragen zu klären, für die selbstverständlich Landa zuständig ist. Hier zeigt sich, dass Tarantino Meister ist in der Einfädelung von Dialogen, deren tragischer Hintergrund mit der kommunikativen Oberflächlichkeit der Szene kontrastiert. Bei der Begegnung zwischen Landa und Emmanuelle wird allmählich deutlich, dass Landa in ihr die geflohene Jüdin Shosanna erkennt. Er bestellt ihr – vermeintlich zuvorkommend – ein Glas Milch und ruft ihr damit die dramatische Eröffnungsszene in Erinnerung, als er bei Bauer LaPadite kurz vor der Ermordung von Shosannas Familie Milch trank. Diesmal jedoch folgt kein Mord, er tritt ab und lässt Shosanna wie auch das Publikum in Schreckensstarre zurück.

An der Premierenfeier wird aus dem Engel Shosanna-Emmanuelle ein Racheengel. In rotem Kleid schreitet sie zur Tat und baut das Kino zur für alle Besucher unentrinnbaren Festung aus. So wie Zoller den Kirchturm als Jagdhorst gegen feindliche Soldaten einsetzt, thront Shosanna im Projektorenraum und legt die vierte Filmrolle ein, die sie auf die Leinwand bringen wird. Doch Zoller hält es im Publikum nicht aus; er geht hoch zu Shosanna, die seine Liebe nur abweisen kann, indem sie ihn umbringt, worauf Zoller in seiner Agonie die tödlichen Schüsse auf den Racheengel abfeuert. Auch Shosanna wird also das gelobte Land nicht sehen. Den Sieg, den sie dennoch erringt, findet auf der Leinwand statt, auf der sie ihre Auferstehung feiert.

Aus dem Racheengel wird ein Todesengel – «the jewish revenge» den Nazis verkündend und diabolisch lachend: das Lachen Hitlers, unser Lachen! Sie bedient sich derselben diskreditierenden Mittel, wie zuvor alle anderen, um Massenmörder wie Mitläufer in einem Streich niederzumetzeln. Auch hier gilt: Alles brennt, womit sich Tarantino auf höchst gewagtes Terrain begibt, weil es ausgerechnet eine Jüdin ist, die diesen Holocaust auslöst.

Die Provokation am Ende des Films ist gerade diese Ambivalenz zwischen der Verständlichkeit, vielleicht gar Unausweichlichkeit dieser Rache und der gewollten, vielleicht darin alles wiederum in Zweifel ziehenden Angleichung von Opfern und Tätern. Die Frage, inwiefern Shosanna nicht nur ein Engel tödlicher Rache, sondern ein gefallener Engel sei, wird durch ihre letzte Tat nicht entschieden. Die Zweideutigkeit bleibt un aufgelöst.

Pointe

Ich habe mich bemüht, der nahe liegenden Versuchung, Tarantinos neuestes Werk zu moralisieren, dadurch aus dem Weg zu gehen, dass ich der Frage, wozu *wir* diese fünf Kapitel verwenden können, nachging. Ich habe sie als eine *Einübung von Ambivalenzen* zu fassen versucht: als emotionale Verlorenheit zwischen Witz und Gewalt, als intellektuelle Ratlosigkeit zwischen Bildung und Grausamkeit, als moralische Unentschiedenheit zwischen Unschuld und schuldiger Rache.

Dieses Oszillieren wird nicht zugunsten eines Poles aufgelöst, sondern cineastisch am Laufen gehalten und in den Reaktionen der Zuschauerin auf das, was sie sieht, stets von Neuem gespiegelt. Die Abstumpfung gegenüber Gewalt wird gegen einen selbst gewendet. Zuzugeben ist allerdings, dass wohl nicht alle dieses Hin und Her von Gewaltkonsum und Selbstentfremdung mitvollziehen. Dass Tarantino die Lesart zulässt, wonach er mit den Erwartungen an einen Film von ihm spielt – im Dienst an der Geschichte –, wird vielleicht nur von wenigen empfunden.