universität wien

DIPLOMARBEIT

„Bastards Forever.
Geschichtsdarstellung im Kriegsfilm anhand einer filmwissenschaftlichen Analyse der Filme Inglorious Bastards von Enzo G. Castellari und Inglourious Basterds von Quentin Tarantino“

Verfasserin
Julia E. Katovsky

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuer:	Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Vorwort

Hitler liegt am Boden. Die beiden Basterds stehen über ihn gerichtet, zerfetzen sein Gesicht mit ihren Maschinenpistolen bis nur mehr ein Brei aus Knochen, Blut, Gewebe und Gehirnmasse den Boden der Loge bedeckt, von welcher er noch bis vor kurzem den neuen Propagandafilm seines Propagandaministers Goebbels begeistert sah.

In diesem Propagandafilm sehen wir einen jungen Soldaten, der, auf einem Kirchturm positioniert mehrere hundert feindliche Soldaten ermordete. Zuvor erzählte er seine Heldentat Shosanna, die daraufhin angewidert die Unterhaltung verlässt. Das Kinopublikum, welches mit großer Freude jenen Propagandafilm sieht, amüsiert sich köstlich, jeder ermordete feindliche Soldat ist ein Triumph. Wir, das Kinopublikum sehen diese Begeisterung am Abschlachten von Soldaten und wenden uns angewidert ab. Diese Lust am Niedermetzeln ist uns fremd, die Gier am Blutrausch ekelt uns. Plötzlich wendet sich das Blatt. Der Propagandafilm wird unterbrochen, Shosannas Gesicht erscheint, sie ist das Gesicht der jüdischen Rache. Empörung im Kinopublikum im Film. Empörung weicht Angst, Schrecken, Panik, als die Leinwand Feuer fängt. Panisch läuft das Publikum zu den Ausgängen, die zuvor allerdings versperrt wurden. Sie sitzen in der Falle, sie sind dem Tod, dem Untergang geweiht, die ganze Naziriege. Wie aufgescheuchte Hühner laufen sie panisch umher, suche einen Ausgang, wo es doch keinen Ausweg gibt. Gleichzeitig wird Hitlers Gesicht mit mehreren Schuss pro Sekunde durchsiebt. Wir, das Kinopublikum befinden uns in einem Adrenalinrausch, ein Kick. Endlich bezahlen diese Bastards für alles was sie unseren Vorfahren, uns und dem kollektiven Gedächtnis angetan haben. Wir sitzen als Publikum und geilen uns an der gezeigten Gewalt auf. Wir, die zuvor noch angewidert den Blick abgewendet haben, als das Nazipublikum im Film zum Tod der feindlichen Soldaten jubelte.

1. Einleitung 6
2. Inglorious Bastard – Begriffsdefinition 9
3. Methode, Erkenntnisinteresse, Forschungsfragen 12
4. Genre: Kriegsfilm 16
4.1. Einführung in das Thema Krieg im Spielfilm 17
4.2. Geschichtliche Entwicklung des Kriegsfilms 19
4.3. Die Frau, ihre Rolle im Krieg und Kriegsfilm 30
4.3.1. Der Krieg und die Frau 30
4.3.2. Die Frau im Kriegsfilm 35
4.4. Definition Kriegsfilm 38
4.5. Genreelemente des Kriegsfilms 40
4.5.1. Charaktere, Schauspieler, Stars 41
4.5.1.1. Konstellation von Antagonist und Protagonist, von „Gut“ und „Böse“ .. 42
4.5.2. Narration: Geschichte und Themen, Plot 45
4.5.3. Konventionen und Ikonographie 47
4.5.4. Drehort und Zeit 49
4.5.5. Publikum 49
4.6. Der Kommando Film 51
5. Castellaris INGLORIOUS BASTARDS und Tarantinos INGLOURIOUS BASTERDS als Kommando Film 55
5.1. Narration: Geschichte und Themen, Plot bei Castellari 56
5.2. Charaktere, Schauspieler, Stars in Castellaris INGLORIOUS BASTARDS 64
5.2.1. Die Einheit 64
5.2.2. Frauenfiguren bei Castellari 75
5.2.3. Deutsche und Nazis bei Castellari 77
5.3. Narration: Geschichte und Themen, Plot bei Tarantino 81
5.4. Charaktere, Schauspieler, Stars in Tarantinos INGLOURIOUS BASTERDS 94
5.4.1. The Basterds 95
5.4.2. Frauenfiguren bei Tarantino 102
5.4.3. Die Deutschen und Nazis bei Tarantino 108
5.5. Konventionen und Ikonographie bei Castellari und Tarantino 121
5.6. Drehort- und Zeit bei Castellari und Tarantino 125
5.7. Publikum, Rezeption und Reaktion bei Castellari und Tarantino 125
6. Geschichte und ihre filmische Darstellung 128
6.1. Zum Begriff der Geschichte 128
6.2. Geschichtliche Eckpunkte 131

6.2.1. Zweiter Weltkrieg in der Realität 131
6.2.2. Geheimoperationen im Zweiten Weltkrieg 132
6.2.3. Die „echten“ Bastards 135
6.2.3.1. Nakam 136
6.2.3.2. Operation Greenup 137
6.2.3.3. Nekama- Nazi Rächer 141
6.3. Filmische Darstellung von Geschichte 146
6.4. Darstellung von Geschichte bei Castellari und Tarantino 149
6.4.1. Realitätsbezüge bei Castellari und Tarantino 151
6.4.2. Der Nationalsozialismus bei Castellari und Tarantino 154
7. Das Remake 157
7.1. Annäherung an den Begriff Remake 159
7.2. Begriffsdefinition 161
7.3. Das Remake und seine Verwandten 162
7.4. Amerikanische Remakes 167
7.5. Adaptionsmöglichkeiten und Transformationsmodi: Die Beziehung zwischen INGLORIOUS BASTARDS und INGLOURIOUS BASTERDS 170
8. Gesamtfazit 174
9. Literaturverzeichnis 178
Anhang A- Bastarde 188
Anhang B- Frauenfiguren bei Castellari und Tarantino 192
Anhang C- Nazis und Deutsche bei Tarantino 195
Anhang A- Sequenzprotokoll Inglorious Bastards von Enzo G. Castellari 197
Anhang B- Seqeuenzprotokoll INGLOURIOUS BASTERDS von Quentin Tarantino 203

1. Einleitung

„Das Medium Film hat im XX. Jahrhundert nicht nur Geschichte für die Leinwand in bewegten Bildern festgehalten und reproduziert. Filme selbst haben Geschichte gemacht."[1]

Verglichen mit anderen Massenmedien ist der Film relativ jung. Während seines hundert jährigen Lebens hat er Zeitgeschichte festgehalten und Geschichte geschrieben. Film ist das Medium, welches uns eine Zeitreise in die Vergangenheit ermöglicht, uns einen Blick in die Zukunft gestattet aber auch die Gegenwart abbildet. Für die Ewigkeit festgehalten, sind Filme ein Gut von unschätzbarem Wert. Film hat die Macht zu beeinflussen und Denkprozesse auszulösen. Diese Eigenschaft hat ihn zum Instrument der Mächtigen dieser Welt gemacht. Die Wirkung von bewegten Bildern auf die Massen war bereits in der Geburtsstunde des Films deutlich. Dies führte dazu, dass die Militärs der Welt sich des Films als wirkungsvollste aller Waffen bemächtigten: Ohne sichtbar Schaden anrichten zu müssen oder zu zerstören kann das Medium Film Berge versetzen, denn „die Macht der Waffe ist nicht rohe Gewalt, sonder eine geistige Kraft."[2]

Die Arbeit trägt den Titel *Bastards forever. Geschichtsdarstellung im Kriegsfilm anhand einer filmwissenschaftlichen Analyse der Filme* INGLORIOUS BASTARDS *von Castellari und* INGLOURIOUS BASTERDS *von Tarantino.* Das Erkenntnisinteresse bezieht sich auf drei wesentliche Punkte: Kriegsfilm, Geschichtsdarstellung im Film und Remake. In Kapitel 4 und 5 wird die geschichtliche Entwicklung des Kriegsfilmgenres, die Herausbildung des Combat Movies und dessen konterkarierte Form des Kommando Films erläutert. Bei Tarantino mehr als bei Castellari sind Frauen für den Verlauf der Handlung von großer Bedeutung, somit wird spezifisch die Rolle der Frau im Krieg und Kriegsfilm erläutert. Die Analyse der Filme in Kapitel 5 folgt den ausgearbeiteten Genreelementen des Kapitels 4 und ermöglicht die Beantwortung der in Kapitel 3 gestellten Forschungsfragen.

Castellari und Tarantino erzählen in ihren Filmen Geschichten, die im Jahr 1944 in, von Nazis besetzten, Frankreich spielen. Diese beruhen auf keinen wahren Begebenheiten, sie sind fiktional, finden aber in einem realen Setting statt. Tarantino lässt auch reale Figuren der Geschichte auftreten. Die Filme erzählen von einer Gruppe von Menschen, vornehmlich Männer, die während des Zweiten Weltkriegs Geheimoperationen in

[1] Strübel, Michael (Hg.): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse, Opladen: Leske + Budrich 2002, S. 11.
[2] Motto der rechtsextremistischen chilenischen Zeitung *Orden Nuevo,* von Ortega y Gasset, zitiert nach Virilio, Paul: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1994, S. 10.

Frankreich durchführen. Tarantino erzählt additional die Geschichte der Jüdin Shosanna. Beide Regisseure nennen ihre Titelhelden Bastards bzw. Basterds, die Filmtitel lauten INGLORIOUS BASTARDS und INGLOURIOUS BASTERDS. Das Wort Bastard und seine Bedeutung sind wesentlich für das Verständnis und wird in Kapitel 2 erläutert.

Geschichtsdarstellung ist ein konfliktreiches Wort, die wissenschaftliche Diskussion über Geschichte und deren Darstellung im Film ist nicht enden wollend. Kapitel 6 widmet sich der filmischen Darstellung von Geschichte und geht der Frage des Fiktionalen in jeder Art von Geschichtsdarstellung nach. Der fiktive Inhalt der Filme wird bewusst im Rahmen des Zweiten Weltkrieges erzählt. Nationalsozialismus, Judenverfolgung und Widerstand finden eine Plattform. Es wird erläutert, wie diese geschichtlichen Realitäten im Film dargestellt und umgesetzt werden. Das Geschichtsverständnis ändert sich im Laufe der Zeit gemeinsam mit der Gesellschaft und Filme sind Zeitmaschinen, die nicht nur Vergangenes vergegenwärtigen sondern auch einen Blick auf das Geschichtsverständnis einer vergangenen Zeit ermöglichen. Bei den vorliegenden Filmen wird der Zweite Weltkrieg rezipiert, die Zeitspanne von 30 Jahren ermöglicht einen Vergleich von Geschichtsrezeption 1978 und 2009:

> „Kriegsfilme zeigen, wie es war um auszudrücken, wie wir auf die Geschichte blicken. […] Kriegsfilme sind kein Spiegel der Gesellschaft, sie sind Formen der Geschichtsaneignung. Eher erfährt man aus ihnen, wie eine Gesellschaft sich selbst versteht, als ‚wie sie ist'. Als Auskunft über die Gegenwart sind sie aufschlussreicher denn als Darstellungen der Vergangenheit."[3]

Wenn die Filmgeschichte betrachtet wird, fällt auf, dass Remakes in manchen Zeiten besonders häufig produziert werden. Dies ist aber nicht nur auf technische Neuerungen oder kommerzielle Interessen zurückzuführen. Die Beziehung einer Gesellschaft zu den Filmen die sie hervorbringt ist besonders, da es eine Reflexion dessen ist, wie sich eine Gesellschaft sieht bzw. gerne sehen möchte. Film ist auch eine Möglichkeit, sich mit aktuellen Themen oder Problemen auseinderzusetzen. Für die Bearbeitung solcher Themen reicht ein Film oftmals nicht aus bzw. sind die Blickwinkel, die ein Film einnehmen kann durch gesellschaftliche Kodizes eingeschränkt. Die Weiterentwicklung der Menschen ermöglicht auch dem Film eine Weiterentwicklung, somit erzählen Remakes bereits gezeigte Geschichten aus einem neuen Blickwinkel. Unfinished Business trifft ziemlich genau die Idee, die hinter der vorliegenden Arbeit steckt: Der

[3] Rother, Rainer: „Wann hat der Krieg Sinn?", in: FAZ, 19.05.2001. zitiert nach: Heller, Heinz- B./Röwekamp, Burkhard/Steinle, Matthias (Hg.): All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms, Marburg: Schüren 2007, S. 8.

Zweite Weltkrieg ist ein Unfinished Business, die Auseinandersetzung mit Nationalsozialismus, Judenverfolgung und Entnazifizierung, um nur einige Bereiche des Themenkomplexes zu nennen, die filmische Auseinandersetzung ist ein gesellschaftlicher und kultureller Beitrag. Das Kapitel 7 erläutert den Terminus Remake. Es wird gezeigt, was ein Remake ist und die Frage wird beantwortet, ob Tarantino ein Remake von Castellaris Film drehte.Geschichte im Kino und Geschichte durch das Kino, obwohl sich beide Regisseure das geschichtliche Ereignis Zweiter Weltkrieg ausgesucht haben und beide den selben Titel für ihre Filme gewählt haben, ist sowohl Handlungskomplex und Figurenkonstellation sehr unterschiedlich. Ich möchte aufzeigen, wie durch die unterschiedlichen thematischen/narrativen Schwerpunkte die Geschichte dargestellt wird und wie sie sich dadurch verändert.

An dieser Stelle möchte ich meinen Eltern für ihre hundertprozentige Unterstützung während meiner gesamten Studienzeit und insbesondere während der sehr intensiven Zeit des Diplomarbeitschreibens, danken. Sie waren jederzeit für mich da und hatten ein offenes Ohr. Durch viele Gespräche und Diskussionen konnte ich diese Arbeit bestmöglich gestalten. Ohne die Rückendeckung meiner Eltern wäre dies nicht möglich gewesen. Ein großes Dankeschön gilt ihnen auch für das Korrekturlesen meiner Arbeit.

Generalklausel: Zur besseren Lesbarkeit wurde die männliche Form personenbezogener Hauptwörter gewählt. Frauen und Männer werden jedoch mit den Texten gleichermaßen angesprochen.

2. Inglorious Bastard – Begriffsdefinition

„Faschismus […]ist vor allem die Brutalität jener, die keine Bastarde sein wollen.“[4]

Castellari und Tarantino verwenden beide den Titel INGLORIOUS BASTARDS bzw. INGLOURIOUS BASTERDS für ihre Filme. Der Titel ist bedeutungsschwer und wird im Folgenden erläutert.

Die Herkunft des Wortes „Bastard“ ist ungeklärt. In der ursprünglichen Verwendung hatte es jedoch keine negative Behaftung, es bedeutete nichts anderes als der rechtmäßig anerkannte außereheliche Sohn eines Adeligen. Diese uneheliche Herkunft erkannte man auch am Schild des Trägers, anhand des „Bastardfadens“ der von links oben nach rechts unten schräg über den Schild lief. Die rechtliche Stellung der unehelichen Kinder war durchaus günstig, sie waren erbberechtigt und thronfolgefähig. Erst die Einmischung der christlichen Kirche bewirkte die Ehrenminderung der Bastarde, „[Ausschluss] vom geistigen Stand, der Zunft, von öffentlichen Ämtern, der Thronfolge, sogar von einem ehrlichen Begräbnis“ waren die Folge.[5] In Nachschlagewerken wird „Bastard“ als uneheliches Kind bzw. als Mischling oder Hybrid in der Biologie erklärt, ein „Ergebnis aus der geschlechtlichen Verbindung zweier Lebewesen verschiedener Rasse, Art, Gattung. […] Beim Menschen werden als Bastards im Allgemeinen nur die Nachkommen verschiedener Rassenkreise bezeichnet.“[6]

William I, oder William the Conquerer, oder William the Bastard, ist einer der berühmtesten Bastarde der Geschichte. Sein Vater war Robert I, der den Beinamen „Teufel“ trug, sechster Herzog der Normandie, seine Mutter war Herleve Fulbert, eine Gerberstochter. Somit war er ein illegitimer Nachfolger des Herzogs, des Teufels, wurde trotzdem dessen Thronfolger. Er wurde Herzog der Normandie und König von England, er war der letzte Herrscher, der England von außen erobern konnte. Er war für die weitere Entwicklung dieses Landes von großer Bedeutung. Williams Herkunft war kein Geheimnis und er schämt sich dieser auch nicht, denn all seine Urkunden unterschrieb er mit „Ego Wilhelminus Cognomine Bastardus“. Außereheliche Kinder waren zu dieser Zeit keine Seltenheit, da meist aus strategischen und nicht aus Liebesgründen geheiratet wurde, außereheliche amouröse Abenteuer waren die Folge, oftmals passierte es, dass die Zahl der illegitimen Nachfolger die der legitimen bei weitem überstieg. Die meisten hochgeborenen Väter kümmerten sich um diese Zöglinge, dass einer von ihnen

[4] Seeßlen, Georg: Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über Inglourious Basterds, Berlin: Berlitz + Fischer 2010, S. 18.
[5] Tamussino, Ursula: Kinder der Liebe. Berühmte Bastarde, Wien: Kremayr & Scheriau 1994, S. 7.
[6] Brockhaus: Enzyklopädie in 30 Bänden. Band 1, Wiesbaden: F.A.Brockhaus 1968, S. 206.

dermaßen erfolgreich wurde wie William war eine Seltenheit.[7] Der Begriff verlor später seine grimmige Würde, degradierte zum „Unordentlichen, Sündhaften, Zweitrangigen, Gemischten und Nicht-Anerkannten, das sich von der Welt der Fürsten ins Volk ausbreitete gegen das ‚Reinrassige', die legitime und dokumentierte Abstammung. […] Das ‚Reine' ist das Gute, der Bastard dagegen das Wertlose, indes immer Gefährliche."[8] Den Nazis war Rassenreinheit sehr wichtig, dies wurde in den Nürnberger Rassegesetzen festgehalten. Dass die unreinen Basterds über die reinen Nazis siegen ist eine weitere Folge der Demontage, die Castellari und Tarantino vornehmen. In beiden Filmen können die Nazis die Geheimoperationen nicht gewinnen. Dem Bastard widerfährt in seinem Leben nicht viel Recht oder Gerechtigkeit auf Grund seiner illegitimen Herkunft. Auf der Suche nach seiner Identität ist er auch auf der Suche nach Gerechtigkeit: Shosanna, der auf Grund ihrer unreinen jüdischen Herkunft Unrecht geschieht, lässt am Schluss „Gerechtigkeit" walten.

„Inglorious" bedeutet auf Deutsch „unrühmlich" oder „ruhmlos", das englische Wort Bastard kann nicht nur mit „Bastard" oder „ uneheliches Kind" übersetzt werden, sondern auch mit „Mistkerl". Diese Anwendung des Begriffs findet oft Verwendung nicht nur im alltäglichen Gebrauch, sondern auch und insbesondere in diversesten Action – oder Kriegsfilmen, wobei sowohl die Schurken zu den Helden „Bastard" sagen, als auch umgekehrt.

In Castellaris INGLORIOUS BASTARDS wird das Wort recht häufig verwendet, im Militärlager wird Berle von einem Redneck mit „Bastard" angepöbelt. „Get in the truck you fucking bastard", (0:04f) sagt der Kommandant, welcher die Kriegsverbrecher zum Gericht bringen soll. Es gibt auch eine lustige Szene, in der Nick zwei Partisanen etwas verkaufen will. Er fragt sie ob sie Englisch sprechen könnten, der Franzose bejaht, kann aber nur Schimpfwörter, darunter „Fucking bastard". Der Nazi, welcher Buckner und Canfield gefangen hält ist der Meinung, dass alle Amerikaner Bastarde sind, da sie eine Mischung aller möglicher Rassen sind. Sie selbst nennen sich nicht Bastards und werden auch nicht als Gruppe so bezeichnet. Anders in Tarantinos Film, in der „Bastard" nicht als Schimpfwort verwendet wird. Abgesehen vom Titel und der Überschrift des zweiten Kapitels wird das Wort „Bastard" nur einmal von General Ed Fenech verwendet, als er Hicox über die Mission instruiert: „An American Secret Service outfit that lives deep behind enemy lines will be your assist. The Germans call them „the Basterds." (1:04f)

---

[7] Vgl. Tamussino: Kinder der Liebe, S. 7 und Douglas, David C.: Wilhelm der Eroberer. Herzog der Normandie. König von England 1028-1087, München: Georg D. W. Callwey 1980, S.10.
[8] Seeßlen: Quentin Tarantino gegen die Nazis, S. 15.

Der Titel INGLORIOUS BASTARDS entstand als Castellari mit seinen Schauspielern das Drehbuch durchsprach und er ihnen ihre Rollen erklärte. „You are inglorious bastards“[9] und der Titel zum Film war geboren. Ursprünglich sollte der Film mit dem Titel „Bastardi senza gloria“ in Italien in die Kinos kommen, die Produktionsfirma änderte ihn auf „Qual maledetto treno blindato“, dies heißt so viel wie „Der verdammte gepanzerte Zug“. Es ist anzunehmen, dass der Titel aus PR Gründen geändert wurde, da die italienische Bahn nicht nur Züge sondern auch Gleise und Brücken für den Filmdreh zur Verfügung stellte. Tarantino kaufte die Rechte für den Titel, variierte ihn aber leicht ab, indem er ihn absichtlich falsch schrieb: INGLOURIOUS BASTERDS.

Wie in Kapitel 4.6 erläutert, sind die Hauptfiguren in Kommandofilmen meist in irgendeiner Art und Weise charakterlich fragwürdig, entweder handelt es sich um Kriegsverbrecher, die aus niederen Motiven handeln und töten, oder sie zeichnen sich sonst wie negativ ab. Sie sind im wahrsten Sinne des Wortes „Unrühmliche Mistkerle“, da sie sich stark von den reinen, heldenhaften Patrioten anderer Kriegsfilme unterscheiden. Der Zweck heiligt die Mittel und somit ist so gut wie alles erlaubt, damit die Mission erfolgreich ist: Verkleiden in den Uniformen des Gegners, die Schwächen des Gegners zum eigenen Vorteil nutzen, selbst weibliche Figuren haben keine moralischen Bedenken.

[9]Marvin, Miranda: “Warrior of the wasteland: An interview with Inglorious Bastards director Enzo G. Castellari”, Examiner, http://www.examiner.com/article/warrior-of-the-wasteland-an-interview-with-inglorious-bastards-director-enzo-g-castellari, 26.08.2009, Zugriff: 1.2.2014

3. Methode, Erkenntnisinteresse, Forschungsfragen

Jeder Mensch hat in seinem Leben zumindest einen Film analysiert. Sobald wir einen Film sehen, machen wir uns Gedanken darüber wie die Geschichte erzählt wurde, wie die Charaktere dargestellt wurden und ob ihre Handlungen und Motive schlüssig waren. Was unterscheidet diese Analyse eines Hobby-Kinogehers zu einer akademischen Filmanalyse? Welches Wissen und Verständnis kann erlangt werden?

Ein Film vermittelt seinen Inhalt auditiv und visuell wobei diese beiden Ebenen in eine Beziehung treten: Der Ton kann das Bild unterstreichen oder konterkarieren. Die Botschaft eines Films setzt sich aus diesen Eindrücken zusammen. Filmanalyse will Erkenntnisse sammeln und neue Dimensionen der filmischen Ästhetik erschließen. Sie ist Teil der Filmtheorie und -geschichte. Sie entnimmt ihre Fragestellungen der Geschichtsschreibung und Theoriebildung und gibt ihre Erkenntnisse im Gegenzug an sie zurück. Es handelt sich um keine spezielle Forschungsrichtung, die Filmanalyse ist eine Methode, eine spezielle Art sich einem Film anzunähern. Sie will über die

> „ästhetische Struktur von Filmen […] Einsichten und Erkenntnisse sprachlich formulieren, um sie auf diese Weise bewusst zu machen. […] [Ein Film] kann durch die Analyse nicht rekonstruiert werden, sondern in der sprachlichen Beschreibung und Interpretation können nur Annäherungsweisen hergestellt werden. […] Filmanalyse ist deshalb immer nur ein sekundärer Text gegenüber dem Primärtext des Films […]. […] Gerade dem Nichtsprachlichen widmet die Film- und Fernsehanalyse besondere Aufmerksamkeit, um die sinnliche Suggestion, die emotionale Wirksamkeit, die Mehrdeutigkeit des Gezeigten aus dem Zustand des unbewusst Erfahrenen in den des bewusst Erlebten zu heben.“[10]

Es ist wichtig hervorzuheben, dass eine Analyse keine Rekonstruktion eines Films darstellt, sondern eine Interpretation und dass das Nichtsprachliche besonders berücksichtigt wird. „Es gibt nicht *die* Analyse eines Films, sondern es werden immer nur bestimmte Aspekte, wichtige Momente etc. eines konkreten Films untersucht. Man muss wissen was man sucht.“[11] Erkenntnisgewinn ist das Ziel, dazu wird das Erkenntnisinteresse mittels Fragen beantwortet.

Tarantino beendet den Zweiten Weltkrieg anders als es in Wirklichkeit war. Die Opfer des Kriegs, die Juden, werden zu Tätern, sie können Rache nehmen durch Shosanna, sie ist „Das Gesicht der jüdischen Rache“. Die Täter sind die Opfer, die in einem Flammeninferno zu Tode kommen, jene, die durch die Basterds freigelassen werden,

---

[10] Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, Weimar/Stuttgart: Metzler 2007, S. 26.
[11] Faulstich, Werner: Einführung in die Filmanalyse, Tübingen: Gunter Narr 1980, S. 118.

bekommen ein Hakenkreuz zur Identifizierung. 30 Jahre zuvor hat ein italienischer Regisseur den Film Inglorious Bastards gedreht, dessen Inhalt auch eine alliierte Mission gegen die Nazis ist. Ebenso wie Tarantino sterben viele von ihnen, die Mission bedeutet jedoch kein Ende des Krieges. Das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit bezieht sich auf drei wesentliche Punkte: Erstens wie Geschichte 1978 und 2009 dargestellt wird, bzw. inwieweit es sich überhaupt um Geschichtsdarstellung handelt; zweitens soll aufgezeigt werden, wie Krieg dargestellt wird und drittens wird das Verhältnis der beiden Filme zueinander erläutert.

Folgende Forschungsfragen sollen dabei helfen:

- Was ist überhaupt Geschichte?
- Wie lässt sich diese darstellen?
- Wie wird versucht geschichtliche Realität zu vermitteln? Welche stilistischen Mittel werden eingesetzt um Historizität zu vermitteln?
- Worin liegt die Problematik an geschichtlichen Darstellungen im Film?
- Wie kann Krieg im Film dargestellt werden?
- Wie hat sich Kriegsfilm im Laufe der Zeit verändert?
- Wie werden Nazis dargestellt?
- Wie werden Frauen im Kriegsfilm dargestellt? Inwieweit unterscheidet sich diese Darstellung zur Kriegsrealität?
- Wie lassen sich die beiden Filme in das Genre Kommando Film einordnen?
- Was ist ein Remake?
- Handelt es sich bei Tarantinos Film um ein Remake?
- Wie viel „Wahrheit“ steckt in den Filmen?

Analysiert werden die Handlung und die Figuren der Filme.

Hickethier beschreibt fünf Schritte der Filmanalyse[12]:

Erstes Verständnis für das Untersuchungsobjekt, den Film, wird durch die Seh-Erfahrung erlangt. Daraus sollte der Analysierende zweitens eine Auslegungshypothese formulieren. Drittens werden Struktur und Gestaltung des Produktes untersucht. Viertens wird der Kontext des Films betrachtet, also die Entstehung, die Intention der Filmemacher, die

[12] Vgl. Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 32.

Rezeptionserfahrungen inklusive Kritiken. Im fünften finalen Schritt werden die erlangten Erkenntnisse in einen Zusammenhang gebracht.

Das Filmprotokoll ist ein Hilfsmittel um den Film „anschaulich" zu machen. Speziell wenn zwei Filme miteinander verglichen werden, ist ein Protokoll nützlich um Ähnlichkeiten und Abweichungen festzustellen. Sequenz- und Einstellungsprotokoll sind die zwei Arten mit denen ein Film strukturiert werden kann. Es werden drei filmische „Handlungsgrößen" unterschieden: Die *Einstellung (shot),* wobei zwischen technischer Einstellung, die einen in einem belichteten einzelnen, singulären Aufnahmevorgang der Kamera beschreibt, und die rezeptiver Einstellung, die der Wahrnehmung bzw. Auffassung des Zusehers entspricht, unterschieden werden muss. Die Dauer der Einstellung variiert heute zwischen 2 und 9 Sekunden, wobei in Actionfilmen die Einstellungen am kürzesten sind (zwischen 2 und 3 Sekunden). Für die *Szene (scene)* gibt es keine einheitliche Definition, ein neuer Ort bedeutet meistens eine neue Szene wobei Handlung und Figuren gleich bleiben können. Die Handlungswiedergabe ist zeitlich kontinuierlich (real time). So wie bei der Szene ist auch die Definition für *Sequenz(sequence)* unterschiedlich. Einigkeit besteht darin, dass die Sequenz aus mehreren Szenen besteht und eine räumliche, zeitliche, thematische und/oder szenische Handlungseinheit darstellt, die relativ autonom und abgeschlossen ist, weiters von ihrer kontextuellen Umgebung abgrenzbar ist. Genauso wie Buchkapitel oder Theaterakte generell unterschiedlich in ihrer Handlung, Länge und Figurenkonstellation sind, verhält es sich mit der Sequenz. Bei der Einteilung eines Films in Sequenzen kann davon ausgegangen werden, dass dies unterschiedlich ausfallen wird.[13]

In einem Sequenzprotokoll werden Handlungsort und – zeit sowie Personen in wenigen Sätzen beschrieben. Dieses Protokoll dient der Orientierung über den Gesamtablauf eines Films und gibt einen ersten Überblick. Das Einstellungsprotokoll ist eine genauere Erfassung einzelner Einstellungen, Kameraästhetik sowie Licht oder Ton, Montage und natürlich Handlung, Ort und Zeit werden genau beschrieben.[14]

Ein Einstellungsprotokoll von einem ganzen Film zu erstellen bedeutet nicht nur einen großen Arbeitsaufwand, sondern ist auch meist nicht nötig, denn nicht alle Einstellungen beantworten die Forschungsfragen. In der vorliegenden Arbeit wurde jeweils ein ausführliches Sequenzprotokoll der Filme INGLORIOUS BASTARDS von Castellari und INGLOURIOUS

[13] Vgl. Wulff, Hans J.: Sequenz, In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2011, S. 645f und Hickethier: Film und Fernsehanalyse, S. 115f.
[14] Vgl. Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse, Berlin: Erich Schmidt 2010, S. 52.

BASTERDS von Tarantino entworfen. Es wurde auf ein Szenenprotokoll verzichtet, da die Forschungsfragen mit Hilfe des Sequenzprotokolls bereits beantwortet werden konnten. Die Arbeit gliedert sich in drei Themenbereiche, nicht für jedes dieser Gebiete dienten dieselben Sequenzen zur Beantwortung der Fragen. Die einzelnen Kapitel werden durch Screenshots bildlich unterstützt (siehe Anhang A- Bastarde, Anhang B- Frauenfiguren bei Castellari und Tarantino und Anhang C- Nazis und Deutsche bei Castellari und Tarantino).

Das Nacheinander von Sequenzen nennt man Story, wenn diese Sequenzen in einen kausalen Zusammenhang gebracht werden spricht man von Plot. Beispielsweise: Zoller stirbt und dann stirbt Shosanna (Story). Shosanna stirbt, weil Zoller sie mit seinen letzten Kräften erschießt, bevor er selbst stirbt (Plot). Aus einem Sequenzprotokoll lässt sich auch die Erzählzeit bzw. die erzählte Zeit herauslesen, was nicht das gleiche ist. Die Erzählzeit ist die Dauer des Films, bei Castellari ca. 1,5 Stunden, bei Tarantino ca. 2,5 Stunden. Die erzählte Zeit beträgt bei Castellari drei Tage aber bei Tarantino vier Jahre, da die Geschichten verschiedene Zeitspannen beinhalten. Die Struktur des Films herauszuarbeiten hilft den Aufbau der Handlung und die Gliederung in der Abfolge des Geschehens zu erkennen. Da zwei Filme miteinander verglichen werden ist dies ein essentieller Schritt um Parallelen und Abweichungen deutlich zu machen. Viele Filme weisen eine 5-Akt Struktur, ähnlich dem aristotelischen Drama, auf: Einführung oder Exposition – die Handlung beginnt sich zu verdichten, Steigerung – Wendepunkt, Krise, Peripetie – der Ausgang der Handlung ist absehbar, aber sie wird verzögert, Retardierung – das Happy oder Bad End. Diese 5-Akt Struktur muss nicht unbedingt bei jedem Film zutreffen, es können auch weniger oder mehr Akte existieren. Die Unterteilung in solche Handlungsphasen hilft, Themen herauszuarbeiten, Motive und die Bedeutung zu erkennen.[15] Sowohl Castellaris als auch Tarantinos Film sind nach dieser 5-Akt Struktur dramaturgisch aufgebaut, wie in Kapitel 5.1 und 5.3 erläutert wird.

[15] Vgl. Faulstich: S. 85ff.

4. Genre: Kriegsfilm

„Genre is what we collectively believe it to be.“[16]

Das Wort Genre stammt aus dem Lateinischen und bedeutet soviel wie „Gattung“ oder „Geschlecht.“ Die Wurzel des Genre-Begriffs für die Künste prägte Aristoteles in der *Poetik,* als er die Kategorisierung der Theaterstücke des antiken Griechenlands in Tragödie und Komödie vornahm. Dieses Werk beeinflusste die Filmtheorie, es entstanden Genrebezeichnungen, darunter werden Gruppen von Spielfilmen bezeichnet, wobei der Name des Genres Gruppierungsmerkmale hervorhebt. Noch bevor ein Film einem Genre zugeordnet wird, erfolgt die Differenzierung in Filmgattungen, wie z.B. Spielfilm oder Dokumentarfilm. Jeder Film gehört einem Genre an, wobei jeder Film ein neues Genre begründen, ein bestehendes Genre verändern oder aber auch eine Mischung aus zwei oder mehreren Genres sein kann.[17] Man kann sagen, “Genre is a kind of Lego set. It is a bunch of pieces that stay the same, but out of them you can build different things.”[18] Bei dem Begriff Genre handelt es sich um ein Produktions- und Interpretationsschema, bei dem der Autor bewusst eine Art von Erzählung schreibt oder verfilmt und der Konsument, auf Grund der Genrezuweisung, weiß, was ihn bei der Rezeption der Erzählung erwartet.[19]

„Genres seem to exist for certain purpose, but they linger on long after the purpose is accomplished.”[20] Außerdem unterliegen Filmgenres dem geschichtlichen Wandel, historische Ereignisse haben massiven Einfluss auf die Genredefinition, sie bestehen zwar weiter „ […] wandeln sich in und mit der Zeit, fungieren nicht als transhistorische Größen.“[21] Sie werden auch von der Popkultur beeinflusst: „[…] genre movies have been commonly understood as inevitable expressions of the contemporary zeitgeist. [and they] are all the time about the time and place in which they are made.“[22] Diese Aussage ist deshalb wichtig da, wie bereits erwähnt, die vorliegende Arbeit aufzeigen will, wie sich filmische Geschichtsdarstellung im Laufe der Zeit verändert, durch den Vergleich der

---

[16] Tudor, Andrew: Theories of Film, New York: Virgin Press, 1973, S.139.
[17] Vgl. Schweinitz, Jörg: Genre, In: Koebner: Reclams Sachlexikon des Films, S. 289.
[18] Basinger, Jeanine: The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre, Connecticut: Wesleyan University Press 2003S. 15.
[19] Vgl. Kinder, Ralf/ Wieck, Thomas: Zum Schreien komisch, zum Heulen schön. Die Macht des Filmgenres, Bergisch-Gladbach: Lübbe 2001, S. 17f.
[20] Basinger: The World War II Combat Film, S. 7.
[21] Liebrand, Claudia/Steiner, Ines (Hg.): Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film, Marburg: Schüren, 2004, S. 7f.
[22] Grant, Berry: Film Genre. From Iconography to Ideology, Großbritannien: Wallflower Press, 2007, S. 5f.

beiden Filme wird das Aufzeigen einer unterschiedlichen Interpretation geschichtlicher Ereignisse möglich.

Genres helfen bei der Gliederung und Kategorisierung von Filmen. Sie sind ein Bestandteil der Geschichte und Populärkultur und entwickeln sich mit ihrer jeweiligen Gesellschaft weiter. Um beispielsweise das Kriegsfilmgenre zu bilden, werden Filme gesichtet und analysiert, die sich mit dem Thema Krieg befassen, Genreelemente werden sichtbar, sie werden beschrieben und bilden eine Art Gerüst für zukünftige Kriegsfilme bzw. kann auch ein konträrer Standpunkt zu klassischen Genreelementen eingenommen werden. Beeinflusst wird dies meist von dem gesellschaftlichen Tenor einer Zeit und von geschichtlichen Ereignissen. Speziell auf Kriegsfilmen haben gesellschaftliche und geschichtliche Ereignisse einen besonders hohen Effekt wie im Folgenden dargestellt wird. Die Entwicklung des Kriegsfilms wird aufgezeigt, Genreelemente des Combat Movies besprochen um aufzeigen zu können, wie diese im Kommando Film konterkariert werden.

4.1. Einführung in das Thema Krieg im Spielfilm

Der Triumph der Vernichtungstechnik über den verletzlichen, menschlichen Körper findet seinen Weg auf die Leinwand.[23]

Kriegsfilme werden von der Realität beeinflusst. Krieg ist eine Realität, welche die Masse betrifft, Kriegsfilme haben reale Kriege als Hintergrund. Während eines Krieges unterliegt die Veröffentlichung von Kriegsbildern, dokumentarisch und fiktional, dem Militär, welches freigibt, was gezeigt werden darf und was nicht. Das Publikum ist das Volk, welches beeinflusst, manipuliert werden kann. Während des Krieges sind Aufnahmen von sterbenden Soldaten heikel: Man will das Publikum, das Volk, deren Angehörige für die Interessen der jeweiligen Staatsmänner kämpfen, nicht demoralisieren. Der Krieg ist nicht sinnlos. Das ändert sich dann nach dem Krieg, wenn reale menschliche Verluste die Wahrnehmung nicht mehr trügen können. Das Publikum ist spätestens dann nicht mehr bereit und offen Filme über den Krieg zu sehen, in denen der Krieg verherrlicht und der Heldentod von jungen Menschen als hohles Pathos inszeniert wird.

Krieg hat einen chaotischen Charakter und ist deshalb für die Narration eigentlich nicht geeignet.[24] Aus zwei Gründen besteht diese Annahme: Zum einen leben Kriegsherren in

[23] Vgl. Stiglegger, Marcus: Kriegsfilm, In: Koebner: Reclams Filmlexikon S. 381

der Illusion der Plan- und Kontrollierbarkeit von Kriegen. Die Geschichte belehrt uns stetig eines Besseren: Auf Grund der Massen die im Krieg involviert sind, an vorderster Front die Soldaten, zu Hause an der Heimatfront die Zurückgebliebenen, entwickelt sich eine Eigendynamik, die sich nicht kontrollieren lässt. Aus diesem Grund kann man im Vorhinein auch nie sagen, wie lange ein Krieg dauert, wie hoch die Verluste sind und wer als Gewinner bzw. Verlierer aussteigt. Zum anderen macht diese Involvierung der Massen das Kriegsgeschehen für das Medium Film nicht darstellbar; aus diesem Grund operieren Erzählungen mit systematisch begrenztem Personal, das Figurenrepertoire muss überschaubar bleiben, „Erzählungen haben die Masse zu bändigen."[25] Ein Schicksal steht für das Schicksal von Millionen. An dieser Stelle lässt sich auch Hickethiers These über den Kriegsfilm der 50er Jahre anführen, die besagt, dass sich industrialisierte, elektronische Kriege einer cineastischen Repräsentation entziehen, weshalb moderne Kriege schlichtweg unmodellierbar sind. Somit ist jeder Kriegsfilm, der sich dem Sujet des modernen Krieges bemächtigt, ein Versuch das Unmodellierbar modellierbar zu machen.[26]

Bei der Betrachtung von Kriegsfilmen ist weiters zu beachten, dass Kriegsbilder kein eigenständiges Subjekt sind, sie sind abhängig von ihrem je spezifischen „historischen, politischen und kulturellen Deutungs- und Handlungskontext, sowie von den Menschen, die sie produzieren und rezipieren."[27] In jeder Zeit ist die Wahrnehmung verschieden und somit auch die Reaktion auf Kriegsfilme. Die Wahrnehmung ändert sich mit dem Paradigma, mit geschichtlichen Ereignissen, welche die Entwicklung des Kriegsfilmgenres beeinflussen. Paradigmenwechsel korrelieren mit der Historie. Verfilmungen zeigen nicht nur die wandelnde Sicht auf den Krieg und ihre Beteiligten[28], Kino und Film sind auch Speicher des kulturellen Gedächtnisses, „man nimmt an einer fernen Realität teil, ohne von ihr physisch betroffen zu sein."[29]

---

[24] Vgl. Paul, Gerhard: Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, München: Ferdinand Schöningh 2004, S. 11. UND Leschke, Reiner: Krieg als schöne Medienübung. In: Gansel, Carsten/Kaulen, Heinrich (Hg.): Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989, Göttingen: V&R unipress 2011, S.339.

[25] Leschke: Krieg als schöne Medienübung, In: Gansel/Kaulen: Kriegsdiskurse, S. 340f.

[26] Vgl. Hickethier, Knut: Krieg im Film- nicht nur ein Genre. Anmerkung zur neueren Kriegsfilm-Diskussion, In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Jahrgang 19/1989, Heft 75, S. 39-53.

[27] Paul: Bilder des Krieges, S. 11.

[28] Vgl. Machura, Stefan/Voigt, Rüdiger: Einleitung, Krieg im Film. Der ewige Kampf des „Guten" gegen das „Böse", In: Machura, Stefan/Voigt, Rüdiger (Hg.): Krieg im Film, Münster: Lit Verlag 2005. S. 9

[29] Paul: Bilder des Krieges, S. 12.

Kriegsspielfilme prägen das Geschichtsbewusstsein, sie vermischen sich oder überschreiben authentische Erfahrungen.[30] Sie vermitteln Kriegsbilder, die eine Abbildung der Realität suggerieren und nichtsdestotrotz doch nur subjektive Interpretationen der Realität sind. Obwohl diese Tatsache offensichtlich ist, beeinflussen sie historische Prozesse und wirken meinungsbildend.

> „Unter erinnerungsgeschichtlichem Aspekt strukturieren visuelle Überlieferungen die Erinnerungen von Einzelnen wie von Gesellschaften an kriegerische Ereignisse und vermitteln darüber selbst wiederum handlungsrelevante Kriegsbilder. Fotografische und filmische Überlieferungen zeigen uns, was, auf welche Weise und wie die Erinnerung an Kriege für Wert befunden wird. Nach jedem Krieg des 20.Jahrhunderst kam es zu retrospektiven visuellen Umdeutungen, nachträglichen Legitimationen und Verurteilungen.“[31]

Im Folgenden wird aufgezeigt, wie historische Ereignisse den Kriegsfilm beeinflussen, welche Genreelemente einen Kriegsfilm charakterisieren und am Ende wird eine Definition „Kriegsfilm“ präsentiert.

4.2. Geschichtliche Entwicklung des Kriegsfilms

„Das 20.Jahrhundert war das Jahrhundert der Kriege.“[32]

Das ist die Meinung von vielen, obwohl es bereits zu früheren Zeiten heftige Kriege gab in denen viele Menschen, sei es Soldat oder Zivilist, ums Leben kamen. Woran liegt es, dass wir so empfinden? Das 21.Jahrhundert ist ein junges, die meisten Menschen wurden im 20. Jahrhundert geboren, somit sind die Erinnerungen und Erfahrungen jung und frisch. Auch wenn die meisten von uns nie direkt einen Krieg miterlebt haben, so haben wir doch eine Vorstellung was Krieg ist, was er bedeutet und vor allem *wie er aussieht.* Viele der Informationen und Bilder die wir kennen entnehmen wir den Massenmedien. Der Film als eines dieser Massenmedien zeigte und zeigt uns Kriegsbilder die zum kollektiven Gedächtnis werden. Jeder Krieg hat seine eigene unverwechselbare visuelle Individualität und somit auch Identität, also eine bestimmte ästhetische Kennung. Mit jedem Krieg werden bestimmte Kriegsbilder assoziiert, beispielsweise der Grabenkampf im Ersten Weltkrieg oder die Luftschlachten im Zweiten

[30] Vgl. Paul: Bilder des Krieges, S. 14.
[31] Paul: Bilder des Krieges, S. 16.
[32] Kolko, Gabriel: Das Jahrhundert der Kriege, Frankfurt/Main: Fischer 1999.

Weltkrieg. In unserem Gedächtnis lösen sich diese Bilder von ihrem historischen Kontext und werden zu Bildern *des Krieges.*[33]

> „Krieg und Film befinden sich in einem dialektischen Verhältnis zueinander. Keine anderen Ereignisse haben den Film […] so sehr geprägt wie die großen Kriege des 20.Jahrhunderts; und kein Medium hat den Krieg in der Wahrnehmung und Erinnerung des 20.Jarhhunderts so sehr geformt wie der Film. […] Kein Filmgenre ist aufwendiger und teurer als der Kriegsfilm, und kein politisches Segment kostet den Staat mehr Geld als der Krieg.“[34]

Krieg und Film hängen zusammen, spielen ineinander, entwickeln sich geschichtlich weiter. „Maschinengewehr und Filmkamera wurden praktisch zeitgleich erfunden. Beide werden auf lebende Menschen gerichtet. Und beide können in den Dienst eines Kriegsherren gestellt werden.“[35] Der Erste Weltkrieg (1914-1918) war bis dato der schlimmste Krieg, den die Welt je gesehen hat. Dies liegt zum einen nicht nur daran, dass die Errungenschaften der Industrialisierung zu ihrer vollkommenen negativen Entfaltung kamen, dieser Krieg war auch der erste, der, wie kein anderer zuvor, bildlich dokumentiert wurde. Das lag daran, dass dieses geschichtliche Ereignis mit einem weiteren zusammen viel: 1888 wurde die Filmkamera entwickelt, 1893 fand die erste Filmvorführung vor einem Publikum in Amerika statt, 1895 die Filmaufführung der Brüder Lumière in Paris, zeitgleich mit einer Filmaufführung in Deutschland. Als der erste Weltkrieg ausbrach, wurden das erste Mal in der Geschichte reale Kriegskämpfe auf Nitrozellulose für die Ewigkeit konserviert. Krieg und Film gingen eine verhängnisvolle Symbiose ein. „Der Krieg hat die überragende Macht des Bildes und des Films als Aufklärungs- und Beeinflussungsmittel gezeigt. […] [Der Film soll] überall da, wo die deutsche Einwirkung noch möglich ist, mit dem höchsten Nachdruck [wirken].“[36] Das war die Geburtsstunde des Films als Propagandamittel, als „publizistische Waffe“[37]. „Der Erste Weltkrieg war der Krieg, der nicht nur ausführlich filmisch dokumentiert wurde, es war auch der Krieg über den, noch während er stattfand, Spielfilme gedreht werden.“[38] Nicht nur Deutschland, auch die alliierten Mächte bedienten sich des Films als Manipulationsmittel für die Bevölkerung. Reale Bilder des Krieges, dokumentarisch wenn man so will, sollten nicht nur den

---

[33] Vgl. Paul: Bilder des Krieges, S. 14.
[34] Paul, Gerhard: Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen. In: Chiari, Bernhard/Rogg, Matthias/Schmidt, Wolfgang: Krieg und Militär im Film des 20.Jahrhunderts, München, Oldenbourg 2003, S.5.
[35] Schäfli, Roland: Hollywood führt Krieg. So verfilmt Hollywood den Zweiten Weltkrieg. Eine Anthologie der Kriegsfilme, ihrer Stars und Regisseure, Gau-Heppenheim: Mediabook 2003, S. 10.
[36] Ludendorff an Kriegsministerium am 04.07.1917, in: Bredow, Wilfried von/Zurek, Rolf (Hg.): Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien, Hamburg: Hoffmann und Kampe 1975, S.102.
[37] Paul: Bilder des Krieges, S. 109.
[38] Klein, Thomas/Stiglegger, Marcus/Traber, Bodo (Hg.): Filmgenres. Kriegsfilm, Reclam, Stuttgart: Reclam 2006.S.11.

Soldaten einen Überblick über das unüberschaubare moderne Schlachtfeld vermitteln, sondern in Form der Wochenschau bekamen die in der Heimat Wartenden einen Blick auf die Soldaten, die für sie kämpften.[39] Die Handlungsfolgen wurden inszeniert, da die Streifen Profikriterien zugrunde lagen. Die Grenze zwischen Realität und Fiktion verschwamm zunehmend, bis der Krieg Gegenstand der Unterhaltung wurde: „Der Kriegsfilm löste das historische Ereignis Krieg in Geschichten über den Krieg auf. Er modellierte die historische Realität nach den Gesetzten der Emotionalisierung, der Personalisierung, der Dramatisierung um und überzog sie mit fiktionalen Narrativen."[40]

Der Erste Weltkrieg war aber nur bedingt ein mediatisierter Krieg: Großbritannien zeigte nur 141 Kriegsfilme im Kino, der Rest Europas sogar noch weniger. In den USA beschäftigten sich die frühen Kriegsfilme thematisch nicht nur mit dem Ersten Weltkrieg, sondern auch mit dem amerikanischen Bürgerkrieg (1861-1865), z.B. THE BIRTH OF A NATION (1915) und dem Spanisch-Amerikanischen Krieg (25.April bis 12.August 1898). Zur Zeit des Ersten Weltkrieges drehten amerikanische Produzenten Filme, welche die (relativ) neutrale Haltung Amerikas gegenüber Europa unterstützten.[41] Wenn über Propagandafilm im Ersten Weltkrieg gesprochen wird, so ist dies in keinster Weise mit Propaganda im Zweiten Weltkrieg gleichzusetzen. Die Erfahrungen dieses Krieges spiegelten sich in Themen und Grundmustern wieder, sie dienten hauptsächlich der Unterhaltung. Dies schließt nicht aus, dass der erste „Antikriegsfilm" bereits während des Krieges gezeigt wurde: LAY DOWN YOUR ARMS, die Verfilmung des gleichnamigen Buches der Autorin Bertha von Suttner.[42]

Nach dem Ersten Weltkrieg gab es auf allen Seiten viele Verluste zu beklagen wobei die Sinnhaftigkeit von Krieg in Frage gestellt wurde. In allen Ländern, die im Ersten Weltkrieg beteiligt waren, werden nun Filme gedreht, die sich kritisch mit dem Thema Krieg beschäftigen. „Man glaubte, alleine aus dem Vorzeigen von Bildern des Krieges die Menschen zum Widerstand gegen den Krieg motivieren zu können."[43] Speziell in Deutschland, ein Verlierer des Ersten Weltkrieges, gab es eine kriegskritische Bewegung, die durch Filme wie z.B. WESTFRONT (1918) unterstützt wurden.

---

[39] Vgl. Paul: Bilder des Krieges, S. 125.
[40] Paul: Bilder des Krieges, S. 126.
[41] Die USA waren bis 1917 neutral, sie unterstützten die Entente durch Lieferungen aller Art. Als Gegenmaßnahme erklärte Deutschland den USA den U Boot Krieg. Vgl. Westwell, Guy: War Cinema. Hollywood on the front line, GB: Wallflower Press 2006, S. 13.
[42] Vgl. Kelly, Andrew: Cinema and the Great War, London: Routledge 1997, S. 5.
[43] Paul: Bilder des Krieges, S. 134.

In Amerika werden Filme wie SHOULDER ARMS (1918) produziert, eine von Charlie Chaplins Komödien. Weiters sind THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (1921) und THE BIG PARADE (1925) kriegskritisch zu deuten. Amerikas Darstellung der Luftschlachten, WINGS (1927) und HELL'S ANGLES (1939) des Erste Weltkrieges sparen zwar nicht an Spannung und (für die Zeit) atemberaubenden Luftszenen, jedoch zelebrieren auch sie den Krieg nicht.[44]

Dies ändert sich mit der Machtübernahme Hitlers in Deutschland 1934. Die 1917 gegründete UfA (Universum Film AG) diente dem deutschen Reich als Propagandamaschine. Nicht nur Hitler, sondern auch den Alliierten waren die Bedeutung und Wirksamkeit der Medien bewusst. „Die Nachrichtenpolitik im Krieg ist ein Kriegsmittel. Man benutzt es um Krieg zu führen, nicht um Informationen auszugeben."[45], waren die Worte von Joseph Goebbels, dem Reichspropagandaminister von Hitler. Auf der anderen Seite sagte US-General Eisenhower „Public opinion wins war."[46] Hitler lies dazu Propagandakompanien formen, welche die Soldaten am Schlachtfeld begleiteten. Kamerasoldaten spielten Kampfszenen für den Film nach. „Der Propagandakrieg wird in seinen wesentlichen Punkten dem Waffenkrieg als gleichrangiges Kriegsmittel anerkannt."[47] Auch wenn diese Worte auf deutscher Seite gesprochen wurden, so galten sie wohl auch für die Alliierten. Speziell in den USA arbeiteten das Pentagon und Hollywood eng zusammen, um dem Volk die „richtige" Vorstellung des Krieges, der eigenen Soldaten und auch der Feinde zu geben. Unzählige Filme wurden im Auftrag des Pentagon in Hollywood gedreht.

SERGEANT YORK (1941) beispielsweise handelt von dem „Helden" Alvin York, der sich von einem Alkoholiker zu einem christlichen Pazifisten läutert, in dem er im Ersten Weltkrieg 23 Deutsche tötet und weitere 132 gefangen nimmt. Dafür bekommt er die Congressional Medal of Honour verliehen. Gespielt wird Alvin York von Gary Cooper, der im wahren Leben nicht am Krieg teilgenommen hat.[48] In Tarantinos INGLOURIOUS BASTERDS wird Fredrick Zoller als deutscher Sergeant York bezeichnet, als Scharfschütze erschießt er über 300 feindliche Soldaten. „Sergeant York capped an evolution in American motion pictures that

[44] Vgl. Eberwein: Robert: The Hollywood War Film, GB: Wiley-Blackwell 2010, S. 21.
[45] Jackall, Robert (Hg.): Propaganda, London: New York Unversity Press 1995, S. 203. Zitiert nach Doob, Leonard W.: Goebbels Principles of Propaganda.
[46] Zitiert nach Knightley, Philip: The First Casualty. From the Crimea to Vietnam: The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker, London: John Hopkins University Press 1975, S. 315.
[47] Zitat des Abkommens zwischen dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und dem Oberkommando der Wehrmacht, zitiert nach Barkhausen, Hans: Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg, Hildesheim: Olms 1982, S. 212.
[48] Vgl. Westwell: War Cinema, S. 29.

took them from being fearful of political subjects to being aggressively interventionist."[49] An diesem Beispiel wird deutlich, wie sehr Realität und Film auseinanderklaffen: Ein filmischer Kriegsheld, der im wahren Leben kein Kriegsteilnehmer war. Speziell nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbour versuchte man das amerikanische Volk mittels Filmen zu einem Kriegseintritt Amerikas zu bewegen. Filme wie WAKE ISLAND (1941), BATAAN (1943) oder THEY WERE EXPENDABLE (1945) waren allesamt amerikanische Filme, die, reich gespickt mit Kampfszenen, das Bild des amerikanischen Helden und der bösen Feinde (hauptsächlich Japaner und Deutsche) vermittelten. Zwischen 1942 und 1944 hatten 28% der produzierten Filme einen kriegsthematischen Inhalt.[50]

Versuchte die US-Kriegsführung in Spielfilmen ihre Version der Wirklichkeit unter die Menschen zu bringen, so hatten Spielfilme in NS-Deutschland weniger große Bedeutung. Obwohl WUNSCHKONZERT (1940) und DIE GROSSE LIEBE (1942) sich großer Beliebtheit beim Publikum erfreuten, nicht zuletzt auch wegen der Publikumslieblinge Ilse Werner und Zarah Leander, verkam der Krieg in ihnen jedoch zum homogenisierenden Wunschkonzert bzw. zur Nummernrevue.[51] In der NS-Propaganda waren vor allem Produkte wie die Wochenschau und Kompilationsfilme wie FEUERTAUFE (1940), SIEG IM WESTEN (1941) oder HIMMELHUNDE (1942) von großer Wichtigkeit. Das Material zu diesen Filmen lieferten die Propagandakompanien. Es wurde Authentizität suggeriert, obwohl viele Szenen gestellt und nachgedreht waren. Der Ton wurde ebenfalls im Studio nachbearbeitet.[52] Leni Riefenstahl und G.W. Papst waren an vorderster Front der NS-Propaganda Maschinerie. Dies ist auch der Grund, weshalb Tarantino in seinem Film darauf anspielt. Während der Zwischenkriegszeit war zu beobachten, dass Kriegsfilme einen anti-kriegerischen Charakter hatten. Dies ist nach Ende des Zweiten Weltkrieges nicht zu beobachten. Verglichen zum Zweiten Weltkrieg, gab es im Ersten keinen Feind, keinen Grund zu gewinnen. Den Siegern des Ersten Weltkrieges wurde schnell bewusst, dass das Ergebnis des Sieges desillusionierend war[53]. Mit achteinhalb Millionen Toten und zwanzig Millionen Verletzten steht der Erste Weltkrieg in keiner Relation zu den Verlusten des Zweiten Weltkrieges, dies im Hintergrund behaltend ist die Tatsache, dass sich die Kriegsfilmproduktionen großer Beliebtheit erfreuten, ein Phänomen. Der Zweite

---

[49] Koppes, C.R./ Black, G.: Hollywood goes to war. How Politics, profits and Propaganda Shaped World War Two Movies, Berkeley: University of California Press 1990, S. 39.
[50] Vgl. Westwell: War Cinema, S.45.
[51] Vgl. Witte, Karsten: Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung, in: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans Helmut (Hg.): Geschichte des deutschen Films, Stuttgart: Metzler 1993, S. 146ff.
[52] Vgl. Paul: Bilder des Krieges, S. 232ff.
[53] Vgl. Kelly: Cinema and the Great War, S.2.

Weltkrieg hat den Combat Film geboren. „The World War II combat genre existed for the period of the war, but by virtue of its popularity has remained a genre until the present day. Furthermore, once established, the combat film influenced the entire concept of the war film. The pattern of the World War II combat movie is now the most common pattern for all combat movies."[54] Dieses Phänomen wäre aus heutiger Sicht vielleicht nachvollziehbar, wenn es sich um kriegskritische Filme handelte. Doch das Gegenteil ist der Fall. Amerikanische Kriegsfilme der Nachkriegszeit schreiben dem Krieg eine läuternde Wirkung zu, wie bei der Figur des SERGEANT YORK zu beobachten war:

> "In the OWI/Hollywood vision, war produced unity. Labor and capital buried their differences for a greater cause; class, ethnics and racial divisions evaporated family members in the foxholes and on the assembly line; even estranged family members were reconciled through the agency of war. These images, which conveyed more a hope than a reality, implicitly argued that war, however horrible, might be a tonic."[55]

Die von den Amerikanern besetzten Gebiete Europas wurden mit amerikanischen Filmen überschwemmt, der Höhepunkt dieser "Kriegsfilmwelle" war Ende der 1950er, wo 10%[56] der Produktionen Kriegsfilme waren, darunter THE BEST YEARS OF OUR LIVES (1946), die Geschichte von aus dem Krieg zurückkehrenden Veteranen, die sich den Krieg zurück wünschen, oder SANDS OF IWO JIMA (1949), wo die Erfahrung des Krieges gepriesen wird.[57] Bei Titeln wie A YANK IN KOREA (1951) wird die Beeinflussung des Genres durch den Krieg der Amerikaner in Korea deutlich. Der Korea Krieg war insofern von Bedeutung, weil er endgültig die einstigen alliierten Verbündeten UdSSR und USA trennte. THE STEEL HELMET (1951) war der erste Film, der thematisch den Koreakrieg behandelte. Dieser Film brachte einige Veränderungen des Genres mit sich, unter anderem eine ethnisch gemischte Truppe.[58]

Parallel dazu produzierte die DDR Filme wie 08/15 (1954) oder DES TEUFELS GENERAL (1955). Der verlorene Krieg wird beinahe ausgeblendet, er wird zum Ort moralischer Bewährung, das individuelle Abenteuer steht im Vordergrund. Kampfhandlungen stehen, so wie in US Filmen im Vordergrund, mit den wahren Ereignissen hatten sie allerdings wenig zu tun. Die Handelnden waren meist unpolitische junge Soldaten, die von ihren älteren Vorgesetzten verführt wurden. In Filmen wie DER STERN VON AFRIKA (1956) wird der Eindruck eines fairen Kampfes der NS gegen die US vermittelt. Dramaturgisch schließen diese Filme an die Luftschlachten der NS-Fliegerfilme an. Im allgemeinen wird das Bild einer

[54] Basinger: The World War II Combat Film, S. 9.
[55] Koppes/Black: Hollywood goes to war, S. 325.
[56] Vgl. Paul: Bilder des Krieges, S. 272.
[57] Vgl. Westwell: War Cinema, 46f.
[58] Vgl. Eberwein: The Hollywood War Film, S. 26.

„sauberen“ Wehrmacht und den dämonischen Nazis vermittelt: „[…] die Deutschen [sollten] vom Vorwurf der Kollektivschuld befreit werden, den Krieg als normalen Waffengang erscheinen lassen, eine motivierte Opfergemeinschaft konstituieren und die Wiederaufbaugesellschaft vor zermürbender Selbstzerfleischung bewahren.“[59]

In den 1960ern entstanden Filme wie THE GUNS OF NAVERONE (1961) oder WHERE EAGLES DARE (1968), die eine patriotische Version des Zweiten Weltkrieges wiedergaben.1962 wurde der teuerste Kriegsfilm aller Zeiten gedreht: THE LONGEST DAY (1962), der von der Invasion der amerikanischen Truppen an der Küste der Normandie in Frankreich erzählt.[60] Parallel zu diesen patriotischen Filmen entwickelte sich ein kriegskritisches Paradigma Hollywoods, nicht zuletzt inspiriert von dem Krieg der Amerikaner in Vietnam. Dieser Krieg war für die USA der teuerste überhaupt (167 Milliarden Dollar), er dauerte zehn Jahre, kostete 58.000 amerikanischen Soldaten das Leben, zwischen 700.000 und 2 Millionen Opfer waren auf vietnamesischer Seite zu beklagen und es wurde doppelt so viel Munition verschossen als im gesamten Zweiten Weltkrieg. Die Kampftaktik „search and destroy“ wurde vom amerikanischen Militär eingesetzt, feindliche kommunistische Ziele (Menschen wie Einrichtungen) wurden gesucht und zerstört. Dabei kamen Waffen wie Napalm, Minen, Herbizide, Entlaubungsmittel und Pflanzengifte zum Einsatz. Dieser Krieg war somit auch der erste Öko-Krieg der Geschichte, die „search and destroy“ Strategie wurde zunehmend brutaler, er wurde zum „schmutzigen Krieg.“[61]

Gegenläufig zu Filmen, welche die amerikanischen Soldaten als Retter und Befreier darstellen, welche durch schwarz/weiß Zeichnung beinahe propagandistisch anmuten, ist das kriegskritische Paradigma Hollywoods, welches sich von der heroisierenden Darstellung der eignen Partei distanziert. Es umfasst folgende Punkte:

> […]die kritische Vermittlung der nationalen und individuellen Kriegserfahrungen, die Infragestellung vermeintlich notwendiger Interventionsgründe, die Durchbrechung des Grundschemas von „Gut und Böse“ bzw. „Freund und Feind“, die Enttabuisierung von Kriegsverbrechen der eigenen Armee, die Entlarvung der Medienlüge als Teil von Militärpropaganda, der Verzicht auf Idealisierung des Militärs bis hin zu offensiven Aufdeckung einer Zerstörung des Individuums durch die Army, die Zurückstellung patriotischer Botschaften und Symbole, der fehlende Rückgriff auf klassische Helden-Stereotypen[62] bzw. Sinn-Propaganda und nicht zuletzt der ungeteilte Blick auf die Opfer des

[59] Paul: Bilder des Krieges, S. 272.
[60] Vgl. Westwell: War Cinema, S.55.
[61] Vgl. Paul: Bilder des Krieges, S. 311 f.
[62] Anmerkung: Basinger schreibt in ihrem Buch, dass es sich bei Kommando Filmen nicht um die Struktur eines Heldenepos handelt, Kapitel 4.6

> Krieges oder gar ein Perspektivwechsel, in dem die Sicht der Opfer der „anderen Seite“ eingenommen wird.“[63]

Ein Paradigmenwechsel findet statt:[64] Der heroische Combat Film, der die Amerikaner als Befreier der von den Nazis unterdrückten Europäer zeigt gegen die Amerikaner, die sich in Vietnam ihren eigenen schmutzigen Kriegsverbrechen stellen mussten.[65]

Auch während dieser Zeit wurden Kriegsfilme gedreht, allerdings keine, die sich mit dem aktuellen Vietnamkrieg thematisch auseinandersetzten. THE GREEN BERETS (1968) war eine Ausnahme. Viele Wissenschaftler führen diesen Umstand darauf zurück, dass die amerikanische Bevölkerung den Vietnamkrieg 24 Stunden am Tag, sieben Tage die Woche „live“ im Wohnzimmer, nämlich am TV-Bildschirm, verfolgen konnte. Kriegsfilme beschäftigten sich somit vorwiegend mit dem Zweiten Weltkrieg, der die USA als eine der Siegermächte hervorbrachte, anders als der Vietnamkrieg, wo sich schon nach kurzer Zeit abzeichnete, dass die hoch technologisierte amerikanische Armee nicht mit den Bedingungen des Dschungels und der Guerilla Kampftaktik des Feindes zurechtkam. Propaganda, wie sie im Zweiten Weltkrieg betrieben wurde, wäre bei der Bevölkerung nicht gut angekommen, da reale Kriegsbilder im Fernsehen gezeigt wurden. Außerdem entstand schon sehr bald nach Kriegseintritt eine Anti-Kriegsbewegung in den Vereinigten Staaten. Dies wird darauf zurück geführt, dass bereits während des Krieges Bilder der Täter-Opfer-Beziehung veröffentlicht wurden, Bilder von „hochaufgerüsteten US-Soldaten und wehrlosen vietnamesischen Zivilisten, Bilder von Folterknechten und Trophäensammeln sollten sich in das kollektive Gedächtnis einbrennen.“[66] Die Bilder der Opfer zeigten jene nicht als isoliertes Objekt, „sondern in ihren konkreten Lebenszusammenhängen, womit sie Identifikationen und Auseinandersetzungen ermöglichten.“[67] Mit diesem Hintergrund entstand der Kommando Film. Im Kapitel 4.6. wird dieser näher erläutert. Filme wie THE DIRTY DOZEN (1968) oder INGLORIOUS BASTARDS (1978)

---

[63] Bürger, Peter: Paradigmenwechsel im US-amerikanischen Kriegsfilm? Ein Überblick. In: Machura/Voigt: Krieg im Film, S. 238.

[64] Machura/Voigt: Einleitung, In: Machura/Voigt (Hg.): Krieg im Film, S. 10.

[65] In den 1960er wurden die Amerikaner als Baby-Mörder angeklagt. Speziell ging es dabei um das Massaker von My Lai, bei dem amerikanische Soldaten über 500 Zivilisten, darunter Greise, Frauen, Kinder und Babys ermordeten. Zunächst wurde die Angelegenheit vom amerikanischen Militär vertuscht, erst 1970 wurde William L.Calley jr. vor Gericht verurteilt. Die Veröffentlichung einer Reportage von Seymour Hersh mit Originalbildern des Massakers von Haeberles trug wesentlich zur Antikriegsbewegung bei und es veränderte die Sicht der Weltbevölkerung auf die USA und ihre Funktion im Vietnamkrieg. Vgl. Paul: Bilder des Kriegs, S. 358. Und: Hersh, Seymour: “The My Lai Massacre”, http://pierretristam.com/Bobst/library/wf-200.htm, November 1969, Zugriff: 27. September 2013. Weiters: Linder, Douglas: My Lai: An account, http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/mylai/MYL_Peers.htm, 2000, Zugriff: 27.Septmeber 2013.

[66] Paul: Bilder des Krieges, S. 325.

[67] Paul: Bilder des Krieges, S. 325.

erzählen zwar eine Geschichte, die im Zweiten Weltkrieg spielt, nehmen aber indirekt Bezug auf die aktuelle politische wie auch gesellschaftliche Lage.

1974 endete der Vietnamkrieg mit der Niederlage der Amerikaner. „America's defeat by a poor third world country proved difficult to square with the foundational myths of American national identity, myths that depended on a powerful narrative of patriotism, technological supremacy, democratic legitimacy, freedom, good versus evil, and masculine capability."[68] Die filmische Auseinandersetzung mit diesem Thema beschäftigte sich weniger mit dem real-historischen Ereignis als mit dem Zustand der amerikanischen Gesellschaft selbst. Das amerikanische Volk hatte den Glauben an politische Führer und an die Rechtschaffenheit ihrer Nation verloren.[69] Filme wie THE DEER HUNTER (1978) APOCALYPSE NOW (1979) setzen sich mit dem erlittenen Trauma auseinander. Der Helikopter wurde zum Symbol des neuen technologisierten Krieges.

Während des Vietnam Krieges entstanden aber auch Filme über den Zweiten Weltkrieg, CATCH-22 (1961), erzählt von einem Soldaten, der sich von seinen Pflichten befreien möchte, da er den Krieg mental nicht aushält. Konventionen des klassischen Weltkriegsfilm aus amerikanischer Sicht wie Heroismus und die Wertigkeit von Krieg, finden hier keinen Platz. TORA! TORA! TORA! (1970) setzt sich mit dem japanischen Angriff auf Pearl Harbour auseinander. Dieser Angriff wurde von den Amerikanern als Stich ins Herz empfunden, er markierte den Eintritt Amerikas in den Zweiten Weltkrieg. Bis heute wurde dieser Angriff auf amerikanischer Seite nicht verwunden.[70]

In den 1980ern erfreuen sich die RAMBO-Filme großer Beliebtheit. 1982 kommt der erste RAMBO-FIRST BLOOD in die Kinos. John Rambo kämpft als Vietnam Kriegsveteran im eigenen Land gegen einen rachsüchtigen Sheriff und gewinnt diesen Kampf auch- dies wird stellvertretend für den Krieg in Vietnam gedeutet, der im Film, im Nachhinein doch noch gewonnen werden kann. RAMBO- FIRST BLOOD PART II aus dem Jahr 1985 wird John Rambo nach Vietnam zurückgeschickt um photographisch zu dokumentieren, dass dort keine amerikanischen Gefangenen festgehaltern werden. Er entdeckt das Gegenteil und befreit seine Landsleute. „Do we get to win this time?" war inspirierend für Präsident Ronald Reagan, der, nachdem die Amerikaner eine bittere Niederlage gegen lybische Terroristen einstecken mussten, sagte: „Boy, I saw Rambo last night. Now I know what to do the next

[68] Westwell: War Cinema, S.58.
[69] Vgl. Westwell: War Cinema, S.58.
[70] Vgl. Eberwein: Hollywood War Film S. 35f.

time this happens."[71] Man hat versucht, den Vietnamkrieg im Nachhinein zu gewinnen, Fehler in der Vergangenheit zu negieren.[72] Ein ähnliches Konzept ist auch bei Tarantino zu erkennen, der in seinem Film INGLOURIOUS BASTERDS den Zweiten Weltkrieg „besser" enden lässt, als es tatsächlich war. Tarantino betont zwar, dass INGLOURIOUS BASTERDS ein Film über den Film ist, es ist aber offensichtlich, dass seine Vorliebe für Rachethemen und das „gute Ende" seiner -Rachefantasien, d.h. die Racheausübende kann ihren Plan auch ausführen, in der Nazi-Täter - Juden-Opfer Thematik seine Nemesis gefunden hat.

In den 1980ern sind Filme wie PLATOON (1986) oder FULL METAL JACKET (1987) populär, wo versucht wird Auswirkungen von Krieg und Militär auf das männliche Individuum mittels grauenvoller Gewalt und verstörenden Darstellungen des Bösen zu zeigen.[73] FULL METAL JACKET ist aber auch ein Film, der die Figur der Frau im Film maßgeblich veränderte, weg von Klischees wie Krankenschwester, wartendende Geliebte, trauernde Ehefrau oder Prostituierte, hin zur Heroine, die genauso gut wie ihre männlichen Kollegen für Freiheit und Vaterland kämpft. In der letzten Hälfte des Films wird eine amerikanische Einheit von einem vietnamesischen Heckenschützen stark dezimiert, wobei sich aber erst am Ende herausstellt, dass es sich bei dem Heckenschützen um eine junge Frau handelt.[74] Dies eröffnet neue Wege für Frauenfiguren im Kriegsfilm, sowohl Castellari als auch Tarantino setzen ihre Frauenfiguren kämpfend ein, mehr dazu in Kapitel 4.3.

Amerika führte in den 1990er die Operation Desert Storm gegen Saddam Hussein, Golf Krieg II und den Krieg gegen den Terror, initiiert durch die Terroranschläge 9/11. THREE KINGS (1999), JARHEAD (2005) und WORLD TRADE CENTER (2006) beschäftigen sich inhaltlich mit diesen realen Ereignissen. Auf die Entwicklung des Kriegsfilms haben sie nicht den Einfluss wie ihre Vorgänger, der Erste und Zweite Weltkrieg sowie der Vietnamkrieg. Der Zweite Weltkrieg als Thema gerät nie aus der Mode, so handelt SAVING PRIVATE RYAN (1998) über die Invasion der Amerikaner in der Normandie, den sogenannten D-Day, und PEARL HARBOUR (2001) setzt zwei Piloten in Szene, die gemeinsam „die Japsen vom Himmel holen." Es sind Filme im klassischen Stil des World War II Combat Movie, ihr Erfolg an der Kinokasse zeigt, dass der Zweite Weltkrieg nach wie vor von Interesse ist.

---

[71] Rogin, Michael: Ronald Reagan, the Movies and Other Episodes in American Demonolgoy, Berkeley: University of California Press 1987, S.7. zitiert nach: Jeffords, Susan: The Reagan Hero: Rambo, In: Eberwein, Robert (Hg.): The War Film, New Brunswick (US): Rutgers 2005, S.140.
[72] Vgl. Eberwein: Hollywood War Film, S. 34.
[73] Vgl. Eberwein: Hollywood War Film, S. 35.
[74] Vgl. Klein/Stiglegger/Traber: Kriegsfilm, S.25.

Die deutsche Produktion SCHOLL- DIE LETZTEN TAGE (2004), erzählt die letzten Tage im Leben der Sophie Scholl, ihrerseits Widerstandkämpferin und Mitbegründerin der Weißen Rose, die für ihren Einsatz mit ihrem Leben bezahlte. DER UNTERGANG (2005) handelt von den letzten Tagen Nazi-Deutschlands, die Hälfte des Films spielt in Hitlers Bunker. Unter seinen Untergebenen gibt es Zweifler, welche die geistige Zurechnungsfähigkeit ihres Führers in Frage stellen. Mehrere Verbrechen der Nazizeit werden aufgezeigt, so der Volkssturm in dem, in den letzten Kriegstagen, unzählige Kinder und Jugendliche ihre Leben ließen. Der Film zeigt auch das Ende der Naziriege, wie sie sich selbst und ihren Kindern das Leben mit Zyankalikapseln nahmen.

INGLOURIOUS BASTERDS (2009) ist ein Film, der sich seit langem wieder erfolgreich dem Zweiten Weltkrieg als Thema annimmt. Bei der Betrachtung des Films ist erkennbar, dass sich die Zeit zwar weiter entwickelt hat, aber Krieg immer Krieg bleibt: Mord und Totschlag im Namen der guten „gerechten" Sache.

Zusammenfassend soll dieses Kapitel die offensichtliche Verbindung zwischen Film und Wirklichkeit aufzeigen. Das Genre des Krieges ist, mehr als manch anderes, von geschichtlich realen Ereignissen betroffen. Nicht nur Realitäten sind eine wichtige Komponente dieses Genres, stärker als bei anderen Genres ist beim Kriegsfilm der Bezug auf den gesellschaftlichen Kontext seiner Entstehungszeit. Die Verwendung des Terminus „Kriegsfilm" ist auch immer eine politische Entscheidung. In das Verständnis „Kriegsfilm" fließt das politische Selbstverständnis einer Diskursgemeinschaft mit ein.[75] Die Funktionen, die der Kriegsfilm für die Gesellschaft und den Einzelnen einnimmt spielen eine wichtige Rolle,

> „von diesen aus gesehen ist die Darstellung des Krieges zumeist auf eine andere Zeit (nämliche die Entstehungszeit, Anm.) bezogen als auf die Zeit des Krieges. […] Das Filmgeschehen steht damit in Spannung zum Wertesystem und den Anschauungen seiner Herstellungszeit. Der Kriegsfilm erzählt deshalb mehr über die Zeit, in der er entsteht, als über den Krieg, von dem er handelt."[76]

[75] Vgl. Hickethier: Der Krieg als Initiation einer neuen Zeit- Zum deutschen Kriegsfilmgenre, in: Heller/Röwekamp/Steinle: All Quiet on the Genre Front? S. 42.
[76] Hickethier: Der Krieg als Initiation einer neuen Zeit- Zum deutschen Kriegsfilmgenre, in: Heller/Röwekamp/Steinle: All Quiet on the Genre Front? S. 44.

4.3. Die Frau, ihre Rolle im Krieg und Kriegsfilm

„[British women have demanded the right to do something, so lang as it hurts Hitler […] [Their energy] gives American women an idea of what they can do, should the U.S. go to war.“[77]

Krieg ist vornehmlich Männersache, Frauen werden in Kriegszeiten gerne im caritativen Einsatz gezeigt. Umso erstaunlicher ist es, dass Castellari bereits 1978 Nicole nicht nur als Krankenschwester, sondern auch als Kämpferin zeigt, die einem Feind, ohne mit der Wimper zu zucken in den Rücken schießt, und Tarantino zwei weibliche Figuren in den Mittelpunkt seiner Handlung stellt. Shosanna ist die Antiheroine, die den Mut besitzt ihr Kino voll mit Nazis abbrennen zu lassen, die Operation Kino der Basterds war die Idee des deutschen Filmstars Bridget von Hammersmark, die heimlich für England arbeitet. Die Vernichtung der Nazi-Riege ist Frauensache. Auf den folgenden Seiten werden die Stellung der Frau im Krieg und ihre Rollen im Kriegsfilm erläutert.

4.3.1. Der Krieg und die Frau

„Wir waren bereit für die Heimat zu sterben. So waren wir erzogen.“[78]

Die Frau im Krieg ist ein sehr ambivalentes und facettenreiches Thema:

> "[…] women have always been involved in war. Supporting husbands and sons, suffering loneliness and loss, experiencing atrocities such as systematic rape and other forms of sexual violence, mourning and burying the dead, rebuilding devastated societies, sometimes even acting as combatants themselves. Yet, women living in war conditions are clearly not always victims."[79]

Krieg wird von Männern bestimmt. Nichtdestotrotz betrifft er auch Frauen in vielerlei Hinsicht. Erstens, sind sie Leidtragende durch den Verlust von Söhnen, Ehemännern und Vätern. Zweitens müssen Frauen die Männerrolle übernehmen, wenn jene an der Front für das Vaterland kämpfen. Kommen jene Männer zurück übernehmen sie ihre Rollen, großer Dank an die Frauen bleibt aus. Drittens sind sie diejenigen, die Aufbau- und Räumarbeiten übernehmen. Viertens sind sie nicht zuletzt jene, die in den Krieg ziehen, wenn es keine Männer mehr gibt, die diesen Job übernehmen können, da sie entweder

---

[77] „British women at war“, Life, 4. August 1941, S.70. Zitiert nach Tasker, Yvonne: Soldiers‘ Staorries. Military Women in cinema and television since World War II, USA: Duke University Press 2011, S.7.

[78] Alexijewitsch, Swetlana: Der Krieg hat kein weibliches Gesicht, Berlin: BvT Berliner Taschenbuch Verlag 2004, S.49.

[79] Fuller K., Linda: Victims, Villains, and Victors: Mediated Wartime Images of Women, in: Chandler, Robin M. (Hg.): Women, war and violence. Personal perspectives and global activism, New York: Palgrave Macmillan 2010, S.67.

tot, verletzt oder in Gefangenschaft sind. Fünftens, sie werden zum Opfer, Mord und Vergewaltigung von Frauen sind Teile des Krieges die oft ausgeblendet werden.

Frauen haben bereits in Athen und Sparta 400 v.Chr. im griechischen Heer gekämpft. In den Fürstenkriegen Europas der frühen Neuzeit waren Frauen Teil des Heeres-Trosses, als Ehefrauen, Dienstmägde, Prostituierte oder Geliebte, führten sie mit ihren legitimen oder illegitimen Männern eine spezifische Form von Kriegsalltag, sie wuschen, flickten und kochten.[80] Erst die industrialisierten Kriege der Neuzeit veränderten die Frauenrolle im Krieg. In den Nationalstaatsarmeen gab es nun keine Kriegerkaste mehr, alle Männer waren potentielle Krieger. Eine Verschärfung der Geschlechterhierarchie und -differenzierung war die Folge. Im Ersten Weltkrieg, abgesehen von den Anhängerinnen der Friedensbewegung vor diesem Krieg, allen voran Bertha von Suttner, nahmen Frauen im zivilen Bereich die Arbeitsplätze der Männer ein, später sollten sie auch unter schwersten Bedingungen in Munitions,- Pulver- und Stacheldrahtfabriken arbeiten. Auch wenn sie oftmals nur 40 Prozent des Lohns der Männer erhielten, sahen viele Frauen ihre Arbeitstätigkeit als Weg zur Gleichberechtigung. Andere Frauen hatten weniger „Glück", sie mussten als Prostituierte arbeiten, gingen betteln oder waren auf Spenden von Frauenvereinen angewiesen. [81]

Direkt am Kriegsgeschehen waren Frauen als Krankenschwestern beteiligt, sie wurden eingesetzt um Informationen über den Feind zu sammeln, sie arbeiteten in Schreibstuben und versorgten die Soldaten mit Wasser und Lebensmitteln. Aktiver Kriegsdienst mit der Waffe war für Frauen nicht vorgesehen, jedoch gelang es einigen sich in das Regiment zu „schleichen" um als Frontsoldatinnen eingesetzt zu werden. Maria Senter Hauler bekam sogar eine Tapferkeitsmedaille. Sobald der „Schwindel" aufflog, wurden diese Frauen in den Innendienst versetzt. Eine bekannte und umstrittene Kriegsberichterstatterin ist Alice Schalek. 1917 gestattete der Kaiser die Gründung eines militärischen Hilfskorps. Tausende Frauen meldeten sich freiwillig um die eigenen Truppen zu unterstützen.[82]

Während des Zweiten Weltkrieges dienten in der englischen Armee 225.000 Frauen, in der amerikanischen, deutschen und der sowjetischen Armee waren es jeweils 450.000, 500.000 und 1 Million Frauen, die aktiv am Kampf für ihr Vaterland teilgenommen

---

[80] Vgl. Schulte, Regina: Die verkehrte Welt des Kriegs. Studien zu Geschlecht, Religion und Tod, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1998, S.23.

[81] Vgl. Lechner, Isabella: „Frauen im Ersten Weltkrieg- Zum wählen zu dumm, zum Arbeiten gescheit genug", Der Standard, http://diestandard.at/1363707214851/WoMen-at-War-Ausstellung-Frauen-Erster-Weltkrieg, 7.April.2013, Zugriff: 20. November 2013.

[82] Vgl. Lechner: „Frauen im Ersten Weltkrieg- Zum wählen zu dumm, zum Arbeiten gescheit genug".

haben.[83] 1943 gab es ein Experiment in der amerikanischen Armee, Frauen in Flakeinheiten einzusetzen. Die Ergebnisse wurden zunächst als geheim eingestuft, die Gruppe aufgelöst, aber nicht etwa, weil die Frauen versagt hätten. Im Gegenteil. Sie schnitten besser ab als ihre männlichen Kollegen (das selbe Phänomen ist auch in der sowjetischen Armee sichtbar), das Experiment wurde deshalb eingestellt, weil die männlichen Vorgesetzten zu dem Schluss kamen, dass die amerikanische Bevölkerung noch nicht „bereit" war für „maskuline" Frauen.[84] Außerdem hatte man Angst, dass Frauen Anarchie mit sich bringen würden, da Frauen nicht zusammen arbeiten können, Männer sich einer Frau nicht unterordnen wollen und Frauen „natürlich hysterisch" werden in gefährlichen Situationen. Es war und ist ein Kampf um Gleichberechtigung innerhalb militärischer Organisationen, der auf die kulturelle Unfähigkeit zurückzuführen ist die Kategorien „Frau" und „Soldat" aufeinander abzustimmen.[85]

Die Sowjets bildeten ihre Frauen als „Sanitätsinstrukteurinnen, Scharfschützinnen, MG-Schützinnen, Flak-Geschützführerinnen und Pioniere" aus. Beim Schießen schnitten die Frauen sogar besser ab als ihre männlichen Kollegen, ein gefangener deutscher Offizier sagte: „[…] Sie sind alle so hübsch. Und unsere Propaganda behauptet, in der Roten Armee kämpfen keine Frauen, sondern Hermaphroditen."[86] Dieser Anblick von Frauen im Militär war für den Deutschen bestimmt neu, denn im Nazismus hatte man andere Vorstellungen, was die Rolle der Frau bedeutet. Der Platz, welcher der Frau in der nationalsozialistischen Politik zugeteilt wurde, war eindeutig: es gab keinen. Eine aktive weibliche Beteiligung am Krieg in Form von kämpfenden Soldatinnen war undenkbar.

> „Es gibt in der geistigen Welt des Nationalsozialismus für die Frau in der Politik keinen Platz […] Die Geisteshaltung der Bewegung steht ihr in dieser Hinsicht entgegen […] Die Wiedererweckung Deutschlands ist eine Angelegenheit der Männer."[87]

Die emanzipierte, politisch engagierte Frau, „die Städterin mit Kurzhaarschnitt, im Charlestonkleid, die Zigaretten raucht, Alkohol konsumiert und häufig genug in den Straßen der Städte flaniert oder gar demonstriert […]" war in den Augen der Nazis

[83] Vgl. Alexijewitsch: Der Krieg hat kein weibliches Gesicht, S.5.
[84] Vgl. Creveld, Martin van: Frauen und Krieg, München: Gerling Akademieverlag 2000, S. 157.
[85] Vgl. Tasker: Soldiers' Stories, S.4.
[86] Alexijewitsch: Der Krieg hat kein weibliches Gesicht, S.,13, 37, 40.
[87] Mulack, Christa Maria: …und wieder fühle ich mich schuldig. Ursachen und Lösung eines weiblichen Problems, Stuttgart: Kreuz Verlag 1993, S. 266.

„artfremd“ und musste „eliminiert“ werden,[88] denn „das Ziel der weiblichen Erziehung hat unverrückbar die kommende Mutter zu sein.“[89] Außerdem muss die „[…] berufstätige unverheiratete Frau mütterlichen Berufen zugeführt und zur Mutter im Volksganzen werden,“ denn die Mutter wird durch Selbstverleugnung und nicht durch Selbstbehauptung zum „Vollmensch“.[90] Der neue Frauentypus, der sich in der Öffentlichkeit breit macht, Frauen, die wie ein Mann arbeiten gehen und nach einem harten Arbeitstag keine Lust auf Haushalt haben, solche, die „von dem Gedanken beherrscht sind, wie sie aussehen und wirken, sie müssen bekämpft werden, sie befinden sich auf Irrwegen.“[91] Jüdische Frauen waren „der Feind“, da sie sich in demokratisch-liberalen Frauenbewegungen engagierten und sich nach dem Ersten Weltkrieg für das Wahlrecht der Frau einsetzten. Durch die Anwesenheit von jüdischen Frauen (in einem Stadtverband von Frauenvereinen waren 12 von 15 Frauen jüdisch) befand sich das deutsche Frauentum auf Irrwegen, so der Tenor.[92] Dem jüdisch-demokratischen Internationalismus wurde die Zersetzung der Volksseele zur Last gelegt. Die Frau erlangte im Nationalsozialismus auch erst das Staatsrecht, nachdem sie geheiratet hatte, wobei Männern ledig nach Vollendung ihrer Berufsausbildung dieses Recht zukam. Der Daseinszweck der Frau war das Kinderkriegen, somit wurde Selbstbestimmung über den eigenen Körper durch Verhütung als Mord gesehen. Das Gebiet der Frau ist der Pflege- und Hausdienst.[93]

Die faschistische Einstellung schloss nicht nur eine Beteiligung der Frau an Politik und somit auch Krieg aus, die Propaganda vermittelte den deutschen Frauen den Eindruck, dass der Krieg sie gar nicht betreffen würde. Fern des Krieges, in der Heimat würde sie Herd und Haus hüten, weder in einer Fabrik arbeiten noch abtreiben müssen, sondern sich nur um die Kinder kümmern.[94] In Wirklichkeit arbeiteten sie für Hitler als Krankenschwestern im Krieg oder in der Heimat in Munitionsfabriken aber auch als Ärztinnen für das Euthanasieprogramm, in dem nicht nur geistig und körperlich Behinderte, sondern auch Kinder für medizinische Experimente von diesen Frauen

[88] Wilhelm, Karin: „Volk ohne Raum“- Raum ohne Frauen. Bildmotive zur räumlichen Gesellschaftsordnung im Nationalsozialismus, S. 46-63 In: Hey, Barbara/Huber, Cécile/Schmidlechner, Karin M.: Krieg: Geschlecht und Gewalt, Graz: Leykam Buchverlagsgesellschaft 1999, S. 54.
[89] HITLER 1938, zitiert nach Wilhelm: „Volk ohne Raum“, in: Krieg: Geschlecht und Gewalt, S. 50.
[90] Diehl, Guida: Die deutsche Frau und der Nationalsozialismus, Eisenach: Neulandverlag 1933, S. 111f.
[91] Vgl. Diehl: Die deutsche Frau und der Nationalsozialismus, S. 56ff.
[92] Vgl. Diehl: Die deutsche Frau und der Nationalsozialismus, S. 53.
[93] Vgl: Diehl: Die deutsche Frau und der Nationalsozialismus S. 52, 56 und 72.
[94] Vgl. Wilhelm: „Volk ohne Raum“, in: Krieg: Geschlecht und Gewalt, S. 61.

missbraucht wurden. [95] Gegen Kriegsende, im Februar 1945, stimmte Hitler zu, auch Frauensoldaten auszubilden, obwohl jenes Modell noch zu Kriegsanfang anhand des Beispiels der sowjetischen Soldatin abgelehnt wurde: "Das Ergebnis [seien] schutzlose Frauen und verelendete Kinder, abgearbeitete, kranke Frauen infolge Schwerarbeit und Abtreibungen."[96] Dem Modell des Frauenbataillons kam jedoch das Kriegsende zuvor. Der Plan wurde nicht verwirklicht. Jedoch wurden ab März 1945 Frauen im Gebrauch von Handfeuerwaffen geschult, es war ihnen auch erlaubt, Tiefflliegerangriffe abzuwehren, außerdem wurden einigen Frauen auch Panzerfäuste ausgeteilt.[97]

Partizipierten Frauen am Nationalsozialismus, akzeptierten sie Hitler als „ihren" Führer und arbeiteten auch für ihn, so war ihre aktive politische Teilnahme nach seiner Machtergreifung verschwindend gering. Je länger Hitler an der Macht war, desto weniger waren Frauen in der Partei, 1933 waren nur 5% der NSDAP Mitglieder weiblich. Andererseits setzten sich viele Frauen in Widerstandsbewegungen ein, viel mehr als ihre männlichen Kollegen. Sie verteilten Flugblätter gegen die Nazis, unterstützten Kriegsgefangene, versteckten Juden und riskierten ihr Leben für den Widerstand.[98]

Anders als die Männer, die für ihren militärischen Einsatz diverseste Orden erhielten, wurde den Frauen ihr Einsatz mäßig bis gar nicht gedankt. Eine These vertritt die Ansicht,

> „[dass] Männer gegen Ende des Krieges nicht heldenhaft, sonder schwach und impotent, und Frauen als bedrohlich, stark, hässlich, beherrschend assoziiert werden. Sie drängen nun in die Öffentlichkeit, verdrängen die Männer von ihren angestammten Plätzen in Arbeit und Familie, vernachlässigen die Kinder, scheren sich nicht um die ihnen angemessene Sittlichkeit."[99]

Nach dem Zweiten Weltkrieg wollte man die Frau wieder zurück an ihren Platz drängen, der meist zu Hause hinter dem Herd war, finanziell abhängig von einem Mann: „The laws and customs of patriarchal society and the open misogyny in much of the popular culture

---

[95] Vgl. Schmölzer, Hilde: Der Krieg ist Männlich. Ist der Friede Weiblich?, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996, S.198.
[96] Vgl. Reichsfrauenschaftsführerin Gertaud Scholz-Klink zitiert nach Wilhelm: „Volk ohne Raum", in: Krieg: Geschlecht und Gewalt, S. 61.
[97] Vgl. Popelka, Liselotte: Die Frau im Krieg, Katalog zur Ausstellung im Heeresgeschichtlichen Museum, Wien 1986, S.21.
[98] Vgl.: Mulack: …und wieder fühle ich mich schuldig, S. 267.
[99] Schulte: Die verkehrte Welt des Kriegs, S.12.

of the 1950s worked to put women (back) in their place, that is a position of subordination."[100]

Heute sind Frauen im Militär rund um die Welt keine Seltenheit. Sie werden auch im Kampf ausgebildet, sie können Jets fliegen, Panzer fahren und Schiffe navigieren. Die Meinungen zu diesem Thema sind geteilt, Fazit ist, dass „gesellschaftliche Umstände die Instrumentalisierbarkeit von Geschlechterbildern in kriegerischen Konflikten [erklären]. Veränderungen der Umstände verändern diese Bilder und ihre Funktionalität."[101] Da sich das Frauenbild durch politische und gesellschaftliche Prozesse gewandelt hat, konnte sich auch die Frauenfigur im Kriegsfilm weiterentwickeln. Heute ist es für den Zuseher normal, dass Frauen auch in Kriegsfilmen ihren Mann stehen und somit Shosanna als weibliche Hauptdarstellerin für das Ende der Naziherrschaft sorgt.

4.3.2. Die Frau im Kriegsfilm

"Luckily, the media is introducing us to female combatants in training and traumas, serving as soldiers […] and evolving in what has traditionally been an all-male bastion."[102]

Die weibliche Figur in einem Kriegsfilm ist oft die Nebenrolle, in vielen Combat Filmen lebt sie meist nur durch die Erinnerung der männlichen Hauptfiguren als nette Frau oder Verlobte, die zu Hause auf die Heimkehr des Liebsten wartet, da Krieg Männersache ist. Sie ist nicht mehr als ein Foto, welches den Protagonisten auf seiner Mission begleitet. Falls sie eine aktive Nebenrolle oder sogar eine Hauptrolle in einem Kriegsfilm übernimmt, so lassen sich die Klischees kurz zusammen fassen: „When women are in the war, the issues of the war are love, motherhood, sex and choice- four things the woman's film is always about, weather it is set in the West, in the home, in a prison or in combat."[103] Die Rollen lassen sich mit "mother, Madonna and wife"[104] kurz darstellen, wobei oftmals auch die Rolle der Prostituierten ein beliebtes Sujet ist. Ob diese strikte Klassifizierung zutrifft und ob nicht doch ein differenziertes Bild einer weiblichen Figur im Kriegsfilm existiert wird folgend erläutert.

---

[100] Tasker: Soldiers' Stories, S. 2.
[101] Stachowitsch, Saskia: Equal Opportunity to Die for Our Country. Militärische Geschlechterideologien im Kontext sozialer und militärischer Wandlungsprozesse am Beispiel medialer Debatten um Frauenintegration ins US-Militär, Dissertation Universität Wien, Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 2010, S. 36.
[102] Fuller K., Linda: Victims, Villains, and Victors, in: Chandler: Women, war and violence, S.67.
[103] Basinger: The world War II Combat Movie, S. 205.
[104] Vgl. Basinger: The world War II Combat Movie, S. 205.

In Amerika wurde versucht Mütter und Töchter vom Schlachtfeld fern zu halten, ab 1941 änderte sich das, sobald die USA in den Zweiten Weltkrieg eintraten, sollten Frauen genauso wie ihre männlichen Kollegen für den Krieg mobilisiert werden. Newsreels und Victory films zeigten Frauen bei der Arbeit in Fabriken, im Spital, am Hafen und auch im Kampfgebiet. Frauen sprachen auf die Kriegsfilme nicht an, sie wollten nicht an die Gefahren erinnert werden, in denen ihre Männer schwebten. Es wurden deshalb vermehrt frauenlastige Filme produziert, welche jene animieren sollten am Krieg zu partizipieren: „Hollywood feature films honored women's work both of the homefront, housewifely sort (SINCE YOU WENT AWAY, 1944) and of the overseas under fire kind (SO PROUDLY WE HAIL (1943)."[105] Drei Arten von Weiblichkeit[106] werden im amerikanischen Kriegfilm gezeigt: Erstens, traditionelle Geschlechter-Assoziationen, die Frau im häuslichen Bereich und ihr Dienst für das Militär, beispielsweise als Fallschirmnäherin, da die Fähigkeiten der Frau wie geschaffen für die feine Arbeit an Seidenfallschirmen waren: „ […] a woman's role in the home is always, really, the first line of national defense." Zweitens, neue herausfordernde Geschlechter-Assoziationen, die mit den traditionellen koexistieren: „Woman's wartime importance – both in her traditional role as girl, wife, and mother and her new wartime role as factory worker, nurse, and servicewoman- receives simultaneous affirmation." Charakterlich macht der Krieg, ob zu Hause oder in Übersee, die Frau zu einem starken und erwachsenen Charakter, das kindische, abhängige, weinerliche und launische legt sie ab. Drittens entsteht eine komplett neue Auffassung von der Frau und ihrem Platz in Gesellschaft und Arbeit. Die weibliche Natur hat sich verändert, sie hackt Holz, sie schweißt und trägt dabei eine Schweißerbrille und sie fährt einen Gabelstapler.[107] Nicole, Shosanna und Bridget schrecken nicht davor zurück ihre Waffe zu gebrauchen und männliche Feinde niederzuschießen: „[…] we also learn that violence is increasingly recognized as performed not just to women, but also by women, who are »equally likely to hurt or kill as to be hurt or killed.«"[108]

Kleider wurden funktional an die verschiedenen Zwecke bei der Arbeit und im privaten Bereich angepasst. Wenn Frauen nicht gerade Hosen trugen wurden sie neu verpackt: „Luxury cloth and not only old fashinoned, they're unpatriotic and in bad taste." Soll Edith Head, Chefdesignerin von Paramount gesagt haben. Opulente Garderobe inklusive Pelz

---

[105] Doherty, Thomas: Projections of war: Hollywood, American culture, and World War II: New York: Columbia University Press 1999, S. 154.
[106] Vgl. Doherty: Projections of war, 154 ff.
[107] Doherty: Projections of war, S. 155ff.
[108] Signorelli, N.: Violence in media: A reference handbook, Santa Barbara: ABC-Clio 2005, S. 35 zitiert nach: Fuller: Victims, Villains, and Victors, In: Chandler/ Wang/ Fuller: Women, War and Violence, S.61.

und Seide waren nicht erwünscht. Frauen trugen Uniformen, Kleidung war kein Geschlechtermerkmal mehr: „If cloth make the woman, a military uniform betokened a sanctioned dominance that undermined gender subservice." Durch die Uniform wurde gängige Geschlechterunterwerfung sanktioniert.[109]

Nichtsdestotrotz werden Frauen im Militär oftmals als störende Figuren inszeniert, die einen starken ablenkenden Einfluss auf ihre männlichen Kollegen haben. Sie wird oftmals komödiantisch oder neckisch in Szene gesetzt, so wie in dem Film MARINE RAIDERS, wo sich zwei Männer über die neuen Rekruten unterhalten, die noch „fuzz on their cheeks" haben. „Well, what won't they be taking into Marine Corps next?" Lautet die Frage des einen und als wortlose Antwort kommen weibliche Marines anmarschiert, die streng in Formation durch das Bild gehen und das gleichmäßige, laute Marschieren ihrer Füße ihre Präsenz im Militär verdeutlicht. „We`ve been outmaneuvered" ist der Kommentar von einem der Männer. Der Kampf der Geschlechter wird dargestellt und obwohl diese Szene komödiantisch ist, „ […] has the military woman disarmed or unmanned her male counterpart." Ein ganz anderes Problem stellt etwas dar, was bei männlichen Militärs selbstverständlich ist: Das „Schänden" des weiblichen Körpers, „[…] drilling female recruits into shape raises the disconcerting specter of female masculinity, of an eradication of difference, and men »outmaneuvered« by marching women." [110]

Der Einsatz von Frauen im Combat Film war etwas Neues: "Placing women in harm's way was not only a natural invention on the male convention but an admission on the current state of affairs." In Filmen, die über den Ersten Weltkrieg handeln, waren Frauen zwar auch "in the line of fire", da sie als Krankenschwestern, WAVs, WAFs und WACs arbeiteten und ihre Einbeziehung in Feuergefechte war keine Fantasie. Ihre Darstellung in Kampf-Filmen hatte etwas Herabwürdigendes, Titel wie FIVE LITTLE LADIES AT WAR (1943) sagen alles. WINGS AND WOMEN (1942) oder FLIGHT FOR FREEDOM (1943) zeigen zwar starke Frauen im Kampfeinsatz, sind auch nicht herabwürdigend, Stärke, wie ihren männlichen Kollegen zugeschrieben wird, erreichen sie nicht. Beliebtes Sujet waren Krankenschwestern unter Beschuss, so wie zwei high-budget Combat Filme, in denen Frauen im Zentrum spielen: SO PROUDLY WE HAIL und CRY „HAVOC"! Anders als die Jungs in ihren Filmen, waren Frauen nicht mit der Auseinandersetzung ethnischer Unterschiede konfrontiert, da sie einheitliche leicht voneinander abweichende weibliche Stereotype verkörperten. Der männliche Hauptdarsteller schwankt zwischen Selbstbehauptung und

[109] Vgl. Doherty: Projections of war S. 158f.
[110] Tasker: Soldiers' storries, S.7ff.

Gruppenhingabe, während sich die weiblichen Figuren mit ihrem Konflikt zwischen Pflicht und Gefühlen herumschlagen. Männer beweisen ihren Eifer durch das Unterdrücken von Aggression und Freiheit, Frauen werden stark und ausdauernd anstatt gefügsam.[111] Die Frau wird zum Zeichen für wirtschaftliche Entwicklung, Bewegung und Abenteuer.

Kubrick setzt in seinem Film FULL METALL JACKET eine Frau als weibliche Heroine in Szene, die Scharfschützin dezimiert eine Einheit amerikanischer Soldaten. Die Frau als Kriegerin und Heldin, ist ein Sujet, welches im Kriegsfilm seltener behandelt wird. Frauen werden im Krieg gerne an der Homefront eingesetzt oder sie arbeiten im Hilfscorps, aber weibliche Scharfschützen und Kämpferinnen sind selten, weil Krieg und Kampf Männersache ist. Oft wird die These vertreten, dass diese Ausgrenzung der Frau aus kämpferischen Handlungen darauf zurück zu führen ist, dass man(n) Angst davor hat, Frauen würden besser als ihre männlichen Kollegen abschneiden. In Filmen wie FULL METALL JACKET oder G.I. JANE dürfen sich Frauen beweisen, es wird dargestellt, dass sie es zumindest mit ihren männlichen Kollegen aufnehmen können, wenn nicht sogar besser sind: In G.I. JANE wird der Befehlshaber von Jane während eines Einsatzes angeschossen. Jane trägt den Mann aus der Gefahrenzone und rettet ihm das Leben. Castellari und Tarantino geben Frauenfiguren eine Bühne, wie diese Frauen im Kriegsgeschehen inszeniert werden ist in Kapitel 5.2.2 und 5.4.2 beschrieben.

4.4. Definition Kriegsfilm

„The public memory of war in the twentieth century has been created less from a remembered past than from a manufactured past, one substantially shaped by images in documentaries, feature films, and television programs.“[112]

Bevor eine Definition *Kriegsfilm* getroffen wird, sollte eine Abgrenzung dieses Genre zu anderen gemacht werden. „Abhängig davon, wie ‚Krieg' definiert wird, ändert sich der Korpus an Filmen, die dem Genre zugerechnet werden können.“[113] Nicht jeder Spielfilm, in dem ein Krieg vorkommt ist auch gleichzeitig ein Kriegsfilm. Allgemein gehören Filme,

[111] Vgl. Doherty: Projections of war, S. 160f.
[112] Chambers II Whiteclay, John/Culbert, David: World War II, film, and history, Oxford: Oxford University Press 1996, S. 6.
[113] Hickethier: Der Krieg als Initiation einer neuen Zeit, in: Heller/Röwekamp, /Steinle (Hg.): All Quiet on the Genre Front?, S. 41.

in denen antike oder mittelalterliche Schlachten vorkommen dem Genre Historien- oder Abenteuerfilm an.[114]

„War films are films about the waging of war in the twentieth century; scenes of combat are requisite ingredient and these are dramatically central. The category thus includes films set in the First World War, the Second World War, Korea and Vietnam."[115] Oder mit anderen Worten ausgedrückt: „Der Kriegsfilm ist zu verstehen als filmische Reflexion technisierter, moderner Kriege seit dem Ersten Weltkrieg."[116] Das heißt, eigentlich gibt es nicht *den* Kriegsfilm, genauso wenig wie es *den* Krieg gibt, wie zuvor schon festgestellt wurde. Jeder einzelne Kriegsfilm reflektiert einen spezifischen Krieg, und je nach Setting, Handlung, Figurenkonstellation können Differenzierungen vorgenommen werden.

> „The war film itself does not exist in a coherent generic form. Different wars inspire different genres. 'War' is a setting and it is also an issue. If you fight it, you have a combat film; if you sit home and worry about it, you have a family or domestic film; if you sit in a board rooms and plan it, you have a historical biography or political film of some sort."[117]

Für die meisten Rezipienten sind Kriegsfilme Combat Filme, bei denen aktive Kampfhandlungen zu Luft, Boden oder Wasser, ausschlaggebend für den weiteren Verlauf der Handlung sind.

Neben der thematischen Kategorisierung von Kriegsfilmen werden sie auch in Dokumentarfilm oder Spielfilm, zeitgenössisch oder retrospektiv,[118] fiktiv oder historisch eingeteilt, ihr Inhalt bezieht sich auf „Kriegspolitik, Kriegsursachen, Kriegsgeschehen, Kriegsfolgen, Kriegstechnologien oder Militärwesen". Weiters ist zu entscheiden, „ob das Paradigma eher propagandistisch oder kritisch zu klassifizieren ist." „[…] keiner thematischen oder formalen Eingrenzung unterliegt der viel weitere Begriff des kriegssubventionierenden Films. Er bezieht sich auf alle Produktionen, in denen sich kriegsförderliche bzw. kriegsfreundliche Botschaften, Geschichtsdeutungen, Verhaltensweisen etc. aufweisen lassen." [119]

---

[114] Vgl. Stiglegger: Kriegsfilm, in: Koebner: Reclams Filmlexikon, S.381
[115] Neale, Stephen: Genre and contemporary Hollywood, London: Routledge 2000, S.125.
[116] Klein/Stiglegger/Traber: Kriegsfilm, S.10.
[117] Basinger: The World War II Combat Film, S. 9.
[118] Vgl. Paul: Krieg und Film im 20.Jahrhundert, in: Chiari/Rogg/Schmidt: Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, S. 6.
[119] Bürger, Peter: Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood, Stuttgart: Schmetterling Verlag 2005, S.19.

Für die vorliegende Arbeit wird Kriegsfilm als Spielfilm definiert, der retrospektiv, kriegskritisch, mittels einer fiktiven Handlung in der Zeit des Zweiten Weltkrieges spielt und für dessen Handlungsverlauf aktive Kampfhandlungen wichtig sind.

Der Terminus Kriegsfilm umfasst in dieser Arbeit Filme, in denen Kampfhandlungen im Vordergrund stehen, die wichtig für den weiteren Verlauf der Geschichte sind. In Englischer Literatur werden diese Filme als Combat Movies „Kampffilme" bezeichnet. Da dieser Terminus in deutscher Sprache nicht verwendet wird, wird die Bezeichnung „Kriegsfilm" verwendet. Beispielsweise Kriegsdramen, die zwar während des Krieges spielen, kriegerische Handlungen selbst aber nicht als Hauptnarrationsstrang aufweisen, werden nicht berücksichtigt.

4.5. Genreelemente des Kriegsfilms

„Die schwarze Magie des Kriegskinos besteht darin, den Mitgliedern der menschlichen Gesellschaft die Wahrheit zu verschleiern, dass Krieg Massenmord ist."[120]

Kriegerische Handlungen sind Massenveranstaltungen, deshalb sind sie schwer erzählbar. Narrationen erzählen das Schicksal von Einzelpersonen oder überschaubaren Gruppen. Um Krieg trotzdem erzählen zu können, und filmisch darstellbar zu machen, muss reduziert werden. Reduktionen finden sich in den Genreelementen Figuren, Ort, Zeit und Handlung. Es ist darauf zu achten, dass diese Reduktionen ästhetisch einleuchten und die Motivierung plausibel ist.[121] Ein Kriegsfilm steht und fällt mit der Glaubhaftigkeit der Reduktion, „es gilt daher immer beide in den Blick zu bringen, das Personal, von dem und mit dem erzählt wird, und die Masse über die eigentlich erzählt werden soll."[122] Dies wird erzielt indem man Kleingruppenszenen mit Massenszenen durchsetzt. Die Ästhetik der Reduktion (Einzelperson oder Kleingruppe) stabilisiert das Nicht-Erzählbare (Masse). Die Intermezzi der Masse weisen ihre eigene Ästhetik auf, nämlich das Erhabene, welches schlecht erzählbar ist. Innerhalb der Individualnarration bringt das Erhabene die Masse in Erinnerung und „übersetzt zugleich die Bedeutung des Ereignisses in ein sinnlich wahrnehmbares Geschehen."[123] Dieses Erhabene in der Kriegserzählung lässt

[120] Bürger: Kino der Angst, S. 12.
[121] Vgl. Leschke: Krieg als schöne Medienübung, in: Gansel/Kaulen (Hg.): Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989, S.341-343.
[122] Leschke: Krieg als schöne Medienübung, in: Gansel/Kaulen (Hg.): Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989, S.345.
[123] Leschke: Krieg als schöne Medienübung, in: Gansel/Kaulen (Hg.): Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989, S. 346.

sie oftmals pathetisch wirken, z.B. wenn „die multinationale Produktion ENEMY AT THE GATES [es fertig bringt], die Tragödie von vielen Millionen Menschen auf ein Duell von zwei Protagonisten reduziert.“[124]

Wie schon erwähnt, ist das Thema Krieg und Film komplex. Im Laufe der Zeit haben sich viele Wissenschaftler in verschiedenen Ländern mit Filmen, die den Krieg zum Thema haben beschäftigt, und sie von verschiedenen Blickwinkeln aus beleuchtet. Dabei wurden unterschiedliche Schlüsse gezogen und es wurde versucht Subgenres zu beschreiben. Nach intensiver Betrachtung und Literaturrecherche hat sich herausgestellt, dass, obwohl versuchte wurde, durch eine flächendeckende Diskussion zum Thema Kriegsfilm, Unterteilungen und Abgrenzungen vorzunehmen, es Genreelemente gibt, die in jedem Kriegsfilm in einer Art vorkommen, ausschlaggebend ist das *Wie* der Darstellung. Es soll ein Überblick geschaffen werden, wie Kriegsfilm im Allgemeinen aufgebaut ist. Die Unterscheidung zwischen Antikriegsfilm und Propagandafilm steht nicht im Vordergrund, es wird lediglich gezeigt auf welche Komponenten zu achten ist, wenn Kriegsfilme in diese Kategorien eingeordnet werden und dass die Grenze zwischen Propaganda- und Antikriegsfilm dünn ist.

4.5.1. Charaktere, Schauspieler, Stars

Es gibt bestimmte *Charaktere, Schauspieler* und *Stars,* die für ein Genre stehen. Es handelt sich hierbei um runde, flache, leicht wieder zu erkennende Charaktere[125], so zum Beispiel Tom Cruise als Agent Ethan Hunt, der regelmäßig auf eine unmögliche Mission geschickt wird. Er ist der Agententyp, der wenig Persönliches von sich preis gibt, kaum emotionale Bindungen eingeht, in jeder Stresssituation cool bleibt und die Kontrolle nicht verliert.

Das Massenereignis Krieg wird in individuell kompatible Erfahrungen übersetzt, deshalb handeln Kriegsfilme, auch frühe Filme aus dem Ersten Weltkrieg, von einer Gruppe aus Individuen, die voneinander abhängig sind und nicht alleine existieren können. Angeführt wird die Gruppe von einem Star gespielten Figur, der sich meist väterlich um seine Soldaten kümmert.[126] Es handelt sich um eine perfekt eingespielte Truppe, deshalb ist es auch möglich, dass die Truppe von fünf-sechs Soldaten einen Haufen unorganisierter

[124] Bürger: Paradigmenwechsel im US amerikanischen Kriegsfilm?, in: Machura/Voigt: Krieg im Film, S. 243
[125] Vgl. Grant: Film Genre: S. 9-24.
[126] Vgl. Stiglegger; Kriegsfilm, in: Koebner: Reclams Filmlexikon, S. 283f.

Gegner aushebelt.[127] Der Protagonist, der meistens heldenhaft dargestellt wird, und seine Umgebung, werden zum typischen Kriegsteilnehmer, eine universale Projektionsfläche zur Identifikation ist geschaffen: „[…] the hero, the group of mixed ethnic types who come from all over the United States […].“[128]

Das Figurenrepertoire ist das Passepartout einer strukturierten Masse, die Masse schrumpft auf Einzelsubjekte, Stereotype machen sie überschau- und identifizierbar. Charaktere sind somit meist in der unteren Mittelschicht angesiedelt.[129] Ziel ist es dem größeren Ganzen zu dienen, die Crew ist der Mikrokosmos der Demokratie.[130] Oft sind Kriegsberichterstatter Teil der Handlung um zu zeigen, a.) dass das Gezeigte der Wahrheit entspricht und b.) dass Zeitungen Fakten liefern.[131]

Im Show Down setzt der Held alles auf eine Karte, „[…] um in einem (nahezu) aussichtslosen Kampf gegen den bösen Gegner dennoch zu obsiegen.“ Der Krieg wird als Abenteuer präsentiert, „[…] Verwundung, Schmerz, Trauer und Tod [dienen] allenfalls als Kulissen zur Stilisierung des Helden. Wenn ein Held dennoch sterben sollte, dann opfert er sich für eine gute Sache […].“[132]

4.5.1.1. Konstellation von Antagonist und Protagonist, von „Gut“ und „Böse“

> „Macht braucht Mythen, heute ist Hollywood der Tempel, der sie liefert. Im Holy Wood werden Urbilder der Seele für die kollektive Psyche aktiviert, politisch instrumentalisiert und mit Stereotypen eines infantilen Weltverständnisses aufgeladen. Das Feind-Weltbild von Gut und Böse projiziert alles Unglück nach draußen und überdeckt die Widersprüche in der eigenen Gesellschaft.“[133]

Das *Wie* der Darstellung von Freund und Feind in einem Kriegsfilm trägt wesentlich zu seiner Kategorisierung bei. Wird der Held weitaus überlegen dargestellt und handelt es

[127] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg, S. 51 und S. 64. Und: Klein/Stiglegger/Traber: Kriegsfilm, S.15.
[128] Basinger: The World War II Combat Film, S. 9.
[129] Vgl. Leschke: Krieg als schöne Medienübung, in: Gansel/Kaulen (Hg.): Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989, S.342.
[130] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg, S. 51.
[131] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg, S. 52.
[132] Voigt: Kampf um die Herzen. Film als Waffe der Kriegspropaganda, in: Machura/Voigt: Krieg im Film S.40/41.
[133] Bürger: Kino der Angst, S. 17.

sich um eine Dämonisierung des Gegners,[134] wird der Film als propagandistisch bezeichnet. Schablonen für den bösen Feind werden fabriziert.[135]

> „Propagandafilme sind durch ein ausgeprägtes Schwarz-Weiß-Denken gekennzeichnet, Kriegshelden gibt es nur in den eigenen Reihen, nicht beim Gegner. Der Feind wird als Schurke oder als Trottel dargestellt, während die eignen Soldaten als kraftstrotzende, omnipotente Heldenfiguren gezeichnet werden. Dazu gehört dann auch, dass Soldatenehre, Kampfmoral und Korpsgeist in einer männerbündischen anmutenden Kameradschaft verteidigt werden."[136]

Das Feindbild wird konstruiert, indem die Figur als Personifizierung negativer Eigenschaften dargestellt wird. Sie wird bis zur Karikatur mit negativen Eigenschaften belegt. Der Feind wird als Untermensch dargestellt.[137] Das Bild des Gegners (Hetero-Stereotyp) muss sich vom Selbstbild (Auto-Stereotyp) stark abheben, die eigene Position wird als das „Gute", die des Gegners als „Böse" dargestellt.[138]

Aus der Geschichte weiß man, wer Freund und wer Feind im Zweiten Weltkrieg war. Castellaris Film ist eine amerikanisch/italienische Koproduktion, der amerikanische Einfluss ist deutlich sichtbar. Tarantinos Film wurde von den USA produziert. Folglich werden Feindbildstereotypen und Figurenkonstellationen aus amerikanischer Sicht erläutert.[139]

Die Franzosen waren im Krieg verbündete mit Amerika, genauso wie die Engländer, deshalb werden sie nicht als feindlich dargestellt. Sie kämpfen an der Seite der Amerikaner für die gute Sache wobei die Franzosen meist allesamt Mitglieder der Résistance sind. Castellaris Bastards kämpfen an der Seite der Resistance, Tarantinos Operation Kino ist eine Zusammenarbeit zwischen Amerika und England.

Obwohl Italien nicht zu den alliierten Mächten zählte, werden die Italiener selten als böser Feind, gegen den man kämpfen und den man besiegen muss, gezeigt. Der Italiener ist kein Erzbösewicht, der gefährliches Gedankengut verbreitet, er ist leicht mit gutem Essen oder einem guten Wein manipulierbar.

---

[134] Vgl. Leschke: Krieg als schöne Medienübung. in: Gansel/Kaulen (Hg.): Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989, S.342.
[135] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg, S. 76-92.
[136] Machura/Voigt: Einleitung. Krieg im Film, S.11.
[137] Vgl. Wellner, Christoph: „Feindbilder. Anätze und Problem ihrer Erforschung", http://www.philso.uni-augsburg.de/lehrstuehle/politik/politik1/mitarbeiter/weller/pdf_buecher_forschungsberichte/Weller_Feindbilder_01.pdf., 2005, Zugriff: 28.September.2013 UND: Schulte-Holtey, Ernst: Die Eigendynamik der „Medien-Maschinen" in Kriegszeiten. In: Albrecht/Becker (Hg.): Medien zwischen Krieg und Frieden, Baden-Baden: Nomos 2002 S. 173-181, S. 177.
[138] Vgl. Voigt: Der Kampf um die Herzen, in: Machura/Voigt: Krieg im Film, S. 33. Und: Wagener, Sybil: Feindbilder. Wie kollektiver Hass entsteht, Berlin: Quadriga 1999, S. 20.
[139] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg 76-92.

Die Deutschen sind (meistens) der Feind, da sie Hitler huldigen und nationalsozialistisches Gedankengut verbreiten. Die Darstellung betreffend, ist die Wirkung von Riefenstahls Propagandafilmen nicht von der Hand zu weisen: der Deutsche ist der unbesiegbare Teutone, „ein diensteifriger Siegfried, immer glatt rasiert, die Uniform tadellos zugeknöpft.“[140] Nazi-Offiziere lassen sich in einem offenen Wagen einer deutschen Automarke chauffieren, präferieren es auf der Rückbank zu sitzen. Ganz im Gegensatz zum Amerikaner, der im amerikanischen Jeep fährt und meist am Beifahrersitz Platz nimmt. Bei Castellari nimmt Yaeger am Beifahrersitz Platz, Tony fährt. In seiner Rolle als Nazi Offizier fährt Nick den offenen deutschen Wagen, auf der Rückbank sitzen Buckner und Yaeger. In deutschen Wohnungen oder Büros hängt stets ein Portrait des Führers, so wie in dem Zugabteil in Castellaris Film und auch in dem Schlosssaal, das „Arbeitszimmer“ des Nazioffiziers in dem Buckner und Canfield verhört werden. Allerdings wird zwischen Nazis, der Wehrmacht und dem deutschen Volk unterschieden; in einer Gruppe von „brainwashed“ Nazis befindet sich meist einer der „gut“ ist und noch einen Funken Menschlichkeit in sich hat.

Russen werden in amerikanischen Filmen während des Zweiten Weltkrieges als Freund dargestellt, sobald der Kalte Krieg ausgebrochen war, gründete man das „Haus für unamerikanische Aktivitäten“, etliche Filmemacher wurden verdächtigt kommunistisch zu sein, wurden auf eine schwarze Liste gesetzt und durften ihren Beruf nicht mehr ausüben. So änderte sich auch die Darstellung des Russen von einer freundlichen zu einer feindlichen. Russische Soldaten haben einen derben und groben Umgang, Plünderungen und Vergewaltigungen in eingenommenen Gebieten stehen auf der Tagesordnung.

Der Japaner ist *das* Feindbild: Nicht nur während des Krieges wurden Japaner als Unmenschen mit Brutalität und Falschheit gezeichnet, auch nach Kriegsende änderte sich die Darstellung nicht. Zum einen liegt das daran, dass Amerika den Überraschungsangriff auf Pearl Harbour nie ganz verwunden hat, zum anderen liegt es auch an der konträren Kultur: Japaner essen mit Stäbchen, man kämpft gegen sie in einer dem in der westlichen Kultur aufgewachsenen Menschen feindlichen Vegetation und die Städte sind mit Schriftzeichen versehen, die man nicht lesen kann. Der Japaner als Feindbild kommt spezifisch in amerikanischen Weltkriegsfilmen vor.

[140] Schäfli: Hollywood führt Krieg, S. 76.

4.5.2. Narration: Geschichte und Themen, Plot

Geschichten und *Themen*, die in einem Genrefilm behandelt werden, folgen einem bestimmten Muster, welches sich als erfolgreich herausgestellt hat: die Dramaturgie, die Reise der Hauptperson, des Helden, der auf seinem Weg bestimmte Prüfungen absolvieren und Hindernisse überwinden muss um am Ende dem Antiheld gegenüberzustehen, um ihn zu bekämpfen. Genrefilme geben vor unrealistische Lösungen für echte Probleme zu haben, da der Held oft als Individuum in der Gesellschaft dargestellt wird, der mit realen Problemen zu kämpfen hat.[141] Die Charaktereigenschaften dieser heldenhaften Figuren treffen auf jene von realen Menschen nicht zu, somit können die offerierten Lösungen im realen Leben auch schwer angewendet werden. Erst wenn die Helden keinen reinen Charakter mehr haben, werden sie menschlich.

Thematisch werden im Kriegsfilm globale Konflikte zu übersichtlichen Auseinandersetzungen von Kleingruppen reduziert und die Ausbildung zum Soldaten ist oft wesentlicher Bestandteil eines Kriegsfilms, [142] seine Aufgabe ist ein zu erfüllender Auftrag.[143] Die Erfüllung dieses Auftrages ist Gegenstand der Handlung, wobei der Feind im Weg ist und bekämpft werden muss. Die Gruppendynamik, die dabei entsteht, sowie Kameradschaft und Männlichkeit spielen eine wichtige Rolle im Kriegsfilm.[144] Die Themen eines Kriegsfilms sind länderspezifisch, beispielsweise handeln amerikanische Kriegsfilme oft von heroischen Soldaten, welche die Bevölkerung von einem diabolischen Tyrannen befreien bzw. westliche Werte der tyrannisierten Bevölkerung näher bringen wollen.[145]

Kampf, Gewalt und Tod sind konstante Bestandteile im Kriegsfilm, das *Wie* der Darstellung ist ausschlaggebend, ob ein Film als pro- oder anti- kriegerisch eingeordnet wird, obwohl der Variantenreichtum der Inszenierung körperlicher Gewalt und des Sterbens die These entstehen hat lassen, dass auf Grund dieser Darstellung von Blut und Gemetzel der Kriegsfilm außer Stande ist, den Krieg zu verurteilen. [146] Also wäre ein Antikriegsfilm ein Film, der vom Frieden handelt.[147] Ob pro oder anti Kriegseinstellung

---

[141] Vgl. Grant: Film Genre: S. 9-24.
[142] Vgl. Leschke: Krieg als schöne Medienübung, in: Gansel/Kaulen (Hg.): Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989, 143.
[143] Vgl. Basinger: The World War II Combat Film, S.15.
[144] Vgl. Klein/Stiglegger/Traber: Kriegsfilm, S.15.
[145] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg, S. 61.
[146] Vgl. Klein/Stiglegger/Traber: Kriegsfilm, S.19.
[147] Vgl. Machura/Voigt: Einleitung. Krieg im Film, S.13.

kommt jeder Kämpfer irgendwann an seinen Breaking Point: Jeder einzelne erreicht seine eigene Grenze des psychisch und physisch machbaren.[148]

Im Kriegsfilm gibt es unterschiedliche Legitimationen des Tötens: Zum einen stehen sich die Kämpfenden in einem offenen Kampf gegenüber, das Töten des Gegners ist legitim, weil es um die „existentielle Herausforderung des Gemeinwesens geht“[149]. Der Einzelne muss sich durch die Erfüllung eines höheren Auftrages durch das Gemeinwesen bewähren.[150] Nachdem der Feind die Kameraden mittels Folter übelst zurichtet, ist der brutale Einsatz von Waffen und körperlicher Gewalt legitim.[151] Davon unterscheiden sich Tötungshandlungen „aus individueller Motivation des eigenen Vorteils, der Rache, der kleinlichen Berechnung, des Gewinnstrebens usf. Diese gelten als illegitim, moralisch verwerflich und verlangen eine Bestrafung, wenn nicht das Schicksal selbst in Form einer Granate, einer Bombe oder ähnlichem die Bestrafung vornimmt.“[152] Diese Motivationen sind bei Kommando Filmen zu finden, aus diesem Grund sterben meist alle an einer Mission beteiligten. Castellaris Gruppe aus Kriegsverbrechern hat keinen Auftrag zu töten, sie tun es um an ihr Ziel, die Schweizer Grenze, zu gelangen, es handelt sich um eine individuelle Motivation. Letzten Endes geschieht ihnen das, was ihnen von Beginn an vorbestimmt war: sie sterben. Durch ihre Tat, die Gehimmission zu erfüllen, ist ihre Reputation zwar eine andere, ihrem Schicksal können sie nicht entrinnen. Tarantinos Basterds töten aus Rache, es sind europäische und amerikanische Juden, die das, was ihren Liebsten in Europa angetan wird, rächen wollen. Dabei ist ihnen egal, wen sie in die Finger kriegen, solange die Soldaten dem Feind angehören werden sie auf irgendeine Art und Weise malträtiert. Der Zuseher hat mit den Nazis kein Mitleid, da ihre Verbrechen kein Geheimnis sind, das Verlangen sie einer gerechten Strafe zu unterziehen wird befriedigt, um den Preis, dass die Ausführenden, Shosanna, Bridget, Donny, Omar, Stiglitz und Wicki ihr Leben lassen.

Nach dem Kampf, dem Töten, ob legitim oder nicht, folgt der Tod. Auf der einen Seite gibt es den Heldentod, der Held muss zwar sterben, aber nach seinem Tod wird gezeigt, dass dieser nicht umsonst war, er ist für Freiheit und Vaterland gestorben. Gegensätzlich dazu wird dem Tod in pessimistischen, schmutzigen Kriegsfilmen

---

[148] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg, S.62.
[149] Vgl. Hickethier: Der Krieg als Initiation einer neuen Zeit, S. 41-63, In: Heller/Röwekamp/Steinle (Hg.): All Quiet on the Genre Front? S. 42.
[150] Vgl. Hickethier: Der Krieg als Initiation einer neuen Zeit, S. 41-63, In: Heller/Röwekamp/Steinle (Hg.): All Quiet on the Genre Front? S. 42.
[151] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg, S.66.
[152] Hickethier, Knut: Der Krieg als Initiation einer neuen Zeit, S. 41-63, In: Heller/Röwekamp/Steinle (Hg.): All Quiet on the Genre Front? S. 42.

> „gezielt das Pathos des Heldentodes entzogen. Auch ansonsten wird auf alles Schöne und Erhabene, auf Effekte der Rührung verzichtet: keine Fotos der Geliebten in der Heimat […], nur das Kriegsgebiet ist Handlungsort, die Soldaten sind dreckig und oft verroht, auf Bilder der Rückkehr in die Heimat wird verzichtet.“[153]

In Filmen, die eine antikriegerische Einstellung vertreten, werden die negativen Folgen und Wirkungen auf die Soldaten gezeigt, beispielsweise die Desorientierung der Kämpfenden, die Sinnlosigkeit des Krieges an und für sich und die der Menschenopfer im Besonderen, der Verlust von Heimat und die nicht wieder zu bringenden Kriegsjahre, die verlorene Lebenszeit.[154] THE STORY OF G.I.JOE (1945) war bis dato der dreckigste Kriegsfilm. Er reflektierte den befleckten Gemütszustand, das dreckige, unglamouröse Handwerk des Infanteristen.[155] Kubricks PATHS OF GLORY (1957) galt „[als] wehrkraftzersetzend, weil er die unsinnige und menschverachtende Durchsetzung des Prinzips Befehl und Gehorsam geißelt.“[156] Er durfte in Frankreich, Israel und der Schweiz nicht aufgeführt werden.

4.5.3. Konventionen und Ikonographie

Konventionen sind häufig verwendete Techniken oder Kunstgriffe, die typisch aber nicht unbedingt besonders für eine allgemeine Tradition sind. An ihnen kann der Film erkannt werden als das was er ist, beispielsweise ein Western wird bestimmt von ritualisierten Duellen und Rachethemen, oder der Musicalfilm, der sich durch Gesang- und Tanzeinlagen kennzeichnet. Diese Künstlichkeit ist Teil des Genres und wird vom Zuseher sogar erwartet. Bei Horrorfilmen ist man gewohnt, dass enge Bildausschnitte gewählt werden und plötzlich erscheint eine Hand die nach der Figur langt. Auch der Soundtrack bzw. das Sounddesign der Blockbuster unterliegt Konventionen, es werden bestimmte emotionale Reaktionen hervorgerufen. Die Konventionen eines Genres lassen sich gut in einer Persiflage erkennen; sie sind Kultur-abhängig und ändern sich mit der Zeit. [157]

Es gibt einige Konventionen, die das Kriegsfilmgenre hervorbrachte und die bis heute bei den meisten Erzählungen nicht fehlen. Das Auf- und Abspringen der Kamera soll im Bild

---

[153] Klein/Stiglegger/Traber: Kriegsfilm, S.19.
[154] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg, S. S.63.
[155] Vgl. Kelly, Andrew: Cinema and the Great War, New York: Routledge 1977, S.2 und vgl. .Schäfli: Hollywood führt Krieg, S.69..
[156] Strübel: Krieg als Produkt der Filmindustrie, in: Albrecht/Becker (Hg.): Medien zwischen Krieg und Frieden, S.210.
[157] Vgl. Grant: Film Genre: S. 9-24 und Tudor: Film theories, S. 91

Detonationen simulieren.[158] Nahaufnahmen von Waffen, von todbringenden Instrumenten[159] später aber auch technisches Equipment und vor allem auch Kriegsmaschinen und Fahrzeuge sind wichtige Bestandteile dieser Filme. Durch Nahaufnahmen, die das Handwerk des Tötens zeigen wird versucht, die Gewalt des Krieges realistisch darzustellen.

Oft ist es so, dass Kriegshandlungen erklärt werden müssen, damit der Rezipient folgen kann. Aus diesem Grund erläutert ein Sprecher aus dem Off die Kriegskonstellation und warum es in diesem Moment auf alles ankommt. Karten und Grafiken dokumentieren den Kriegsverlauf[160] und dienen auch zur Orientierung des Zusehers. Die Kampfeinsätze der „guten Jungs“ (meist Amerikaner) verlaufen von rechts nach links, gegnerischer, die der „bösen Jungs“ von links nach rechts.[161]

Durch *Ikonographie* werden Themen oder Konzepte durch symbolträchtige Objekte und Ereignisse zum Ausdruck gebracht. Im Genrefilm wird Symbolik auch durch spezielle Objekte, Charaktere oder spezifische Schauspieler transportiert. Diese Schemata müssen nicht unbedingt realitätsgetreu sein, beispielsweise der Cowboy im Western, ganz in Schwarz gekleidet, zwei Waffen im Halfter, eine links eine, eine rechts, jederzeit zum Schießen bereit.[162]

Waffen, technische Gerätschaften und militärische Fahrzeuge sind wichtig um Krieg darzustellen. Helikopter beispielsweise waren und sind ein Symbol für Vietnamkriegsfilme.

Im Kriegsfilm sind Symbole, beispielsweise Uniformen, militärische Abzeichen oder Länderflaggen wichtig, um Freund von Feind zu unterscheiden, aber auch um deutlich zu machen wer das Kommando hat. Sie zeigen auch, zu welcher Einheit die Figuren gehören, sprich ob sie zu Erde, Wasser oder Luft kämpfen.

Bilder des Stellungs- und Grabenkrieges, Schützengräben, Stacheldraht, Bombenkrater und Niemandsland, das von Leichen übersät ist, Soldaten, unter nur scheinbar Schutz bietenden Unterständen[163], Giftgasangriffe, das sind Konventionen, die sich in den meisten Kriegsfilmen wieder finden, die über den Ersten Weltkrieg handeln. Darstellung des Nationalsozialismus in Form von Uniformen und das Hakenkreuz als Symbol sind

[158] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg, S.56.
[159] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg, S.64.
[160] Vgl. Leschke: Krieg als schöne Medienübung, in: Gansel/Kaulen (Hg.): Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989, S. 344f.
[161] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg, S.58.
[162] Vgl. Grant: Film Genre: S. 9-24.
[163] Vgl. Klein/Stiglegger/Traber: Kriegsfilm, S. 25f.

stilistisch für Zweite-Weltkriegs-Filme. In diesem Krieg waren technische Errungenschaften wichtig für militärischen Erfolg, das Wetteifern der Alliierten gegen Nazideutschland bezüglich Technologie wird in vielen Filmen thematisiert, aus diesem Grund zählen authentisch wirkende Kampf- und Flugaufnahmen sowie Unterwasser U-Boot Kämpfe auch zur Ikonographie des Zweiten-Weltkriegs-Filmes.

4.5.4. Drehort und Zeit

Drehort- und *Zeit* sind wichtige Genreelemente, die für manche Genre von höherer Wichtigkeit sind als für andere.[164] So zum Beispiel kann eine Handlung, die im Zweiten Weltkrieg stattfindet nicht einfach in der Zeit von Alexander dem Großen spielen.

Wie bereits zuvor angemerkt, handelt es sich bei Kriegsfilmen oftmals um Inhalte von Kriegen des 20.Jahrhunderts, somit entsteht eine natürliche Eingrenzung Drehort und Zeit betreffend. Entweder handeln die Filme auf dem Schlachtfeld oder in einer Stadt, die von Truppen gegen einen feindlichen Angriff verteidigt wird. Tarantino hat sich dies zum Beispiel genommen, bei seinem Film im Film STOLZ DER NATION in dem der Soldat Zoller von einem Kirchturm aus die Zahl der feindlichen Soldaten dezimiert.

Durch die Begrenzung von bestimmten Orten wie Brücken, Flüsse, Schlösser, Kinos, Züge, werden erhebliche Konflikte sichtbar gemacht. „Sie [die Reduktionen, Anm.] übersetzten den abstrakten Konflikt in einen konkreten und lassen ihn dadurch übersichtlich erscheinen.“[165] Ein entscheidender und symbolischer Ort wird konstruiert.[166]

4.5.5. Publikum

Für jedes Genre gibt es ein *Publikum*, die Zuseher wählen was sie sehen möchten. Zuschauer, die einen Genrefilm sehen, möchten wissen was sie erwartet, sie wollen, dass ihre Erwartungen erfüllt werden. Wenn nun ein Genrefilm nicht den Standards entspricht, so ist das Publikum enttäuscht und das reflektiert an der Kinokasse. Deshalb ist das

[164] Vgl. Grant: Film Genre, S. 9-24.
[165] Leschke: Krieg als schöne Medienübung, in: Gansel/Kaulen (Hg.): Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989, S.343.
[166] Vgl. Leschke: Krieg als schöne Medienübung, in: Gansel/Kaulen (Hg.): Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989, S.343.

Einhalten der Genreelemente bei Genrefilmen wichtig für den kommerziellen Erfolg eines Films.[167]

Hier geht es einerseits um die Wirkung, welche die Filme auf ihr Publikum haben aber auch um die Erwartungshaltung und die Bedürfnisbefriedigung von jenem. „Das Kino selbst ist zum »Schlachtfeld« geraten, zum »battleground of emotions«."[168] Filme besitzen Kollektivcharakter, als Produkt der Popkultur befriedigen sie herrschende Massenbedürfnisse, die Mentalität einer Nation wird wiedergespiegelt.[169]

„Audiences associate certain costumes, plot contrivances, characterizations, settings, and events with specific kinds of films."[170] Dies bedeutet, dass das Publikum eine Erwartungshaltung an einen Film hat und es will diese Erwartung auch erfüllt wissen. Die Inhalte, die zu den einzelnen Genreelementen angeführt werden identifizieren einen Film als Kriegsfilm. Die meisten von ihnen haben oft reale Ereignisse zur Grundlage, bzw. bilden Realitäten die Rahmenhandlung, wobei man bedenken muss, dass „Kriegsfilme selten den Krieg so darstellen, wie ihn die Betroffenen erleben. Es sind vielmehr fiktionale Darstellungen des Kriegs, die auf die Gefühle der Zuschauer zielen. In dem oder den Helden werden Identifikationsfiguren geschaffen, die den Zuschauer den Kampf als eigene Herzensangelegenheit erleben lassen."[171] Mit Hilfe von Kriegsfilmen können Botschaften und Einsichten übermittelt werden, sie sprechen das Gefühl an. „Filmhelden erleichtern die Identifikation mit denen der Rolle unterlegten Vorstellungen."[172]

Kollektive Erfahrungen und Erinnerungen, das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft sind für das Verständnis von Kriegsfilmen essentiell. „So unterschiedlich die Darstellung von Kriegen in Filmen ist, so unterschiedlich sind auch die diversen Aspekte im kollektiven Gedächtnis der Völker über den Krieg oder zumindest zu jenen Kriegen, an denen sie direkt oder indirekt beteiligt waren, und die sie tangieren."[173] Für die ältere Generation, beispielsweise, waren Kriegsfilme über den Zweiten Weltkrieg ein Ausflug in die aufregendsten Jahre ihres Lebens.[174] Diese Sichtweise von Krieg als Abenteuer wird

---

[167] Vgl. Grant: Film Genre: S. 9-24.
[168] Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert, in: Chiari/Rogg/Schmidt: Krieg und Militär, S. 5.
[169] Vgl. Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2005, S.11f.
[170] Basinger: The world War II Combat Movie, S. 1.
[171] Voigt: Der Kampf um die Herzen, in: Machura/Voigt: Krieg im Film, S. 33. Und: Wagener, Sybil: Feindbilder. Wie kollektiver Hass entsteht, Berlin: Quadriga 1999, S.40.
[172] Voigt: Der Kampf um die Herzen, in: Machura/Voigt: Krieg im Film, S. 33. Und: Wagener, Sybil: Feindbilder. Wie kollektiver Hass entsteht, Berlin: Quadriga 1999, S. 51.
[173] Strübel: Film und Krieg, S. 7.
[174] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg, S.109.

oftmals kritisiert: „Krieg wird ganz unbekümmert mit Spaß und Unterhaltung in Verbindung gebracht.“[175]

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Genreelemente verschieden verwendet werden können, die Aussage der Filme variiert von „Krieg ist wichtig und richtig“ (Propaganda) bis „Krieg ist sinnlos“ (Antikriegsfilm). Kriegskritische Filme sollen eine kriegsbereite Gesellschaft von der Sinnlosigkeit des Kriegs überzeugen bzw. eine kriegsmüde Gesellschaft in ihren Ansichten bestärken,[176] somit haben Antikriegsfilme während Kriegszeiten keine Chance veröffentlicht zu werden, weil sie demoralisierend auf die Zuschauer wirken. Dieser verschiedenartige Sinngehalt verändert sich im Lauf der Geschichte durch Ereignisse und auch durch die sich verändernde Meinung des Publikums. Das Wissen um die sich verändernden Ideologien ist zentral für das Verständnis über Absicht, Bedeutung und Konstruktion des Genre Kriegsfilms.[177]

Es wurden nun inhaltlich allgemeine Genreelemente des Kriegsfilms erläutert, die Darstellung von pro- und anti- Krieg wurden jeweils erklärt. Im Folgenden wird der Kommando Film dargestellt. Es handelt sich hierbei um eine spezifische Ausformung des Kriegsfilms, Genreelemente des Combat Films werden konterkariert. Es wird deutlich gemacht, warum die Erläuterung des Kommando Films wichtig für das Verständnis der vorliegenden Arbeit ist.

4.6. Der Kommando Film

„Der Krieg frisst seine Kinder: Man kann die Helden der Kriegsfilme nicht mehr bewundern.“[178]
„This shocking collection of weirdos, prejudiced and pugilistic, is presented as an appropriate group of men to get a tough job done.”[179]

Der Kommando Film ist vielen auch als „Dirty War Movie“ oder „Dirty Group Movie“ bekannnt. GUNG HO! (1944) war der erste „dirty group movie“.[180] Der Krieg und seine Teilnehmer werden so gezeigt wie sie sind, nichts wird verschönert: „fast, furious, ugly, dirty.“[181] Diese realistische Darstellung von Film ist ungewöhnlich für einen Film der noch

[175] Bürger: Kino der Angst, S.18.
[176] Vgl. Machura/Voigt: Einleitung. Krieg im Film, S.13.
[177] Vgl. Basinger: The World War II Combat Film, S. 15.
[178] Schäfli: Hollywood führt Krieg, S.125.
[179] Basinger: The world War II Combat Movie, S. 185.
[180] Vgl. Basinger: The world War II Combat Movie, S. 184.
[181] Basinger: The world War II Combat Movie, S. 185.

während des Krieges in die Kinos kam. Richtig etabliert hat sich das Genre aber erst Mitte der sechziger Jahre. Die Dirty Group ist eine Sammlung von realistischen Helden, sie wird als dirty bezeichnet, da die Figuren keine (unrealistischen) Vorzeigehelden sind wie man sie aus Filmen wie SERGEANT YORK kennt, sondern auch Charakterschwächen aufweisen. Castellari und Altrich (THE DIRTY DOZEN,1967) stellen diese Schwächen dar, indem sie ihre Hauptfiguren zu Kriegsverbrechern machen.

Inhaltlich handelt es sich bei Kommando Filmen meistens um fiktive Geschichten, die auch nicht versuchen Glaubwürdigkeit zu vermitteln. Allerdings basiert DEVIL'S BRIGADE tatsächlich auf der wahren Geschichte einer Spezialeinheit, der Film wurde mit voller Unterstützung des Pentagon gedreht.[182] Auch Tarantinos Film wurde von Realitäten inspiriert, Ende des zweiten Weltkrieges gab es jüdische Einheiten die im feindlichen Gebiet operierten. Mehr dazu in Kapitel 6.2.3.

THE GUNS OF NAVARONE (1961), THE DIRTY DOZEN (1967), PLAY DIRTY (1969), DEVIL'S BRIGADE (1968) und KELLY'S HEROES (1977) sind bekannte Vertreter ihres Genres. Es wird die Antikriegseinstellung der 1960er Jahre wiedergegeben und die Korruption, die im Militär herrscht wird gezeigt. Untersuchte Filme zeigen veränderte Genreelemente und Einstellungen.[183]

Die charakteristischen Eigenschaften des Combat Genres wurden umgedreht oder ganz zerstört, es kann als „testing the genre" bezeichnet werden. Diese Veränderung geschah durch „Inversion" (die früheren Vorstellungen und Wahrheiten wurden umgedreht, man verbündet sich mit dem Feind, beispielsweise den Nazis), „Destruction" (die Vorstellungen des Genres persiflieren), „Parody", „Satire", und andere Arten der Komödie.[184]

> „In a sense, the testing of the genre runs as a counterforce to the epic re-creation. This is a parallel to the counterculture at work against the mainstream during the same time period. This may be attributed to American feelings about Vietnam. The testing of the genre, like its birth, was inspired by historical events. During this period, the war in Vietnam was present as a kind of insane combat film, running continuously night after night, on the evening news."[185]

An dieser Stelle ist wieder die Verwobenheit von Film, Gesellschaft und Geschichte zu sehen. Der Kommando Film ist eine Neuschaffung des Heldenepos, bzw. steuert er gegen erwartete Genreelemente. Es werden die Gefühle der amerikanischen Bevölkerung bezüglich des Vietnamkrieges wieder gespiegelt, denn während dieser Zeit wurden im

[182] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg, S.125.
[183] Vgl. Basinger: The world War II Combat Movie, S. 183.
[184] Vgl. Basinger: The world War II Combat Movie, S. 181.
[185] Basinger: The world War II Combat Movie, S. 182.

Fernsehen Livebilder dieses Krieges gezeigt. Die Kommando Filme sind „Filme, die den Irrsinn des Krieges anprangern, und damit all jene, die freiwillig daran teilnehmen.“[186]

Genauso wie anderen Ausformungen des Combat Films hat auch der Kommando Film die Grundstruktur von hero – group – objective.[187] Es handelt sich um eine Gruppe von Einzelgängern, die zwar einen Anführer „Helden“ hat, aber außerhalb des militärischen Mainstream arbeitet. Der Held ist meist ein Gesetzloser, der mit seiner trainierten Spezialeinheit hinter feindlichen Linien operiert, ohne dass die Mehrheit der Frontsoldaten von ihrer Existenz oder ihren Missionen weiß. Die Gruppe handelt autonom, ihre Grundeinstellung ist allerdings meist verräterisch oder zumindest fraglich. In THE DIRTY DOZEN gibt es zwar wie in andern Combat Filmen eine ethnisch gemischte Gruppe, aber jetzt ist sie korrupt und kriminell. Der Anführer ist mehr ein Bully als eine noble Vater Figur, er bringt seine eigenen kriminellen Tendenzen in das (militärische) System.[188] „THE DIRTY DOZEN suggests that war needs evil and antiauthoritarian attitudes to succeed.“[189] In dem Film stellt Lee Marvin eine Gruppe von “raving lunatics” zusammen, den ehemals Kriminellen wird Haftentlassung als Belohnung für ihren Einsatz in Aussicht gestellt. Für Marvin ist das nicht genug, er sagt die Männer müssen sich hervorheben, zu besseren Menschen werden, damit ihre Anklage fallen gelassen wird. Dies impliziert, dass der Krieg Kriminelle und Mörder zu Helden machen kann die in das zivile Leben entlassen werden können.[190] Auch Tony in Castellaris Film wird vom Mörder und Vergewaltiger zum Mann, der Nicole von Ehe und Kindern vorschwärmt. Diese positive Konnotierung von Krieg ist gegenläufig zu der zuvor erwähnten kriegskritischen Auffassung, die in den Filmen repräsentiert wird.

Die Gruppe im Kommando Film setzt sich zusammen aus einem Fachmann für Mechanik, einem Sprengstoff Spezialisten und einem, der das Talent zum Töten hat. Es sind Spezialisten, Teamarbeit und Teamfähigkeit sind wichtig um die Operation zu erfüllen, aber es ist eine unheilvolle Zusammenarbeit, da sich die Mitglieder hassen, sie trachten einander nach dem Leben. Bei Castellari provoziert Tony Canfield am laufenden Band, in Tarantinos Gruppe ist diese gegenseitige Abneigung nicht zu beobachten.

[186] Schäfli: Hollywood führt Krieg, S.125.
[187] Vgl. Basinger: The world War II Combat Movie, S. 183.
[188] Vgl. Basinger: The world War II Combat Movie, S. 185.
[189] Basinger: The world War II Combat Movie, S. 185.
[190] Vgl. Basinger: The world War II Combat Movie, S. 185.

Soldaten sind zum Töten ausgebildete Kampfmaschinen. Sie sind nicht mehr die zivilen Bürger die sich in Uniform legen, es sind Berufssoldaten, ausgebildet zum Töten.[191]

Die speziellen Fähigkeiten der Gruppenmitglieder und die Teamarbeit sind essentiell für das Gelingen der Mission.[192] Ihr Handeln macht ihre Identität aus, auch wenn sie sich verkleiden und vorgeben etwas zu sein was sie nicht sind, so können sie ihre wahre Identität doch nicht verbergen, so wie Hicox, der in Tarantinos Film auf Grund seines Handzeichens auffliegt. Bei der Mission selbst handelt es sich darum entweder eine Nazi Festung zu erobern, oder einen Zug zu kapern oder aber ein Kino voll mit Nazis in die Luft zu jagen. Das Kräfteverhältnis von Gruppe und Feind ist unausgewogen, es gibt viele Verluste, oft stirbt die ganze Einheit, da es sich von Beginn an um ein Selbstmordkommando handelt. In vielen World War II Combat Movies wird der Tod von Kameraden stark betrauert, der Tod wird in Szene gesetzt. Anders bei Kommando Filmen: Der Tod wird in Kauf genommen, er ist Teil des Krieges in dem nun mal auf beiden Seiten Menschen sterben. Gestorben wird wie am Fließband, der Tod von einzelnen wird nicht in Szene gesetzt. Eher wird die Sinnlosigkeit bewusst, es handelt sich um Menschen, die auf beiden Seiten für die Interessen von Kriegsherren kämpfen und ihr Leben lassen.

Um die Mission zu erfüllen wird „dirty“ gespielt, „They cheat. This illustrates that they understand all too well what war is, and what it takes to win and survive in it.“[193] Diese “schmutzigen” Charaktereigenschaften unterscheiden sie von den guten, reinen, ehrenhaften Helden vieler Combat Filme, die erst richtig brutal agieren, wenn ihre eigenen Leute durch den Feind zu Schaden kommen. Es wird mit aller Härte vorgegangen und fragwürdige Taktiken werden praktiziert wie beispielsweise das „Verkleiden“ mit der Uniform des Feindes.[194] Man ist brutaler als der Feind, durch das Tarnen in feindlichen Uniformen versteckt man die eigene Identität. Es ist nicht von Bedeutung, wer handelt, sondern das Können, die Fähigkeiten des Einzelnen. Die Charaktere werden kaum oder nur kurz eingeführt. Sie charakterisieren sich durch ihre Handlungen, nicht durch ihren Hintergrund.[195]

Konventionen dieser Art von Kriegsfilm sind, unter anderem, Explosionen, Kampfszenen und das Ausschalten von Wachtposten. Das Genre hat einen cartoonhaften Stil, speziell

[191] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg, S.120.
[192] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg, S.119 f.
[193] Basinger: The world War II Combat Movie, S. 187.
[194] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg, S.119.
[195] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg, S.119

Castellari, der durch Zeitlupe versucht hat Explosionen und Kampfszenen besonders dramatisch aussehen zu lassen erreichte beinahe das Gegenteil. Der moralische Ballast, den Gegner ohne Mitgefühl auszuschalten, ist abgefallen, technische Gimmicks erinnern an Agenten Filme.[196]

5. Castellaris INGLORIOUS BASTARDS und Tarantinos INGLOURIOUS BASTERDS als Kommando Film

„Kein Bastard hat je einen Krieg gewonnen, indem er für sein Vaterland starb. Er gewann den Krieg, indem er den anderen, armen Bastard für dessen Vaterland sterben ließ.“[197]

Das bisher Gesagte diente der theoretischen Herleitung für das folgende Kapitel. Die Schwierigkeiten von Kriegsdarstellungen wurden erläutert, wie Krieg dargestellt werden kann, inwieweit historische Ereignisse Film beeinflussen und welche Genreelemente sich ergeben. Es wurde die Schlussfolgerung gezogen, dass es sich bei INGLORIOUS BASTARDS und INGLOURIOUS BASTERDS um Kommando Filme handelt, sprich Filme, die zwar die klassischen Kriegsfilmgenreelemente Hero-Group-Objective beinhalten, aber komplementär in ihrer Art der Darstellung sind.

Im Kommando-Film, der über den Einsatz von Geheimkommandos hinter feindlichen Linien erzählt, bildet sich eine Gruppe aus Einzelgängern, die, anders als im Combat Film, keine unrealistischen Kriegshelden sind, sondern auch menschliche Schwächen haben, weshalb sie als dirty bezeichnet werden. Eine Art des Dirty war movie ist es, diese dirty characters noch *dirtier* zu machen, indem man Figuren zeichnet, die Kriegsverbrechen begangen haben und deshalb Haftstrafen absitzen mussten oder zum Tod verurteilt wurden. Die Absurdität von Krieg wird hier verdeutlicht, denn morden, plündern und vergewaltigen[198] ist in Zeiten des Krieges die Arbeit des Soldaten, für die er bezahlt wird. Diese meist fiktiven Geschichten über Geheimoperationen entwickeln sich während der Antikriegseinstellung der 60er Jahre und haben oft großen Erfolg. Die Genreelemente werden durch Inversion, Destruction und Parody konterkariert.

Ziel der nachfolgenden Analyse ist es dies herauszuarbeiten.

---

[196] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg, S.124.
[197] George C. Scott in PLATOON
[198] Anmerkung: Es ist kein Geheimnis, dass Soldaten Vergewaltigungs-Befehl haben, um den Feind moralisch zu zermürben.

5.1. Narration: Geschichte und Themen, Plot bei Castellari

Figuren: Bo Svenson als Lieutenant Robert Yaeger
Fred Williamson als Private Fred Canfield
Peter Hooten als Tony
Michael Pergolani als Nick
Jackie Basehart als Berle
Ian Bannen als Col. Charles Thomas Buckner
Michel Constantin als Veronique (Anführer der Resistance)
Debra Berger als Nicole
Raimund Harmstarf als Adolf Sachs

Krieg wird örtlich begrenzt dargestellt, handelnde Personen sind nicht ein Heer von Soldaten, sondern eine überschaubare Gruppe. Ein Auftrag muss erfüllt werden, der Feind ist zu bekämpfen, durch den gemeinsamen Kampf entsteht eine Gruppendynamik. Tod und Sterben ist das tägliche Geschäft der Soldaten, bei dem *Wie* der Darstellung kann zwischen ProKriegs- und Antikriegsfilm unterschieden werden. Töten für den richtigen Zweck ist legitim, das Töten für den eigenen Vorteil, zwecks Rache, Berechnung oder Gewinnstreben ist illegitim und hat Bestrafung in Form von Tod oder Verstümmelung zur Folge. In Castellaris Film töten die Bastards des eigenen Vorteils wegen, deshalb sterben alle bis auf Tony und Nicole. Das Liebespaar überlebt, da die Liebe die größte Macht von allen Mächten ist.

Frankreich 1944

In einem amerikanischen Militärlager werden Deserteure und Kriegsverbrecher auf einen Militärlastwagen verladen. „Den Deserteuren geht's viel besser, wir an der Front, die im Erholungslager." „Die werden auf jeden Fall erschossen, bei uns steht's 50/50" (0:03f), zwei Soldaten wiegen ihre Überlebenschancen im Krieg ab. Die Bastards werden unsanft auf den Militärwagen geschafft: Soldat Fred Canfield, ein Mörder, Tony, der eine Frau vergewaltigt und daraufhin ihren Mann ermordet hat, Nick, der Dieb, der Feigling Berle und Lieutenant Robert Yaeger. Er hatte den Befehl ein Munitionslager zu bombardieren, zum Schutz der Zivilbevölkerung hat er die Bomben über einem Flugplatz abgeschossen. Die Mission war erfolgreich, trotzdem wird er wegen Befehlsverweigerung vor Gericht gestellt. Als Canfield zum Lastwagen gebracht wird, pöbelt ihn ein weißer Soldat an. Die Rassenfeindlichkeit besteht auch im eigenen Lager.

Auf deutschem Gebiet haben sie eine Reifenpanne. Die Gefangen müssen den Reifen wechseln. Als sie fertig sind, kommt ein deutscher Doppeldecker angeflogen und schießt auf den Konvoi. Die Bewacher können sich in Schützengräben in Sicherheit bringen, die Gefangen im Lastwagen sind Zielscheiben. Als die Gefangenen versuchen aus dem Lastwagen zu fliehen, werden sie von den eigenen Leuten erschossen: „Hören Sie mit der Ballerei auf, wir wollen doch nur in Deckung gehen!“ (0:11f) Canfield gelingt es als Einzigen, sich in Sicherheit zu bringen, seine anderen Kumpels sind noch am LKW, mit jeder weiteren Sekunde, in der der deutsche Bomber über sie fliegt werden es weniger. Yaeger schafft es auf der Vorderseite raus aus dem LKW, gemeinsam mit Canfield überwältigt er die Bewacher und entwaffnet sie. Alls unter dem Bombenhagel der Deutschen. Der befehlshabende Sergeant wird von Canfield erwürgt, die anderen Soldaten werden „nur“ verjagt, auf feindlichem Gebiet ohne Waffen, nur eine Frage der Zeit bis sie erschossen werden.

Die fünf Bastards überleben als Einzige, sie beschließen sich ihren Weg in die Schweiz durchzuschlagen. Als sie einen Kriegsschauplatz passieren, werden sie von Deutschen angegriffen, sie flüchten in den Wald und kommen zu einem verlassenen Bauernhaus. Dort bekommen sich Tony und Canfield in die Haare. Canfield entlarvt einen Deutschen, der sich am Heuboden versteckt hält. Sein Name ist Adolf (in der deutschen Synchronisation heißt er Armin), er ist kriegsmüde, will nicht mehr kämpfen und schließt sich den Bastards an. Auch Adolf war Kriegsgefangener, auch ihm gelang die Flucht. Adolf soll sie an die Schweizer Grenze bringen.

Kurz darauf geraten sie in einen erbitterten Kampf zwischen Amerikanern und Deutschen. Obwohl sie nicht mehr kämpfen wollten, entschließen sie sich dann doch auf der Seite ihrer Männer ein paar Nazis zu erschießen. Berle ist nahe einem Nervenzusammenbruch, da er von Kugelhagel und Explosionen umringt ist. Auf ihrem Weg passieren sie eine Geisterstadt, die aber, gerade als sie dort sind, von einem Nazi-Trupp, samt Panzern, durchquert wird. Adolf soll die übrigen Bastards als deutsche Gefangene vorführen, jedoch gilt es nicht mehr Gefangene zu machen. Der Obersturmbannführer des deutschen Trupps befiehlt Adolf alle zu erschießen. Als sich dieser weigert, fliegt der Schwindel auf und die Bastards kämpfen und gewinnen auch diesmal, ohne Verluste. Sie verkleiden sich daraufhin als Deutsche, passieren eine Straßensperre, als sie kontrolliert werden, erschießen sie alle Deutschen.

In einer verlassenen Ruine suchen sie etwas Erholung, einige von ihnen beschließen sich im angrenzenden Fluss zu waschen. Sie hören Frauenstimmen und als sie um eine Kurve spähen, erblicken sie einen Haufen nackter, deutscher, Nazi-Frauen. Tony, Berle und Nick sind begeistert, als Canfield dazukommt wird den Frauen klar, dass es sich nicht um Deutsche handelt. Mit Maschinenpistolen verscheuchen sie die Lustmolche.
Das Versteck der Bastards wird von einem deutschen Trupp entdeckt, Adolf bietet sich freiwillig an mit den Deutschen zu reden. Der gibt Entwarnung „Es sind Amerikaner", dreht den Fremden den Rücken zu und wird von jenen prompt erschossen. Die Bastards erschießen die Feinde. Nick stöbert die Sachen der Toten durch und entdeckt das Foto einer nackten Tänzerin, bekleidet mit einem Baströckchen. Nick ist total fasziniert und behält es. Zu diesem Zeitpunkt ist ihnen noch nicht klar, dass sie ihre eigenen Leute erschossen haben. Die Männer einer amerikanischen Spezialeinheit waren als Nazis getarnt um gemeinsam mit der Resistance einen Geheimauftrag auszuführen. Die Bastards werden von den französischen Widerstandskämpfern der Resistance für eben diese Kommandoeinheit gehalten und in ihr Lager eskortiert.

Dort angekommen erfährt Yaeger von Veronique, dem Anführer, dass die Bastards einen deutschen Militärzug in ihre Gewalt bringen sollen um dort die Technik eines Raketenprototyps zu stehlen. Nun dämmert den Bastards wo sie hineingeraten sind: Die Resistance macht mit den Amerikanern eine gemeinsame Operation um Kriegstechnologien von den Deutschen zu stehlen. Der Nazi Trupp, den sie erschossen, bestand eigentlich aus amerikanischen Undercovermilitärs. Und weil auch die Bastards deutsche Uniformen tragen, glauben die Kämpfer der Resistance, dass sie der Undercovertrupp sind. Das Foto der Tänzerin, das sie bei Nick finden, war das „Erkennungsmerkmal". Die Bastards spielen die Farce mit und hoffen nicht aufzufliegen.

Im Lager lernt Berle Nicole kennen, eine ganz junge Partisanin, die sich um die Verwundeten kümmert. „Du musst noch sehr jung sein". „Das Alter ist unwichtig, wenn man für etwas kämpft, an das man glaubt." (0:47f) Berle erzählt Tony von der hübschen Blonden, die der Shosanna in Tarantinos Film zum Verwechseln ähnlich sieht, sodass nun Tony mit seinem Charme der jungen Französin schmeichelt. (Bevor er ins Gefecht geht, verabschiedet er sich noch von ihr, sehr dramatisch.) Die Franzosen wissen nichts von ihren falschen „Nazi-Jägern".

Yaegers Plan ist es, Buckner, der in einer Nacht und Nebel Aktion mit einem Fallschirm aus einem Flugzeug über französischem Gebiet abspringt, die Lage zu erklären und ihm

anzubieten, ihn und die Bastards die Mission durchführen zu lassen um in ihre Heimat zurückkehren zu können. Ein Leben lang in der Schweiz unter falschem Namen leben ist auch nicht das Wahre. Als Bruckner ankommt und Yaeger ihm alles erklärt, hat Bruckner allerdings kein Verständnis und will die Bastards auffliegen lassen. Das kann Yaeger nicht zulassen. Mit dem Vorwand „sich mal umzusehen“ verlassen die Bastards das Lager, Buckner ist ihr „Gefangener“. Um Buckner die Fähigkeiten seiner Männer zu zeigen, wollen sie als Deutsche getarnt ein Fahrzeug von den Nazis bekommen. Objekt ist ein von Nazis besetztes Schloss. Der Plan ist es, dass sich Yaeger als Nazi ausgibt, Buckner und Canfield sind seine Gefangenen. Im Schloss bekommen sie das Fahrzeug, Yaeger wird die Rolle als Nazi also abgekauft, jedoch befiehlt der Nazi Offizier die Gefangenen in sein Büro bringen zu lassen. Yaeger, Nick und Tony müssen nun ihre Leute aus den Fängen der Nazis befreien, was ihnen auch gelingt.

Buckner sieht nun das Potential, das in den Bastards steckt und weiht sie in die Mission ein: Die Bastards und Buckner werden auf einem Zug Prototypen der Raketenköpfe V2 entwenden. In der Mitte des Zuges ist das Labor mit den Prototypen, wenigsten einer solle in die Hände der Amerikaner, alle anderen sollen zerstört werden. Bruckner zeigt ihnen den Zug auf einem Plan.

Die Deutschen benutzen einen gewöhnlichen Zug, eine gewöhnliche Lock und fahren auf einer eigentlich bereits still gelegten Strecke um keine Aufmerksamkeit zu erregen. Am Bahnhof von Bouille sollen zwei Ballistikexperten der Deutschen auf den Zug aufsteigen. Zu diesem Zeitpunkt aber werden die echten Experten in der Gewalt der Partisanen sein und Buckner und Yaeger werden ihren Platz einnehmen. Auf der Strecke soll eine Brücke in die Luft gesprengt werden, die den Zug zur Umkehr zwingt. Man rechnet damit, dass der Zug bis nach Pont Mossons umkehrt, dieser Bahnhof wird aber bereits in der Gewalt von Partisanen sein. Von dort aus soll dann der Zug auf die amerikanische Seite eskortiert werden.

Durch die Verwirrungen der Brücken Explosion und dem Gefecht zwischen Nazis und Partisanen sollen Berle und Tony auf den Zug aufsteigen, Berle als Lockführer, Tony soll die Waggons mit der Eskorte abkoppeln. Canfield ist in der Gruppe der Partisanen, die die von Bruckner abmontierte Rakete hinter die Linie der Amerikaner bringen soll. Nick wird als Chauffeur Buckner und Jaeger als Fake- Nazis nach Bouille bringen und dort mittels Funkgerät den Partisanen bei der Brücke Bescheid geben, diese zu sprengen. Er gibt den Startschuss zur Mission. Wenn von ihm kein Funk empfangen wird, werden die

Partisanen den Zug in die Luft sprengen, da davon ausgegangen werden muss, dass es Yaeger und Buckner nicht auf den Zug geschafft haben. Außerdem muss Nick einige Ausweise fälschen.

Der erste, der bei der Mission ums Leben kommt, ist Nick, er kann nicht Funken und muss mit einem Motorrad zu den Partisanen an der Brücke. Er wird von Nazis verfolgt und schwer verletzt, schafft es aber gerade noch um den Partisanen mitzuteilen, dass Yaeger und Buckner erfolgreich auf den Zug aufsteigen konnten. Die Mission kann starten, Yaeger und Buckner machen sich an den Raketen zu schaffen, die Brücke wird in die Luft gesprengt, der Zug muss anhalten und durch das Nazi-Partisanen-Gemetzel (in Zeitlupe um die Dramatik des Krieges zu zeigen) können Berle und Tony aufsteigen. Berle übernimmt seinen Job als Lockführer, Tony koppelt die Abteile mit der Eskorte ab. Pont Mossons ist bereits in der Gewalt der Partisanen als das Unvorhersehbare passiert: Ein Nazi Zug fährt ein. Es gibt ein unglaubliches Gemetzel, fast alle Partisanen werden getötet oder schwer verletzt. Canfield kann sich und Nicole retten.

Am Zug geht das Morden weiter, neben etlichen Nazis muss auch Berle sein Leben lassen. Canfield rennt zum Zug um Yaeger zu warnen, dass in Pont Mossons nicht Partisanen sondern Nazis warten, als er am Zug von einem jener getroffen wird. Er sackt zusammen, Yaeger gibt ihm eine Zigarre. Er schmeißt ihn vom Zug mit den Worten „Wir sehen uns in der Schweiz“, ob Canfield stirbt oder nicht ist nicht klar. Im Zug hat es Buckner endlich geschafft die Technik der Rakete zu separieren, er springt ab. Zuvor jedoch drückt er Yaeger seine Wertschätzung aus. Yaeger will den Selbstzerstörungsmechanismus des Zuges auslösen und abspringen, als er von einem übrig gebliebenen Nazi angeschossen wird. Es bleibt ihm keine Zeit mehr, deshalb löst er den Mechanismus aus und sprengt sich somit selbst in die Luft. Der ganze Bahnhof von Pont Mossons geht in die Luft, aber die Mission war so weit erfolgreich. Die einzig Überlebenden sind Nicole und Tony, die sich am zerstörten Bahnhof in die Arme laufen.

Folgende Handlungsphasen bzw. Akte konnten herausgearbeitet werden:

1. Sequenz: Einführung in die Handlung, durch das Textinsert *Frankreich 1944* weiß man, die Handlung findet während des Zweiten Weltkriegs statt, Soldaten, Militärfahrzeuge suggerieren Krieg. Die handelnden Personen werden nacheinander vorgestellt, wobei der Protagonist, Leutnant Yaeger exponiert gezeigt wird, da er, anders als die anderen, nicht auf der Liste der Kriegsverbrecher steht, separat zum Lastwagen gebracht wird und keine Handschellen trägt. Eine erste Charakterisierung wird getroffen: Yaeger ist der

unrühmliche Held, der einen Befehl verweigerte, um die Zivilbevölkerung zu schützen, an und für sich ein ehrenhaftes Verhalten, aber trotzdem Befehlsverweigerung. Die Sinnlosigkeit von Befehl und Ausführung wird gezeigt, auf der anderen Seite ist deutlich, dass, ohne einer strikten Einhaltung von Befehlen, das offensichtliche Kriegschaos in totaler Anarchie enden würde. Tony ist der gutaussehende Frauenheld, am ersten Blick würde man ihm Vergewaltigung und Mord nicht zutrauen, erst später bei den Konfrontationen mit Berle, Canfield und Adolf kommt sein Charakter zum Vorschein. Nick ist der Komiker der Gruppe, seine „personal belongings" sind Lächerlichkeiten, die weder praktisch im Krieg noch sonst wie nützlich sind. Er wurde nicht umsonst wegen Diebstahls verurteilt: Ohne das es dieser merkt, kann er dem Kommandanten die Uhr von der Hand stehlen. Berle ist ein Angsthase, der auf den Schutz von Canfield angewiesen ist. Er kann sich nicht wehren und muss beschützt werden. Canfield ist der „Quotenschwarze", er ist der „große Bruder" der auf Berle aufpasst. Rassenfeindlichkeit unter amerikanischen Soldaten wird thematisiert, Berle wird als Bastard beschimpft, somit wird klar auf welche Personen der Filmtitel anspielt: Soldaten, die aus welchem Grund auch immer, sich eines Kriegsverbrechens schuldig gemacht haben. Sie werden von den anderen Soldaten im Lager wie Abschaum behandelt, der für den Konvoi verantwortliche Kommandant behandelt sie respektlos und schreckt auch vor körperlicher Züchtigung nicht zurück. Kriegsverbrecher sind Bastarde, Mistkerle, die die Ehre der Armee in den Dreck ziehen und ein schlechtes Bild auf Soldaten werfen.

2. – 5. Sequenz: Die Handlung verdichtet sich, durch das Anhalten des Konvois wird klar, dass nun irgendetwas passiert und die Kriegsverbrecher es wahrscheinlich nicht zum Zielort schaffen werden. Man lernt die Figuren besser kennen, Nicks komödiantischer Charakter kommt zum Tragen, auf Tonys Frage, wie lange er bereits im Gefängnis ist, antwortet Nick gar nicht, sondern nimmt bloß den Helm vom Kopf: Er hat eine Wallemähne, die im Wind weht. Demnach zu urteilen sitzt er bereits seit Kriegsanfang. Durch das Verhalten des verantwortlichen Kommandanten wird klar, dass nicht nur das Verhalten der Kriegsverbrecher fragwürdig ist. Obwohl Canfield ein verurteilter Mörder ist, hat man kein Mitleid mit dem Kommandanten, als er von Canfield erwürgt wird. Die Figuren werden vertrauter, Yaeger zeichnet sich als Anführer der Schicksalsgemeinschaft ab, die anderen folgen ihm, seine Autorität wird nicht in Frage gestellt. Erste Konflikte entstehen innerhalb der Gruppe, meist durch Provokationen von Tony. Seine Ziele sind Berle, über den er sich regelmäßig wegen dessen Feigheit lustig macht und Canfield, den er auf Grund seiner Hautfarbe provoziert. Vor Yaeger hat er zu viel Respekt und Nick ist ihm ähnlich, wobei jener die anderen nicht provoziert. Das „Problem" Adolf taucht auf, er

ist der Feind, also eigentlich muss er getötet werden, aber da er unbewaffnet ist, wäre es ethisch und moralisch fragwürdig. Einzig Yaeger setzt sich für sein Leben ein, Tony würde ihn ohne zu zögern erschießen. Adolfs Wissen der Gegend und der stationierten Truppen sichern ihm sein Überleben.

6. – 13. Sequenz: Die Handlung verdichtet sich weiter, es treten immer neue Probleme auf, die Figuren haben häufiger Feindkontakt, sie kommen an vielen Schlachtfeldern und Toten vorbei. Adolf stellt die Sinnhaftigkeit des Krieges in Frage. Beinahe werden sie an die Wand gestellt, aber auch dieser gefährlichen Situation mit dem SS Hauptmann können sie entkommen. Eine verwüstete Stadt symbolisiert den Vernichtungskrieg. Die Beteiligung von Frauen am Krieg wird gezeigt, als die Bastards deutsche Frauen entdecken, die in einem Fluss nackt baden. Adolf ist der erste, der sterben muss. Durch das Erschießen der Kommandoeinheit bleibt ihnen nur eine Option am Leben zu bleiben: Sich selbst als die Einheit ausgeben und die neu eröffnete Möglichkeit zum eigenen Vorteil nutzen, nämlich durch das Ausführen der Mission in die Heimat zurückkehren zu können. Die amerikanischen Bastards treffen auf die französische Widerstandsgruppe, die Resistance. Die Zusammenarbeit der Alliierten während des Kriegs, speziell bei Geheimoperationen ist ein Thema. Durch Nicole kann die Arbeit der Frau im Kriegsalltag ernst genommen werden, sie ist nicht nur Krankenschwester, sonder kämpft aktiv im Widerstand, eher selten zu dieser Zeit. Der Krieg hat ihr zu Hause und Familie genommen, deshalb hat sie sich der Resistance angeschlossen.

14. – 18. Sequenz: Das bittere Ende, nämlich der Tod wird hinausgezögert, spezifisch durch die Operation in der Burg. Die Zugmission hätte ursprünglich von sieben Leuten ausgeführt werden sollen, Yaeger und die Gruppe, inklusive Buckner sind sechs, um einen weniger als geplant und sie sind nicht speziell trainiert worden. Dass sie ihre Fähigkeiten unter Beweis stellen sollen, indem sie ein Fahrzeug in einem von Nazis besetzten Schloss stehlen soll, ist ein unnötiges Risiko, die ohnehin schon kleine Gruppe könnte weiter dezimiert werden. Dies in Kauf zu nehmen ist ein Wagnis, welches in einer realen Kriegssituationen wahrscheinlich nicht gemacht worden wäre. Die Mission mit sieben speziell trainierten Geheimdienstagenten auszuführen war bereits riskant, dies mit untrainierten Infanteristen durchzuführen ist eine Selbstmordaktion.

19. Sequenz: Es kommt zum show down, die Mission ist der Spannungshöhepunkt und endet so wie sie enden musste: Die Mehrheit der Gruppe ist tot, jedoch war die Operation erfolgreich. Die Reduktion des Kriegsgeschehens auf einen spezifischen Platz wird deutlich, der technologische Kampf der Alliierten und Nazideutschland wird thematisiert. Nicole und eine weitere Freiheitskämpferin ermorden kaltblütig zwei deutsche Wachen in

dem Bahnhof von Pont Mossons, eine Darstellung der Frau als Kämpferin im Krieg. Tony und Nicole sind die Überlebenden, sie haben sich während des Krieges kennengelernt, ihre Zuneigung zueinander steht für die vielen Liebenden, die sich während des Zweiten Weltkrieges und während der Besatzungszeit gefunden haben.

Durch die inhaltliche Bearbeitung konnten folgenden Themen herausgearbeitet werden:

- Rassenfeindlichkeit: Canfield wird im eigenen Lager von einem Soldaten angepöbelt. Auch von Tony muss er sich Provokationen gefallen lassen.
- Rivalität der Waffen SS und Wehrmacht: Der Obersturmbannführer geht sehr grob mit Adolf um, obwohl sie für dasselbe Lager kämpfen. Die Waffen SS hat keine gute Meinung über die Wehrmacht.
- Kriegsmüdigkeit: Adolf ist kriegsmüde, er will nicht mehr kämpfen da der Sieg für Deutschland verloren ist.
- Verkleiden mit der Uniform des Gegners: Um die Mission zu erfüllen wird „dirty“ und nicht ehrlich gespielt, der Feind wird für den eigenen Vorteil getäuscht.
- Zusammenarbeit der alliierten Mächte bei Geheimoperationen gegen Nazi-Deutschland: Amerikaner arbeiten mit der Resistance zusammen.
- Unvorhersehbarkeit von Krieg: Buckner muss mit der neuen Situation zurechtkommen, dass er nicht mit der trainierten Spezialeinheit, sondern mit einem Haufen Kriegsverbrechern die Mission durchführen muss. Die Mission scheint gefährdet als Nick das Signal nicht senden kann und nachdem Pont Mossons von den Nazis zurückerobert wurde.
- Der Tod als ständiger Begleiter wird hingenommen, die Trauer über gefallene Kameraden wird nicht in Szene gesetzt.
- Der schmerzhafte Verlust von Heimat wird dadurch erkennbar, dass die Bastards alles unternehmen um Buckner zu überzeugen die Operation durchzuführen, da er ihre Namen reinwaschen kann.
- Die Schrecken des Krieges können einem Mann „die Augen öffnen“, er kann geläutert werden so wie bei Tony, der eine Perspektive bekommt, die zweite Chance in seinem Leben nutzen will. Vielleicht wäre er von dem Zug nicht abgesprungen, wenn er nicht gewusst hätte, dass Nicole auf ihn wartet.
- Menschenopfer und die verlorene Lebenszeit werden in Adolf sichtbar, der sich fragt, warum dieser Krieg weitergeführt wird.

5.2. Charaktere, Schauspieler, Stars in Castellaris INGLORIOUS BASTARDS

Wie in Kapitel 4.5.1 ausführlich beschrieben, handelt es sich bei den Figuren in einem Kriegsfilm um eine Gruppe von Individuen, sie sind ein perfekt eingespieltes Team, alleine können sie nicht existieren nur in der Gruppe sind sie stark, deshalb können sie oft gegen einen übermächtigen aber unorganisierten Gegner gewinnen. In einem „Show down" wird alles auf eine Karte gesetzt, die Männer gehen an ihre psychischen und physischen Grenzen des menschlich Machbaren, wodurch die Mission gewonnen wird. Aus Sicht der Amerikaner sind Franzosen und Briten verbündete, bei den Deutschen wird zwischen Waffen SS und Wehrmacht unterschieden, wobei Mitglieder der Waffen SS skrupellose Faschisten sind, Soldaten der Wehrmacht aber meist noch einen Funken Menschlichkeit besitzen und an der Sinnhaftigkeit des Krieges zweifeln.

Der „Haufen verwegener Hunde" bei Castellari besteht aus den Soldaten Canfield, einem Schwarzen, der wegen Mordes angeklagt wird, Tony, der eine Frau vergewaltigt und ihren Mann ermordet hat, Nick, der Dieb, Berle, ein Deserteur, der die Schrecken des Krieges nicht aushält und Lieutenant Robert Yaeger, einem Befehlsverweigerer. Diese Individuen treffen aufeinander, da sie gemeinsam zu ihrer Verurteilung gebracht werden. Tony und Nick, Canfield und Berle werden in der ersten Sequenz jeweils gemeinsam zum Lastwagen gebracht, Yaeger wird separat abgeholt. Sie sind nicht von Beginn an ein eingespieltes Team, erst durch die gemeinsame Kriegserfahrung wachsen sie zusammen. Robert Yaeger wird erst zu ihrem Anführer, nachdem der Konvoi bombardiert, der Aufseher getötet und die anderen Aufpasser davongejagt wurden. Er wird von den anderen vier Männern von Beginn an akzeptiert, seine Entscheidungen werden nicht in Frage gestellt, es findet eine Unterordnung statt.

5.2.1. Die Einheit

Lieutenant Robert Yaeger hatte den Befehl ein Munitionslager zu bombardieren, auf Grund von hohen zivilen Verlusten entschied er sich stattdessen die Bomben über einem Flugplatz abzuwerfen. Obwohl der Auftrag erfolgreich ausgeführt wurde, wird er vors Kriegsgericht gestellt, da es sich trotzdem um Befehlsverweigerung handelt. Der Sergeant schikaniert Canfield und Berle beim Reifenwechseln, Yaeger beobachtet, der Sergeant fragt „You've got something to say, Lieutenant? This is my show, Sir. You've got any objections? You can put them in a box" (0:10f) Yaeger bekommt seine Chance kurz darauf, als der Konvoi von einem Bomber angegriffen wird. Die Häftlinge springen vom

Lastwagen, um in Deckung zu gehen, der Sergeant gibt Befehl auf sie zu schießen. Canfield und Yaeger schaffen es ihn und die anderen Aufpasser zu entwaffnen. Anstatt sie zu erschießen, lässt Yaeger sie laufen. Obwohl er derjenige ist, der als Kriegsverbrecher vors Gericht gestellt wird, ist er charakterlich gut im Gegensatz zu dem Sergeant der meint „I have order to bring you to prison, and that's where you're going dead or alive." (0:12f) Nachdem sie sich befreien konnten gehen alle in verschiedene Richtungen, als Yaeger mit dem Lastwagen davonfährt, rennen ihm die vier nach „Wait, Lieutenant, wait!" (0:14f) und springen auf. „Since you're the officer, Lieutenant it looks like you're in charge. Where are we going from here?" fragt einer, Yaeger antwortet: "Actually I was planning to go to Switzerland. It's the only neutral country around here and the border is just 160 miles away." (0:15f)

Er ist auch der Streitschlichter, Canfield und Tony geraten aneinander auf Grund von Canfield's Hautfarbe, er will Tony an die Gurgel, der ihn mit einem Messer bedroht, Yaeger schlichtet Ordnung, in dem er mit seiner Maschinenpistole in die Luft schießt: „I'd much prefere it if we could avoid this racial bullshit." (0:20f) Als sie Adolf am Heuboden entdecken, fragt ihn Yaeger, wer er ist und warum er hier ist anstatt ihn einfach zu erschießen. Er kann mit ihm auf Deutsch sprechen, da er als Kind eine deutsche Gouvernante hatte. Yaeger verschont Adolfs Leben, dafür soll er sie zur Grenze bringen. Obwohl Adolf Deutscher ist, vertraut Yaeger ihm sein Leben an, dieses Vertrauen ist so groß, dass er sich zum Schein sogar als Adolfs Gefangener ausgibt. Canfield, Tony, Nick und Berle vertrauen ihrem Lieutenant dermaßen, dass sie ohne seine Entscheidung in Frage zu stellen, sich ebenfalls in Adolfs „Kriegsgefangenschaft" begeben.

Veronique erkundigt sich wer von ihnen Lieutenant Sayx ist, unisono deuten alle auf Lieutenant Yaeger, der reflexartig auf seine Hundemarke greift. Im Lager, nachdem er mit Veronique gesprochen hat, berichtet er den Bastards über die Mission, Tony sagt „This has nothing to do with us." Yaeger überredet seine Männer, er sieht es als Chance, sich und die anderen zu rehabilitieren und in die Heimat zurück zu kehren. „We gonna wait here until this Colonel Buckner arrives, it might be we make a deal with him, personally I don't rely on spending the rest of my life under some rock somewhere. Besides I think it's about time to go back into this war. I'm tired of playing nursemaid to you guys." (0:50f) Obwohl Tony zu anfangs dagegen ist, diese Mission durchzuführen, bleibt er trotzdem bei der Gruppe. Mittlerweile haben sie schon so viel gemeinsam durchgestanden, jetzt sind sie ein eingespieltes Team, die Chancen sich alleine durch das von Nazis besetzte Frankreich zu schlagen und am Leben zu bleiben, sind gering. Die anderen stellen Yaegers Entscheidung nicht einmal in Frage.

Buckner reagiert zu anfangs nicht euphorisch auf Yaegers Angebot, seinen Haufen von Deserteuren, Mördern und Dieben als Ersatz für das auf diesen Einsatz trainierte Spezialkommando zu nehmen und ihnen daraufhin auch noch Immunität zu gewähren. “The only thing I can promise you is a firing squad once more without a trial.” Buckner ist ziemlich wütend über die Tatsache, dass Yaeger und seine Bastards versehentlich Buckners Leute erschossen haben. Yaeger steht zu seinen Bastards: “We have a problem here Colonel. You see I have an obligation to these men. I promised them I would take them to Switzerland and that’s what I’m gonna do.” (0:56f) “What do u intend to do with me?” fragt Buckner, woraufhin Yaeger antwortet “I’ll show you.” Die Bastards verlassen das Lager, einer der Resistance fragt wo sie hingehen, sie sehen sich nur um, antwortet Yaeger. Nun würde man annehmen, dass sie das Lager verlassen um Buckner zu erschießen oder ähnliches. Allerdings folgt nun die Sequenz im Schloss, wo Yaeger und seine Bastards ihre Fähigkeiten unter Beweis stellen und somit Buckner überzeugen können die Mission mit ihnen durchzuführen.

Yaeger ist der väterliche Anführer, der seine Männer nicht im Stich und nicht zurück lässt, denn als sie am Weg zur Schweizer Grenze in mehrere Gefechte kommen, hat Berle Angst, doch Yaeger versichert ihm, dass er ihn lebend da raus bringen wird. Auch als er sich nicht traut von einer Deckung zur nächsten zu laufen, kommt Yaeger nochmals zu ihm zurück und rettet ihm somit das Leben. Verglichen zu Lee Marvin alias John Reismen in THE DIRTY DOZEN oder Brad Pitt alias Aldo Raine in INGLOURIOUS BASTERDS ist Bo Svenson alias Robert Yaeger kein Rauhbein. Er ist der Anführer dieses zufällig zusammengewürfelten Haufens, er fühlt sich für die Männer verantwortlich und es ist ihm wichtig das Beste aus ihrer Situation zu machen. Er bewahrt einen kühlen Kopf in jeder Situation, speziell seinen Part während der Mission kann er bravourös meistern. Gemeinsam mit Buckner gibt er sich als SS-Waffenspezialist aus, durch seine ausgezeichneten Deutsch-Kenntnisse hegen die Deutschen keinen Verdacht. Buckner, der anfänglich feindlich gegenüber Yaeger auftrat, trägt ihm das Du-Wort an, bevor er sich vom fahrenden Zug schmeißt. Yaeger ist auch derjenige, der sich dafür opfert, den Selbstzerstörungsmechanismus der Bombe auszulösen. Am Weg dorthin wird er von einem übrig gebliebenen Nazi schwer angeschossen, doch er schafft es noch zur Bombe und kann den Mechanismus auslösen.

Yaeger ist nicht der typische Held, seine Taten sprechen für sich: Seine Befehlsverweigerung rettete Zivilisten das Leben, die Mission für sein Land war trotzdem erfolgreich. Er hat Mut, Courage und ist loyal. Er stiehlt sich nicht vor seiner Verantwortung, die er nicht einmal selbst gewählt hat. Es ist ihm wichtig seine Männer heil

aus dem Krieg zu bringen, auch wenn ihm das nicht gelingt, handelt er zu jedem Zeitpunkt im Interesse von allen und nicht egoistisch.

Fred Canfield wird gemeinsam mit Berle in einem Jeep zum Militärlager gebracht. Berle hat Angst, Canfield beruhigt ihn „Don't worry about it kid, just stick with me" (0:03f). Canfield passt auf Berle auf und beschützt ihn wie ein großer Bruder. Berle wird in einer Szene am Arm angeschossen, Canfield verbindet ihn „Nothing serious, just a mosquito bite." (0:43f) Sie werden zum Laster geführt, Berle wird von einem Soldaten angepöbelt, wie man sich als Deserteur fühlt. „Just a redneck bastard." Sagt Canfield und bedeutet ihm weiter zu gehen „Who your calling a red neck bastard boy?" In der deutschen Version: "Arschloch? Das sagst ausgerechnet du, Drecks-Nigger? Du bist doch nicht mehr als der Scheißhaufen von einem Weißen." (0:03f)Canfield als Schwarzer, muss sich im eigenen Lager rassistische Bemerkungen gefallen lassen.

Canfields Verbrechen ist Mord. Später, als sich die Bastards in einem verlassenen Haus ausruhen, erzählt er Yaeger, dass er den Mann ermordet hat, weil dieser ihn provoziert hat. Sein hitziges Gemüt betreffend Provokationen ist auch der Grund warum er immer wieder mit Tony aneinandergerät. „Men I'm so hungry, I'm seeing double." sagt Canfield. „Hey Bongo, Berle here is the best. Good lean meat. He is tender." Meint Tony. Als er für Big Mike in Chicago gearbeitet hat, waren die Nigger dort Schuhpolierer, „but those Nigger girls…",(0:20f) Canfield will ihm an die Gurgel springen, Tony zieht ein Messer. Er droht ihn aufzuschlitzen. Auch als Berle im Lager der Resistance von der schönen Nicole verarztet wird, zieht Tony ihn damit auf, dass er verliebt sei. Canfield nimmt Berle in Schutz, er packt Tony am Kragen und schleudert ihn durch die Luft.

Seine Hautfarbe ist nicht nur Grund für rassistische Bemerkungen, sie wird ihm auch zum Verhängnis, als er, so wie Berle, Tony und Nick, ebenfalls mit den nackten Frauen baden will. Die Mädchen vergnügen sich mit den Jungs im Wasser doch sobald sie Canfield sehen schreien sie „Amerikaner! Amerikaner!" es sind deutsche Frauen, die ohne zu zögern beginnen auf Canfield zu schießen. Veronique ist auch nicht klar, warum Canfield für die Operation ausgewählt wurde, da ein Schwarzer bei einer amerikanisch-französischen Geheimoperation in Nazi-Frankreich, auffällt.

Der Konvoi, der die Gefangenen zum Kriegsgericht bringt, muss halten um die Reifenpanne zu beheben, Canfield und Berle werden aufgefordert den Reifen zu wechseln, Berle springt ohne Widerworte vom Laster, Canfield erwidert: „You fix it Sergeant. I'm having my tea."(0:09f) Daraufhin wird er unsanft vom Laster gezogen, der

Sergeant tritt ihm ins Gesicht. Als der Konvoi angegriffen wird, ist Canfield der erste der aus dem Laster herausspringt und in Deckung geht. Er ist eine Figur mit einem unwahrscheinlichen Selbsterhaltungstrieb, und er hat auch keine Scheu einem anderen Mann das Leben zu nehmen um sein eigenes zu retten. Den Sergeant erwürgt er mit bloßen Händen. Er hat einen Instinkt, auf den er sich verlassen kann, denn nur ihm fällt auf, dass in dem Haus wo sie rasten, Stroh vom Boden rieselt, ein Zeichen dafür, dass sich jemand versteckt. Bevor er um Erlaubnis fragt oder den anderen deutet, zieht er an einem Seil und der gesamte Heuboden bricht zusammen und enttarnt den deutschen Deserteur Adolf. Canfield ist ein Mann der Tat und nicht der Worte.

Canfield und Yaeger arbeiten gut zusammen, sie agieren wie ein eingespieltes Team, als würden sie schon immer gemeinsam arbeiten. Gemeinsam schaffen sie es, die Aufpasser des Konvois zu entwaffnen, Canfield unterstützt seinen Lieutenant. Als sie in einen Kampf zwischen Amerikanern und Deutschen geraten, gehen sie in einem Schützengraben in Deckung. Yaeger will seinen Leuten helfen. „Do you want to give our guys a hand?“ „I'm pretty comfortable here.“ (0:25f) meint Canfield. Nazis laufen bei ihnen vorbei, Yaeger erschießt sie. Grinsend sagt er „Sorry“, aber es tut ihm eigentlich nicht leid. „You really wanna do this, ha?“ fragt Canfield. Yaeger zögert kurz “Ähh…Yap” Canfield schüttelt den Kopf, und läuft zur nächsten Deckung um besser schießen zu können. „Hey take it easy we have just met“ (0:26f) meint Yeager humorig.

Während der Mission kämpft er gemeinsam mit den Partisanen, da er, auf Grund seiner Hautfarbe, nicht direkt am Zug eingesetzt werden kann. Nachdem der Bahnhof von Pont Mossons von dem Nazi-Zug übernommen wird, laufen Canfield und Nicole, verfolgt von Nazis, in den Wald. „Ran to your comrades. I'll get to the train“ (1:27f), obwohl er sie erst kurz kennt, würde er sein Leben für das ihre opfern, nicht wegen romantischer Gefühle, sondern wegen seines guten Charakters. Canfield ist ein Mann, der wegen eines Fehltritts zwar verurteilt wird, aber einen guten Charakter hat. Anstatt die Flucht zu ergreifen, nachdem Pont Mossons wieder in Nazi-Hand ist, läuft er zum Zug und kann Yaeger rechtzeitig warnen, bevor er angeschossen wird: (1:30f)

Yaeger: How are u feeling?
Canfield: Not too good.
Yaeger: Do you wanna get off here?
Canfield: After you.
Yaeger: If got couple of things to do first
Canfield: Whatever u say.

Yaeger gibt ihm eine Zigarre, die ist sein Markenzeichen, ständig hat er eine im Mund, hilft ihm auf, Canfield springt vom Zug. “See you in Switzerland” (1:30f) ruft Yaeger vom Zug runter, obwohl beide wissen, dass sie sich nicht mehr sehen werden.

Tony wird gemeinsam mit Nick zum Lastwagen gebracht. Am Weg kommt ein Soldat vorbei, Tony nimmt Wetten an, ob er hingerichtet wird oder nicht. Es ist das dritte Mal, dass er eingesperrt wird, aber er ist sich sicher, dass er wieder frei kommt. Der Soldat wettet 20 Dollar, gibt ihm das Geld. Tony wird der Vergewaltigung und des Mordes beschuldigt, da er den Mann des Opfers tötete. Er ist ein Schelm, der sich gut mit Nick versteht, Yaeger respektiert aber seine Probleme mit Canfield und Berle hat. Tony ist der Provokateur der Gruppe, auf Canfield hat er es weniger abgesehen auf Grund seiner Hautfarbe, aber eher weil er auf seine Provokationen mit Gegenwehr reagiert. Berle zieht er auf, weil er introvertiert und ein Hasenfuß ist. Tony und Berle sind komplementäre Charaktere.

Tony und Nick arbeiten Hand in Hand wenn es darum geht, Streiche zu spielen. Nick gelingt es dem Sergeant, der für den Konvoi verantwortlich ist, die Armbanduhr zu klauen, ohne dass dieser es bemerkt. Tony beobachtet die Situation und fragt den Sergeant wenig später wie spät es ist. Erst da bemerkt er den Diebstahl und fordert seine Uhr von den „Sons of bitches“ zurück. Tony blickt zu Nick, der ihm die Uhr gibt und Tony steigt drauf, gibt dem Sergeant die Uhr zurück:„Do I get a reward Sarge?“ (0:08f) Selbst am Weg zum Henker verlieren die beiden nicht ihren Humor. Selbst in gefährlichen Situationen, fällt ihm ein flotter Spruch ein: Als die amerikanische Kommandoeinheit verkleidet als Nazis auf die Bastards treffen sagt Canfield „There are seven of them.“ Tony: „Seven dwarfs and they are looking for you snow white“ (0:41f) Außerdem hat er keinen Respekt vor Autoritätspersonen, bevor er zu Beginn auf den Laster geladen wird, spritzt er den Sergeant mit Wasser aus einer Lacke an. „Get in the truck you bastard,“ sagt dieser zu ihm als ihn Tony auslacht, weil er jetzt eine nasse Hose hat.

Nachdem sie Adolf entlarvt haben, ist es Tony, der ihn erschießen will. Alle sind bewaffnet und haben die Waffe am Anschlag aber er ist der einzige, der abdrücken würde, Yaeger lässt es allerdings nicht zu:

> Tony: Sorry old buddy but u have to go. *hält ihm eine Waffe an die Schläfe*
> Yaeger: I wouldn’t do that if I were u Tony. *halt ihm die Waffe an den Kopf*
> Tony: What the hell u gonna do with him? *wütend*
> Yaeger: Nothing. He might be able to lead us saver to the Switz-border.

Tony hat ein echtes Problem mit Adolf. Im Schützengraben, als sie in ein Gefecht zwischen Amerikanern und Deutschen kommen, droht er ihm „When the fireing starts I'm gonna put a bullet through your skull. Well, laugh you son of a bitch, you'll get yours" (0:25f) Bis zuletzt traut er ihm nicht, nicht einmal, nachdem Adolf gemeinsam mit den Bastards die Nazieinheit in der verlassenen Stadt erschießt. Aus seinem Argwohn macht er auch keinen Hehl, denn als die Kommandoeinheit auftaucht und Adolf sich anbietet sie zu täuschen, da es ja Deutsche sind, sagt Tony zu Yaeger „Don't believe the bastard ‚Lieutenant" (0:41f) und nachdem Adolf von den Amerikanern erschossen wird „I told you Lieutenant never trust Kraut[199]" (0:44f).

Im Lager der Resistance erklärt Yaeger den Bastards was sie erwartet: einen Zug zu überfallen. Tony ist der einzige, der protestiert: „This has nothing to do with us" hört er von Berle, dass es eine hübsche Krankenschwester namens Nicole gibt. Tony geht ins Krankenzelt und spielt ihr vor, dass er Bauchschmerzen hat. (0:53f)

> Nicole: What's wrong?*.*
> Tony: My appendix! *Nicole eilt zu Tony und tastet seinen Bauch ab* You're prettier than Betty Grabel.
> Nicole: Who is Betty Grabel?
> Tony: My sister.
> Nicole: And your appendix?
> Tony: You have magic hands *will sie küssen*
> Nicole: You're fooling me *stöst ihn weg*
> Tony: You're right. This damn war makes it so easy to fall in love. After all when I lead my men into battle, myself at the front, I might me killed. Tomorrow.
> Nicole: It's true
> Tony: You shouldn't be here, you should be with your folks at home
> Nicole: My home? I have no home. My home was destroyed. My parents are dead. Like so many others.
> Tony: But they do like yours to be protected.
> Nicole: But we need to fight
> Tony: If we make it through this war, and I fall in love with you, we will get married. We will have a big house with a lot of kids
> Nicole: It has been so long that I haven't thought about these things *Pause* Go on
> Tony: And all the kids will look like you, with beautiful hair, eyes, lips.

Nach dieser Unterhaltung versucht er sie wieder zu küssen, aber sie muss gehen. Hier ist noch nicht klar, ob ihr Tony diese Geschichte nur erzählt hat um sie rum zu kriegen.

Als sich alle zur Mission aufmachen, inklusive Nicole, fängt sie Tony ab „You remember what I said? Take care" „You too" (1:09f) und sie umarmen sich. Er meint es gut mit ihr, er will sie nicht einfach nur ausnutzen. Seine Einstellung der Sache und der Gruppe gegenüber ändert sich aber, er ist mit vollem Einsatz dabei als sie im Schloss Canfield

[199] Anmerkung: Kraut war im Zweiten Weltkrieg eine Bezeichnung der Amerikaner für die Deutschen

und Buckner befreien und auch bei der Mission am Zug. Seine Aufgabe ist es, während des Kampfes Nazis gegen Partisanen die Zeit dieses Ablenkungsmanövers zu nutzen, um die hydraulische Verbindung der Anhänger, beladen mit Kriegsgeräten, vom Rest des Zuges zu trennen. Am Zug gibt er Berle Rückendeckung. Als er nach einer Nazi-Jagd wieder zurückkommt und Berle nicht mehr da ist, da er erschossen wurde, ist er betroffen. Er springt vom Zug, am Ende, nachdem alles in die Luft geflogen ist, ruft er nach Nicole genauso wie sie nach ihm. Als sie sich finden fallen sie sich in die Arme.

Tony ist bestimmt der egoistischste Charakter von allen, auf seinen eigenen Vorteil bedacht, zumindest zu Beginn. Er ist der Materialist, da er sogar aus seiner Hinrichtung ein Geschäft macht. Seine Sticheleien gegenüber Canfield und Berle sind oft grenzwertig, aber wenn er gebraucht wird, ist er für die Gruppe da. Canfield verarztet Berle, nachdem dieser angeschossen wurde und Tony läuft los um Wasser zu holen. Am Ende ist aus dem Mörder und Vergewaltiger ein Romantiker geworden, der durch seine Zuneigung zu Nicole geläutert wurde. Seine Charakterveränderung ist eine Darstellung der Theorie bezüglich Kommando-Filmen, dass aus einem Verbrecher durch die Kriegswirren ein geläuterter, guter Mann werden kann.

Nick ist der Scherzkeks der Gruppe. Bevor er auf den Lastwagen aufsteigen kann, wird er durchsucht. Auf die Frage, was er in seiner Umhängetasche trägt, antwortet er „Personal belongings“. Eine Zahnprothese, ein Nylonstrumpf, eine Barbie-ähnliche Plastikpuppe, einen Kelch und eine Rassel, das sind die „Schätze“ die er mit sich herumträgt. Nick ist ein Langfinger, er kann dem Sergeant seine Uhr klauen, ohne dass dieser es merkt. Diebstahl ist das Delikt wegen des er vors Kriegsgericht kommt. So wie Yaeger und Canfield sich auf Anhieb verstehen, so verhält es sich auch mit Nick und Tony, bloß dass ihre Zusammenarbeit auf Scherzereien hinausläuft. Auch sie können ohne Worte miteinander kommunizieren, wie die Szene im Lastwagen zeigt, wenn Nick Tony die Uhr gibt um sie zu zerstören. Seine Hand zum Stehlen rettet den Bastards nicht nur einmal den Kopf: Als der Wagen, mit dem sie unterwegs sind, liegen bleibt, kann er mit Werkzeug und Ersatzteilen aushelfen. Weiters ist er der Dokumentenfälscher in der Gruppe, während ihrer Reise zur Schweizer Grenze fälscht er einen Einsatzplan, außerdem ist er derjenige, der bei der Zug-Mission die Dokumente fälscht, mit denen ihnen Zugang gewährt wird.

Er ist eine Figur mit viel Witz und er hat eine komische Art sich auszudrücken. Am Lastwagen fragt ihn Tony, wie lange er schon „sitzt“. Ohne Worte nimmt er den Helm von

seinem Kopf, er hat einen hübschen Pony und seine Haare sind schulterlang. Weiters hat er eine Obsession für nackte Frauen, die er nicht nur als Bilder unter seinem Helm trägt, Nick ist auch derjenige, der die nackten Frauen am Fluss baden sieht. Ohne lange zu überlegen gibt er Tony und Berle Bescheid und gemeinsam laufen sie zu den Damen. Einer der erschossenen Amerikaner als Nazi verkleidet, hat das Foto einer nackten Frau bei sich. Nick findet es und behält es. Den Toten etwas abzunehmen, damit hat er keine Skrupel, auch als sie durch ein Schlachtfeld mit einer Menge toter Deutscher kommen, nimmt er einem davon seine Fotokamera und als Dank schüttelt er ihm die Hand. In dem verlassenen Haus ist es Nick, der sich auf die Suche nach Essbarem macht und den Bastards ein Mittagessen aus Dosenfleisch und Brot serviert. Sein Salzstreuer sieht aus wie eine Handgranate. Nick hat einen starken italienischen Akzent wenn er Englisch spricht und so wie Canfield ständig an einer Zigarre kaut, hat Nick immer eine Zigarette im Mund.

Bei der Mission hat er mehrere Aufgaben: Er ist für das Fälschen der Papiere verantwortlich und er muss das Signal an die Partisanen schicken, dass Yaeger und Buckner am Zug sind. Wenn er dies nicht schafft dann wird die Brücke gesprengt, wenn der Zug auf ihr ist. Und genau dies geschieht: Die Antenne des Funkgeräts bricht ab bevor Nick senden kann. Er klaut sich ein Nazimotorrad und fährt zu den Partisanen. Zwei Mal wird er am Weg dorthin von Nazis verfolgt, einmal treffen sie nur den Tank des Motorrads, das Loch stopft er mit seinem Kaugummi, beim zweiten Mal wird er von Nazis angeschossen, mit letzter Kraft schleppt er sich zu den Partisanen, wo auch Tony und Berle sind, um ihnen zu sagen, dass Yaeger und Buckner auf dem Zug sind, dann stirbt er.

Nick ist eine sehr lustige Figur, in seinen Handlungen steckt eine Menge Witz und Komik. Er ist der „Klassenclown“ der Gruppe, mit seinem heiteren Gemüt bringt er jeden zum Lachen.

Berle ist Deserteur, für den Kriegsalltag hat er ein zu schwaches Nervengerüst. „In den Kriegsdarstellungen der 1970er und 1980er Jahre taucht häufig die Figur des Deserteurs auf, oft als eine gehetzte und von der Zivilbevölkerung verfremdete Figur.“[200] Er ist ein weicher, introvertierter Charakter, es ist unverständlich, was er im Krieg verloren hat. Als

[200] Hickethier, Knut: Der Krieg als Initiation einer neuen Zeit, In: Heller/Röwekamp, /Steinle (Hg.): All Quiet on the Genre Front? S. 54.

er einen Streifschuss abbekommt und Canfield ihn verbindet, wimmert er und verzieht das Gesicht vor Schmerzen. Wenn er Schüsse oder Bomben hört verfällt er in eine Schockstarre, hält sich die Ohren zu und verschließt die Augen. Als die Bastards auf der Flucht in ein Gefecht zwischen Deutschen und Amerikanern kommen, ist er einem Nervenzusammenbruch nahe: (0:27f)

> Berle: I'm scared, I'm so scared
> Yaeger:(hält ihm eine Waffe an den Kopf) Now does that make you feel any better Berle? I'm gonna get you through this war, I guarantee you that. You got that?
> Berle nickt bloß, unfähig zu antwortet.
> Yaeger: I can't hear you!
> Berle: Yes Sir, thank you Sir.

In einer verlassenen Stadt, wo Adolf und die Bastards auf den Nazi-Trupp treffen, ist Berle sehr nervös. Er ist in Deckung mit Nick, der den Nazi-Konvoi beobachtet (0:29f)

> Berle: Damn it, I'm going to piss in my pants.
> Nick: Tie a knot in your prick.
> Berle: It's not funny Nick. When I'm scared I just got to go.
> Nick: Alright, let it go.

Er wehrt sich auch nicht, wenn er persönlich angegriffen wird, wie in der Anfangsszene gezeigt wird, als der Redneck ihm vor die Füße spuckt. Allerdings je länger er mit der Gruppe unterwegs ist, desto größer wird sein Selbstvertrauen. Er wirkt aktiv bei der Befreiung von Buckner und Canfield aus dem Schloss mit. „Something must have happened in Bouille. We'll let the train get on the bridge and blow it up." (1:12f) Berle ist hier nicht mehr der ängstliche Deserteur, selbstbewusst sagt er was zu tun ist. Der Krieg hat ihn verändert, seine Aufgabe in der Mission und für die Gruppe macht ihn stark.

Berles größter Wunsch ist es nach Hause zurück zu kehren. „I wanna go home," (0:25f) sagt er, als er gemeinsam mit Canfield und Yaeger in dem Schützengraben in Deckung ist. Das ist auch seine Motivation proaktiv bei der Mission mitzuarbeiten, denn von Yaeger bekommen sie in Aussicht gestellt, wieder in die Heimat zurück kehren zu können, nachdem sie sich bewiesen haben. „Sir my brother is a railroad man. I helped him out couple of times. I can run a locomotive, Sir," (0:56f) sagt er zu Buckner um ihn zu überzeugen die Mission mit ihnen durchzuführen.

Berle ist auch derjenige, der auf Zusammenhalt in der Gruppe plädiert, nachdem Canfield Tony am Kragen packt und ihn durch die Luft schleudert, da dieser wieder einmal mehr Berle auf den Arm genommen hat: „Damn it, stop fighting! We're all in the same boat! We should try to help one another!" (0:50f) Auf Grund seiner Streifschuss- Verletzung wird er

von Nicole verarztet. Er mag sie, ist aber zu schüchtern um irgendetwas zu unternehmen. In Tony hat er außerdem einen starken Konkurrenten. Sie nennt ihn couragiert, da sie nicht weiß, da er eigentlich ein Deserteur ist, der ja genau das Gegenteil von einem couragierten Soldaten ist.

Während der Mission kann er seine Aufgabe, die Lokomotive zu führen gut umsetzen. Durch den Erfolg der Mission werden sogar er und Tony Verbündete, als Tony Berles Tod entdeckt, ist er betroffen.

Buckner ist der Colonel, der die Operation am Zug leiten soll. In einer Nacht und Nebel Aktion springt er über Frankreich mit einem Fallschirm ab, dies wird auch gezeigt. Er wird von der Resistance empfangen, und erwartet Lieutenant Sayx, den er kennt, doch er trifft auf Yaeger. Noch bevor er die Bastards auffliegen lassen kann, schneidet ihm Yaeger das Wort ab „Colonel Buckner, may I talk with you in private for a moment?“. Obwohl er anders könnte, lässt er die Bastards zunächst nicht auffliegen „Of course Sayx, I'm very eager to hear what you have to say.“ (0:55f)

Im Lager der Resistance erklärt Yaeger ihm die Lage und seinen Vorschlag, ihn und seine Männer die Mission durchführen zu lassen. Buckner ist außer sich: (0:55f)

> Buckner: You know what you have done god almighty? Those men were highly trained technicians specially chosen for this mission.
> Yaeger: And they were wearing German uniforms.
> Buckner: And you have the guts to offer me in exchange a gang of deserters, cut throats and thiefs. What kind of an offer is that Lieutenant? You're not even deserved to be called soldiers. And I'm supposed to entrust this mission to men like you.
> […]
> Yaeger: Sir, I guarantee you we can handle it. I speak fluent German. And these men have certainly proven themselves in combat
> Buckner: You're out of your mind Yaeger if you think you can win immunity though this cangame. You can think again mister.
> Yaeger: I see.
> Buckner: The only thing I can promise you is a firing squad! Once more without a trial!

Während der Mission in der Burg, wo Canfield und Buckner unbeabsichtigt in die Fänge der Nazis geraten, können sie von Yaeger und den Bastards wieder befreit werden. Diese Aktion überzeugt Buckner von dem Können der Männer, er weiht sie in die Mission ein: Sie überfallen einen Nazi-Zug, werden diesen in ihre Gewalt bringen und eine Waffentechnik stehlen. Buckner und Yaeger werden als zwei Nazi-Waffen-Spezialisten getarnt auf dem Zug die Technik entwenden. Die beiden arbeiten gut zusammen. Buckner sprengt sie beinahe in die Luft als er den Selbstzerstörungsmechanismus der Rakete

unabsichtlich auslöst. Yaeger blockiert diesen mit einem Bleistift. Durch sein Können steigt er in Buckners Ansehen. Bevor dieser aus dem Zug springt nach erfolgreicher Entfernung der Technik, bietet er ihm das „Du“ an: (1:31f)

> Yaeger: You take care, Colonel.
> Buckner *lächelnd*: Tom
> Yaeger *lächelt zurück:* Tom? Okay, take care Tom.

5.2.2. Frauenfiguren bei Castellari

Nicole ist eine junge Frau, nicht älter als 20 Jahre und Mitglied der Resistance. Ihre Figur wird spät vorgestellt, erst nach 45 Minuten, sie spielt auch keine Hauptrolle und ist für den Verlauf der Handlung nicht von großer Wichtigkeit. Die Bastards werden von Veronique in das Lager der Resistance gebracht, Berles Schusswunde soll verarztet werden. Auf die Frage, ob sich ein Doktor darum kümmern wird, sagt Veronique „No, no doctor, just our nurse, Nicole. […] Well go on, she’s not going to eat you“ (0:47f) Die Krankenschwester ist ein klassisches Sujet für Frauen im Kriegsfilm, wie in Kapitel 4.3.2 erläutert. Sie spricht mit Berle auf Französisch, sie kann nur ein wenig Englisch, aber für eine Unterhaltung reicht es: (0:47f)

> Berle: You are kind of young, aren’t ya?
> Nicole: Age is not important when u fight for something in which you believe, right?
> Berle: Well, I guess so.
> Nicole: You are very young, too. And you volunteered yourself for such a dangerous mission.
> Berle: Well… *mit einem verlegenen Lächeln*
> Nicole: You must be very courageous.

Berle und Nicole sind im selben Alter, trotzdem empfindet er sie zu jung um zu kämpfen. Die Frau als Person, die für das kämpft was ihr wichtig ist, ist ein Bild, welches für manche, hauptsächlich Männer, verstörend wirkt. Krieg ist Männersache, ob aus Beschützerinstinkt oder aus Angst, dass Frauen in diesem männlichen Gewerbe besser abschließen, Männer wollen Frauen aus dem Krieg raushalten.

Tony will einen Blick auf die hübsche Krankenschwester werfen, er geht zu ihrem Zelt, legt sich auf eine Pritsche und spielt ihr vor, dass er Bauchweh hat. Als sie in das Zelt kommt und er vor Schmerz aufschreit, ist sie besorgt, sie tastet ihn ab. „You’re prettier than Betty Grable“, Tony macht ihr ein Kompliment, welches aber ins Leere geht, da sie nicht weiß wer Betty Grable ist. Sie lässt sich von ihm nicht küssen und erkennt bald, dass er ihr die Bauchschmerzen nur vorgespielt hat. Täglich müssen die kämpfenden Männer dem Tod ins Auge sehen, dies macht es so einfach sich zu verlieben. Im Angesicht des Todes ist die Liebe die einzige Macht die es wert ist um sie zu kämpfen, die Motivation gibt. Vor der Begegnung mit Nicole will Tony von Yaegers Idee die Mission für Buckner zu

erfüllen, nichts wissen. Mit Nicole fantasiert er über eine gemeinsame Zukunft, dass sie nach dem Krieg heiraten werden und Kinder kriegen. Sie gibt ihm einen Grund zu kämpfen, durch sie hat er eine Perspektive. Er weckt in ihr Gedanken an eine Zukunft, an einen Ehemann, an Kinder, ein gemeinsames Zuhause, an diese Dinge hat sie seit langem nicht gedacht. Der Krieg hat ihr ihre Familie und ihr Zuhause genommen, deshalb kämpft sie für die Resistance. Tony und Nicole sind wichtig füreinander, sie gibt ihm eine Perspektive, einen Grund zu kämpfen, er gibt ihr Halt und er erinnert sie daran, dass es auch eine Zeit nach dem Krieg gibt.

Bevor die Operation beginnt, fängt er sie ab und erinnert sie daran, was sie besprochen haben. Für ihn waren es keine leeren Worte. Ihre Aufgabe bei der Operation ist, gemeinsam mit einer Kollegin die Wachposten im Bahnhof von Pont Mossons auszuschalten. Da es Frauen sind, wird ihnen von den Wachposten keine große Aufmerksamkeit geschenkt, von ihnen geht keine Gefahr aus. Sobald der richtige Zeitpunkt gekommen ist, schießt Nicole dem Funker in den Rücken, die andere rammt dem zweiten Deutschen ein Messer in den Bauch. Nachdem Pont Mossons aber wieder von Deutschen eingenommen werden konnte, kann sie mit Canfield fliehen. Er erschießt die Verfolger währen sie in den Wald laufen kann. Dank seiner Hilfe kann sie überleben, es suggeriert, auch wenn die Frau im Krieg mitkämpft braucht sie trotzdem einen Mann, der ihr im Notfall das Leben rettet. Nicole und Tony sind neben Buckner die einzigen Überlebenden der Mission, in der Verwüstung von Pont Mossons laufen sie sich in die Arme. Nicole als Kämpferin der Résistance ist ein Fortschritt, denn in Altrichts THE DIRTY DOZEN spielen Frauenfiguren gar keine Rolle, sie dienen lediglich dem „Stressabbau“, da eine Gruppe Prostituierter den Männern einen schönen Abend bescheren soll, bevor jene auf ihre Selbstmordaktion losziehen.

Abgesehen von Nicole gibt es auch die Darstellung von **deutschen Frauen**, die nackt in einem Fluss baden. Sie sind für den Verlauf der Handlung nicht von Bedeutung, die Nacktheit in Kombination mit Nazis und Waffen gibt der Flussszene einen Touch von Trash. Nick ist derjenige, der die Frauen im Fluss entdeckt, er gibt Berle und Tony Bescheid. Gemeinsam gehen sie hinter einem Gebüsch unweit der Badenden in Deckung, voyeuristisch werden die Frauen beobachtet. Nick ist der erste, dem das Zuschauen nicht reicht, ausgehungert wie er ist, will er bei der „Plantscherei“ im kühlen Nass mitmachen. Tony und Berle folgen ihm. Doch das Vergnügen ist nur von kurzer Dauer, da der schwarze Canfield auftaucht und die Frauen, die Deutsche sind, sofort erkennen, dass es sich bei den Herren um keine Deutschen handelt. Aufgeschreckt

springen sie aus dem Wasser greifen barbusig zu ihren Maschinenpistolen und beginnen auf die Männer zu schießen, die schnell das Weite suchen. Diese Szene ist sehr trashig, hat für den weiteren Verlauf der Handlung keinerlei Bedeutung, sie dient allein der Belustigung.

5.2.3. Deutsche und Nazis bei Castellari

Adolf Sachs in der deutschen Synchronversion heißt er Armin, wird von den Bastards in dem verlassenen Haus entlarvt. Er war Gefangener, konnte fliehen und ist unbewaffnet. Warum er Gefangener war, ob von den eigenen Leuten oder vom Feind wird nicht aufgeklärt. Er soll sie sicher zur Schweizer Grenze führen. Er gibt Auskunft, dass alle Dörfer im Umkreis in deutscher Hand sind, der längere aber sichere Weg ist durch den Wald. Unbewaffnet führt er sie an. Als sie in ein Gefecht kommen, ist er mit Nick und Tony gemeinsam in Deckung, Tony droht ihn zu erschießen „That would be a mistake to kill me now. I can only be of use to you if I'm alive." (0:26f) Hier gibt er zu erkennen, dass er sehr gut Englisch sprechen kann. Zu dieser Zeit war dies ungewöhnlich.

Adolf ist kriegsmüde "I'm fed up with this bloddy war. We have lost" (0:27f) sagt er zu Tony. Ihm ist klar, dass der Krieg nicht mehr zu gewinnen ist „It ist absurd. Why do we keep on this hopelss war?" (0:24f) „I bet you didn't talk like that when you invaded Poland," antwortet Tony. Adolf gibt keine Antwort. Ob er überzeugter Soldat der Wehrmacht ist, oder ob er, wie viele andere eingezogen wurde, wird nicht aufgelöst. Man erfährt nicht viel über seine Beweggründe, die Aussicht mit den Bastards in die Schweiz zu flüchten und dort möglicherweise ein neues Leben zu beginnen, ist attraktiver als die Alternative.

Er hat die Möglichkeit die Bastards an die Waffen SS auszuliefern, tut es aber nicht. Adolf hat endgültig die Seiten gewechselt. Er kämpft gemeinsam mit den Bastards gegen die Deutschen: (0:30f)

> Obersturmbannführer: Komm mal her du. Wer sind diese Amerikaner?
> Adolf: Vier Soldaten und ein Offizier
> Obersturmbannführer: Woher kommst du?
> Adolf: aus dem Saint Michelle Abschnitt. Wir haben eine Abteilung überrascht und dies sind die Überlebenden.
> Obersturmbannführer: Wohin bringst du diese Amerikaner?
> Adolf: Ich bring sie ins Hauptquartier zum Verhör Herr Obersturmbannführer.
> Obersturmbannführer: Der neue Befehl lautet keine Gefangenen
> Adolf: Die Wehrmacht hat keinen solchen Befehl erhalten Herr Obersturmbannführer.
> Obersturmbannführer: Scheiß auf die Wehrmacht. Das sind doch keine Soldaten sondern nur Feiglinge. Steigt vom Wagen und geht zu Nick. Er nimmt ihm die Fotokamera weg. Was hast du hier? Obersturmführer!

Obersturmführer: Ja Herr Obersturmbannführer!
Obersturmbannführer: Erschießen sie diese Männer hier.
Ich muss sie daran erinnern, dass diese Männer Gefangene der Wehrmacht sind und nicht der Waffen SS.
Obersturmbannführer: Zum Teufel mit der Waffen SS! Wieso hast du eine amerikanische Maschinenpistole? *Pause* Erschießen Sie auch diesen Verräter!

Seine Loyalität seiner neuen Kampfgemeinschaft gegenüber wird ihm zum Verhängnis. Die Bastards sind in Position den vermeintlichen Nazi-Trupp zu erschießen, Adolf bietet sich an zu ihnen zu gehen und zu fragen was sie wollen. Er glaubt nicht, dass es sich um einen Suchtrupp handelt der ihn und die Bastards aufspüren soll. Er wird ihnen erzählen, dass er seinen Anschluss verloren hat, weil sein Tank leer war. Er hat in der verlassenen Ruine übernachtet. (0:41f)

Yaeger: And if they don't fall for that?
Adolf: Then I surrender. Pause, *Nahaufnahme, Adolf sieht Yaeger gearde in die Augen* Look, I'm fed up with seeing all Germans being killed.
Tony: Don't believe the bastard Lieuteneant.
Yaeger: Okay Adolf, you go ahead.

Adolf geht auf die Deutschen zu, aus der Ferne beobachten die Bastards was passiert, er dreht sich um, kehr somit den Eindringligen den Rücken zu schreit „Amerikaner" und wird von jenen in den Rücken erschossen. Die Bastards töten alle sieben in einem Kugelhagel, Tony war klar, dass man „Kraut" nicht vertrauen kann, Yaeger versteht nicht ganz was soeben passiert war. Erst im Lager der Resistance klärt sich das Missverständnis auf und Tony muss erkennen, dass er Adolf Unrecht getan hat, zu spät.

Adolf ist der Feind, er ist ein Soldat der Wehrmacht, durch die Darstellung von Waffen SS und Wehrmacht wird eine Grenze gezogen zwischen „menschlichen Soldaten" und „unmenschlichen SS-Angehörigen." Diese Art von Unterscheidung kommt vermehrt vor in den Filmen der Nachkriegszeit, wo es meistens unter den Feinden „the good german" gibt. Außerdem ist der große Feind nun der Russe und nicht mehr der Deutsche.

Adolf und Yaeger hegen eine Sympathie füreinander, Yaeger behandelt ihn von Anfang an respektvoll und schenkt ihm sein Vertrauen. Die Kriegsmüdigkeit der Soldaten, die gegen Ende des Krieges die Mehrheit empfand, wird durch Adolfs Figur ausgedrückt. Die Bastards selbst sind keine überzeugten Kriegsteilnehmer, es wird erkennbar, dass Freund und Feind nicht sehr verschieden sind.

Yaeger ist der Anführer der ethnisch gemischten Gruppe, er ist aber weder ein gesetzloser Held oder Bully noch hat er kriminelle Tendenzen. er wird von allen bedingungslos akzeptiert, auch von Adolf, als dieser zu den Bastards stößt. Selbst wenn die anderen mit seinen Entscheidungen nicht einverstanden sind, so wie Tony, dass Adolf

am Leben gelassen wird und als Yaeger ihnen mitteilt, dass sie die Zug-Mission durchführen werden, oder Canfield, der im Krieg eigentlich nicht mehr mitmischen möchte, hören sie auf ihn. Die gesetzlose Gruppe kann erst dann funktionieren, wenn sie eine Autoritätsperson akzeptieren. Canfield und Yaeger führen die Gruppe durch den Krieg. Tonys Teamgeist hält sich in Grenzen, bis zu dem Zeitpunkt als er mit Nicole eine Perspektive hat. Nick ist der Komiker, der die anderen nicht nur unterhält, sondern auch für sie sorgt. Adolf, „the good german", ist bis in den Tod loyal seinem Team gegenüber. Der Irrsinn des Krieges und derer die daran teilnehmen wird deutlich, da er an mehreren Stellen die Sinnhaftigkeit des Krieges in Frage stellt.

Dieser bunt zusammengewürfelte Haufen schafft es irgendwie durch die Wirren des Krieges, ihre Funktionalität als Team ist beeindruckend, denn sie sind keine trainierte Spezialeinheit. Echte Soldaten sind sich darüber im Klaren, dass der Krieg ein schmutziges Geschäft ist. Es muss getan werden, aber man sollte es so schnell wie möglich hinter sich bringen.[201] Ihr Einsatz bei der Mission rührt weniger davon, dass sie überzeugte Kriegsteilnehmer sind aber die Aussicht in die Heimat zurückkehren zu können ist ein großer Ansporn. Letzten Endes geben sie ihr Leben und obwohl die Mission erfolgreich war, wird doch die Sinnlosigkeit von Krieg deutlich und dass vor allem auf jeder Seite zu viele menschliche Verluste zu beklagen sind.

Anders als bei Tarantino, der den Feind durch Landa, Zoller, Hellstrom, Hitler und Goebbels personifiziert und diese Figuren eine tragende Rolle für den Verlauf der Handlung nimmt, sind bei Castellari die **Nazis** zwar Gegenspieler, aber einzelnen Personen wird keine tragende Rolle zuteil. Als Kollektiv bereiten sie den Bastards Schwierigkeiten, als diese sich zur Schweizer Grenze durchschlagen wollen: Einmal, als sie mit dem Lastwagen ein Schlachtfeld passieren, werden sie von Deutschen mit Raketen angegriffen. Sie müssen das Gefährt stehen lassen und zu Fuß weiter. Ein weiters Mal geraten sie in ein Gefecht zwischen Amerikanern und Deutschen und als Adolf sie durch die zerbombte Stadt führt, kreuzen sie den Weg einer SS-Kolonne. Wie weiter oben erwähnt wird hier die Abneigung der SS gegen die Wehrmacht deutlich. Die SS, als Schutzstaffel Hitlers, hielt nicht viel von den „gewöhnlichen" Wehrmachtssoldaten. In vielen Filmen, wie auch in diesem, wird eine Unterscheidung zwischen SS und Wehrmacht getroffen, die „Wehrmacht" als Mitläufer, die keine andere Wahl hatten, da Kriegsverweigerer genau wie Juden in KZs gesteckt wurden, und die fanatischen,

[201] Vgl. Voigt: Der Kampf um die Herzen, in: Machura/Voigt: Krieg im Film, S. 33. Und: Wagener, Sybil: Feindbilder. Wie kollektiver Hass entsteht, Berlin: Quadriga 1999, S.48.

überzeugten Hitler Anhänger, die Mitglieder der SA, SS und Gestapo. Es wurde ein Bild der wehrlosen Mitläufer geschaffen, aus diesem Grund erregte die Wanderausstellung (1994-1999, 2001-2004) des Institutes für Sozialforschung über die Verbrechen der Wehrmacht sehr viel Aufsehen, da gezeigt wurde, dass diese Soldaten alles andere als unschuldige Mitläufer waren.[202]

Bei der „Schloss-Mission" wird einem befehlshabenden Nazi etwas mehr Aufmerksamkeit geschenkt: Er hat Buckner und Canfield als Gefangene in sein „Büro" bringen lassen, ein riesiger Schloss-Saal. Dort verhört er die beiden: (1:02f)

> Nazi: Colonel, where is your unit located?
> Buckner: Charles Thomas Buckner, Colonel. 0628304
> Nazis: Buckner, steht auf, geht zu den Gefangenen, die vor seinem Schreibtisch stehen, or is it Buckner er betont das U, obwohl Buckner mit A ausgesprochen wird You are a chairman, arn't you agent? Then how it come you keep such unaccurate company? Why don't you answer? I tell you why, because you are a bastard. All Americans are mongrels, Negro, Jew, Polish, Italian, Irish, every possible race. And your women are whores. You are all their children. Coca Cola, Hollywood, Chewing gum. Stupid, cowardly bastards!

Mit dem letzten Wort stürzt er sich auf Canfield, doch dieser ist schneller, er hat ihn ihm Würgegriff. Die anderen anwesenden Deutschen greifen zu ihren Waffen, doch der Oberbefehlshaber im Würgegriff befiehlt ihnen sie nieder zu legen.

In Castellaris Film werden die Deutschen als Deserteure (Adolf), Feiglinge (Oberbefehlshaber im Schloss, der aus Angst um sein Leben nicht einmal versucht dafür zu kämpfen) und nicht besonders helle dargestellt. Denn obwohl sich Yaeger verrät, am Zug sagt er „natürlicherweise" anstatt „natürlich", schöpfen die Deutschen keinen Verdacht. Ihnen fallen auch nicht die von Nick gefälschten Papiere auf.

[202] Vgl."Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944", Hamburger Institut für Sozialforschung, http://www.verbrechen-der-wehrmacht.de/docs/ausstellung/ausstellung.htm, 2004, Zugriff: 1.2. 2014.

5.3. Narration: Geschichte und Themen, Plot bei Tarantino

Bastards:	Brad Pitt als Lieutenant Aldo Raine/Der Apache
	Eli Roth als Sergeant Donny Donowitz/Bärenjude
	Til Schweiger als Feldwebel Hugo Stiglitz
	Gedeon Burkhard als Cpl. Wilhelm Wicki
	B.J. Novak als PFC Smithson Utivich/Knirps
	Omar Doom als Omar Ulmer
Andere:	Diane Kruger als Bridget von Hammersmark
	Michael Fassbender als Lieutenant Archie Hicox
	Mélanie Laurent als Shosanna Dreyfus
	Christoph Walz als SS-Standartenführer Hans Landa/Judenjäger
	August Diehl als SS Sturmbannführer Dieter Hellstrom
	Jacky Ido als Marcel
	Sylvester Groth als Joseph Goebbels
	Martin Wuttke als Adolf Hitler
	Mike Myers als General Ed Fenech
	Julie Dreyfus als Francesca Mondino
	Rod Tylor als Winston Churchill
	Bo Svenson als US Colonel
	Samuel L. Jackson als (Märchen-)Erzähler

Kapitel I: *Once upon a time in Nazi-occupied France, 1941*

Ein französischer Bauer hackt Holz vor seinem bescheidenen Bauernhaus, man sieht Milchkühe im Hintergrund. Seine Tochter hängt Wäsche auf, als sie ein Nazi-Bonzen-Auto, flankiert von zwei Nazi-Motorrädern, den Feldweg zu ihrem Hof herauffahren sieht. Aufgeregt läuft sie zu ihrem Vater. Er bittet sie, ihm Wasser zum Waschen zu bringen. Sie soll zu ihren Schwestern ins Haus gehen und nicht laufen. Das Bonzen Auto fährt vor, ein eher schmächtiger Mann steigt aus, der sich auf Französisch erkundigt, ob er hier am Hof des Bauern LaPadite sei. Er stellt sich als Oberst Landa vor. Sie gehen ins Haus, wo Landa den Töchtern Komplimente über deren Schönheit macht. LaPadite bietet Landa Wein an, jener präferiert allerdings ein Glas Milch, welches er mit einem Zug leert. Es wird auf Französisch gesprochen, Landa bittet LaPadite seine Töchter rauszuschicken und ins Deutsche wechseln zu dürfen, da seine Französisch-Kenntnisse hier am Ende seien.

Er fragt LaPadite über jüdische Familien aus, die in der Gegend wohnten, bevor die Nazis kamen. Über alle Familien habe er Aufzeichnungen, nur nicht über die Familie Dreyfus. LaPadite, der darum bittet seine Pfeife zu rauchen, gibt Auskunft, sie seien nach Spanien geflohen. Er zählt die diversen Familienmitglieder der Familie auf während die Kamera nach unten schwenkt bis unter den Fußboden und die Familie Dreyfus zeigt, die sich zwischen Boden und Keller in einem holen Zwischenraum versteckt. Anscheinend sind sie dort bereits seit der Besetzung Frankreichs durch die Deutschen. Landa fragt LaPadite ob er seinen Spitznamen kenne. Dem ist es sichtlich unangenehm, denn der Spitzname ist „Judenjäger". Landa führt das darauf zurück, dass er, im Gegensatz zu allen anderen Deutschen denken kann wie ein Jude. Die Deutschen haben die Eigenschaften eines Falken, Juden hingegen die von Ratten. Auch Landa zündet sich seine weiße S-förmige Pfeife an, die an jene von Sherlock Holmes, einem der bekanntesten Detektive der Literaturgeschichte erinnert. Der nette Smalltalk wird totenernst. Es wird klar, dass Landa von Anfang an wusste, dass LaPadite Staatsfeinde versteckt, er ließ ihn seelenruhig in die Falle laufen. „Since I haven't heard any disturbance, I assume that while they're listening they don't' speak English? I'm going to switch back to French now, and I want you to follow my masquerade-is that clear?" (0:18f)

Er verabschiedet sich auf Französisch in höflichem Tonfall, öffnet die Türe, seine Männer kommen hereingelaufen und durchlöchern den Fußboden. Es werden alle erwischt nur die 15 jährige Shosanna krabbelt raus und rennt um ihr Leben dem Wald entgegen. Landa setzt die Waffe an, schießt aber nicht.

Kapitel II: *Inglourious Basterds*

Lt. Aldo Raine geht vor einer Reihe Soldaten auf und ab. Es handelt sich um amerikanische jüdische Soldaten, die zukünftigen Basterds. Sie werden im Hinterland von Frankreich als Guerilla Einheit Nazis jagen. Ihr Schlachtplan lehnt sich an den Aufstand der Apachen an. Jeder, der seiner Einheit beitritt, unterschreibt einen Schuldschein, pro Mann will er 100 Nazi Skalps von 100 toten Nazis.

Szenenwechsel. Hitler, in brauner Uniform und beigem Imperatorumhang mit rotem Innenfutter, hat einen Wutanfall. Er regt sich fürchterlich über die Basterds auf, die seine Männer abschlachten. Es ist eine parodistische Darstellung. Er nimmt Soldat Butz in Empfang, dessen Einheit von den Basterds überfallen wurde. Butz ist der einzig Überlebende. Seine Erzählung wird mit Rückblenden auf jenen Tag im Wald unterstrichen. Bilder seiner Erinnerung, auf dem die Basterds die Nazis malträtierten.

Nachdem sie einige ermordet und skalpiert hatten, wird der Leutnant des Trupps von Aldo, dem Apachen, verhört. Er will wissen, wo sich Nazis in der Nähe befinden. Der Leutnant weigert sich ergeben deutsche Soldaten zu verraten, worauf Aldo seinem „Bärenjuden" Donny Donowitz den Befehl erteilt, den Nazi mit seinem Baseballschläger zu erschlagen. Butz ist Zeuge, er hat Todesangst, um sein Leben zu retten gibt er den Basterds die gewünschte Information.

Butz erzählt Hitler, der Grund seines Überlebens sei, dass die Basterds wollen, dass er von ihnen in der deutschen Armee erzählt, damit die sich fürchten. Hitler verbietet ihm ein Wort darüber zu verlieren. Er fragt ihn, ob man ihn auch so gekennzeichnet hat wie die anderen. Butz nimmt seine Mütze vom Kopf, schiebt seine Haare zur Seite und zum Vorschein kommt ein Hakenkreuz, welches ihm von Raine in die Stirn geritzt wurde. Die Basterds machen keine Gefangenen, ihr Geschäft ist das Nazi-Töten, jene die im Austausch für Informationen am Leben gelassen werden, bekommen ein Hakenkreuz auf die Stirn geritzt, damit man sie immer und überall als Nazi identifizieren kann. Ähnlich den Nummern, welche den Juden im KZ eingebrannt wurden.

Kapitel III: *German Night in Paris, Juni 1944*

Schrift Insert: *Shosanna Dreyfus, four years after the massacre of her family.*

Eine junge blonde Frau klettert auf eine Leiter und wechselt die Buchstaben für die Leuchtschrift über dem Portal ihres Kinos aus. Sie spielte den Film DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ mit Leni Riefenstahl. Ein junger deutscher Soldat kommt ins Bild und beginnt mit ihr Konversation zu treiben. Ihr ist es lästig, sie steigt von der Leiter und möchte hineingehen. Er, Frederick Zoller, möchte gerne ihren Namen wissen. Sie gibt ihm ihre Papiere, ein perfekt gefälschter Ausweis verrät ihren neuen Namen: Emmanuelle Mimieux. Er verabschiedet sich und geht in die Nacht hinein.

Shosanna sitzt in einem französischen Cafe, raucht Zigarette, trinkt Rotwein und liest das Buch *The Saint in New York*[203], Frederick sieht sie durch das Glasfenster und geht hinein. Er will sich zu ihr setzen, sie bittet ihn, sie nicht zu belästigen. Als er bei ihr steht, kommt ein Nazi Oberhauptmann herein, sie unterhalten sich auf Deutsch, der Nazi bewundert Zoller für seine Heldentat. Als nächstes kommt ein Soldat mit seiner Freundin,

[203] Dieses Buch ist das 15. Buch einer Serie der Autorin Leslie Charteries und handelt von den Abenteuern Simon Templers, der als Antiheld mysteriöse Verbrechen aufklärt. *The Saint in New York* ist das bekannteste Buch der Reihe und wurde auch verfilmt.

die zu Shosanna sagt, sie könne sich glücklich schätzen mit so einem Helden zusammen zu sein. Shosanna ist neugierig und fragt Frederick warum er so bekannt ist. Er hat 300 feindliche Soldaten von einem Glockenturm aus getötet. Goebbels hat diese Heldentat verfilmt, Zoller spielt sich selbst, in wenigen Tagen ist Premiere von STOLZ DER NATION in Paris. Zoller glaubt nun Shosanna durch seine Heldentat beeindruckt zu haben, das Gegenteil ist der Fall, aufgebracht verlässt sie das Cafe.

Wir beobachten Shosanna abermals dabei, wie sie Buchstaben über dem Portal des Kinos anbringt. Marcel, ihr Freund und Mitarbeiter im Kino, geht mit Filmrollen in den Keller als ein Nazi Bonzen Auto vorfährt. Der Nazi, Dieter Hellstrom, der aussteigt, gibt ihr unhöflich zu verstehen, dass sie runter kommen und in das Auto einsteigen soll. Ihr ist nicht ganz wohl bei der Sache, verständlich, wenn man bedenkt, wer sie wirklich ist. Sie hat jedoch keine Wahl als in das Auto einzusteigen. Doch die Reise geht nicht etwa in ein KZ oder zu einem Gestapo Verhör, sondern in ein nobles Lokal, das Maxim. Goebbels und Zoller sitzen gemeinsam mit einer Dame und ihrem schwarzen Königspudel an einem Tisch und essen zu Mittag.

Shosanna betritt mit dem Obersturmbannführer das Lokal, Zoller stellt Goebbels und die Übersetzerin, Francesca Mondino vor. Sie ist auch gleichzeitig Goebbels Mätresse, wie eine Einblende zeigt. Goebbels versucht humorig zu sein, indem er sich beschwert, dass Zoller keine Zeit für ihn hat, und wenn er dann mal Zeit hat, nur von Shosanna spricht. Zoller versuchte Goebbels davon zu überzeugen die Kinopremiere von Stolz der Nation in Shosannas Kino zu verlegen, erklärt ihr Francesca. Zoller ist beleidigt, er wollte Shosanna von seiner Idee erzählen. Goebbels hat einer Änderung des Vorstellungsortes noch nicht zugestimmt, jedoch ist er gewillt seinem Star (Zoller) jeden Wunsch zu erfüllen. Shosanna soll heute Abend in ihrem Kino eine Privatvorstellung für Goebbels und seine Entourage veranstalten. Bevor er sich erkundigen kann, welche Filme sie hat, unterbricht er sich selbst „Ah, Landa!“, jener bleibt genau hinter Shosanna stehen. Er begrüßt sie mit einem Handkuss, Shosanna fällt es sichtlich schwer ihre Nerven im Zaum zu halten. Er war derjenige, der ihre Familie vor vier Jahren erschießen ließ.

Er ist der Sicherheitsbeauftragte des Premierenabends und möchte mit Shosanna einige Worte wechseln. Goebbels und Francesca verabschieden sich, auch Zoller geht. Zurück bleiben nur Shosanna und Landa, der für sie Apfelstrudel und ein Glas Milch bestellt; für sich nimmt er Strudel mit Espresso. Landa möchte wissen, woher sie Zoller kennt und wie sie in Besitz des Kinos kam. Shosanna gibt übergenau Auskunft, wie bei einem Verhör, Landa versichert ihr, es ist reine Routine sie zu befragen, sie müsse sich um nichts

sorgen. Er bietet ihr sogar eine Zigarette an, nach einigen Zügen verabschiedet er sich. Als er weg ist, fällt Shosannas Maske.

Selber Abend, Shosannas Kino, die Nazis verlassen soeben nach ihrer persönlichen Sondervorstellung, die Goebbels bei dem Mittagessen verlangt hat, das Kino. Shosanna und Marcel bleiben im Kino zurück, sie erzählt Marcel von ihrem Plan, das Kino mit Nitrofilmrollen in Brand zu stecken und die ganze Naziriege zu töten. Marcel will zunächst nichts von ihrer Idee hören, sie kann ihn jedoch überzeugen.

Kapitel IV: *Operation Kino*

Großbritannien, drei Männer gehen durch einen dunkel getäfelten Vorraum. Einer von ihnen betritt einen Raum, in dem General Ed Fenech auf ihn wartet. Lieutenant Archie Hicox wird von Fenech begrüßt, auf einem Klavierhocker neben einem Flügel sitzt Winston Churchill. Fenech fragt Hicox, was er vor dem Krieg beruflich gemacht hat und stellt ihm spezifische Fragen zum deutschen Kino, die nur ein Experte beantworten kann. Hicox war Kinokritiker und hat auch zwei Bücher zum deutschen Kino publiziert. Hicox kann Fenechs Fragen zu dessen und Churchills Zufriedenheit beantworten. Hicox wird in Operation Kino eingeweiht: Hicox wird über Frankreich abspringen. In dem Ort Nadine trifft er auf die Basterds, gemeinsam werden sie den deutschen Kinostar Bridget von Hammersmark treffen, die bereits seit zwei Jahren für England arbeitet. Operation Kino war ihre Idee. Bei der Premiere von STOLZ DER NATION wird sich das deutsche Oberkommando in einem Raum befinden. Operation Kino sieht vor, das Kino während der Premiere in die Luft zu sprengen.

Nadine, die Basterds und Hicox beobachten die Taverne La Louisiane, die sich in einem Keller befindet. Genau darüber diskutieren die Basterds, dass ein Keller sehr ungünstig für ein Treffen von Geheimagenten ist, wenn etwas schief geht, hat man die berühmte Kaninchenbau-Situation: Keiner kommt raus oder rein ohne erschossen zu werden. Aber laut Hammersmark ist nicht mit Deutschen zu rechnen.

Die Taverne ist allerdings voll mit betrunkenen Deutschen. Soldat Wilhelm ist Vater geworden, deshalb wurde ihm und seinen Kameraden ein freier Abend gegeben. Bridget sitzt mit ihnen am Tisch, sie spielen „Wer bin ich?“, als die Stiglitz, Wicki und Hicox das Lokal betreten. Die drei sind allesamt in Offiziersuniformen gekleidet, die anderen Anwesenden sind Soldaten, die salutieren, als die Basterds den Raum betreten. Diese sind von der deutschen Anwesenheit überrascht. Hammersmark verabschiedet sich von

ihren neu gewonnenen Freunden, und begibt sich zu den Basterds, die sie mit Wangenküssen begrüßt, wie gute alte Freunde. Die Basterds sind alles andere als glücklich über die Situation mit den Nazis, wollen gehen. Hammersmark meint aber, es sei auffällig, wenn sie in einer Bar nichts trinken und gleich wieder gehen würden.

Sie sollten zumindest einen Drink nehmen. Hammersmark will sie über die neuesten Entwicklungen unterrichten, als Wilhelm kommt und sehr betrunken ein Autogramm möchte. Sie gibt es ihm, er fragt sie, was sie hier in Frankreich macht, Hicox als Sturmbannführer verweist den jungen Soldaten in seine Schranken. Der ist aber so blau, dass er respektlos ist und Hicox nach seinem komischen Akzent fragt. Nun platzt Stiglitz der Kragen, er schreit ihn an als sich aus dem Dunkeln eine Stimme meldet „Darf ich mich erkundigen woher sie stammen Sturmbannführer“ (1:17f), es ist der Obersturmbannführer Hellstrom, er geht zu dem Tisch. Hicox erklärt ihm, er sei am Fuße des Piz Palü aufgewachsen, da sprechen alle so.

Der Obersturmbannführer setzt sich nun an den Tisch der Basterds und fragt Hicox was er in Frankreich macht, da er alle wichtigen Nazis im Land kenne. Hicox und die anderen werden Hammersmark zur Filmpremiere begleiten. Der Obersturmbannführer möchte mit ihnen „Wer bin ich?“ spielen. Er beginnt mit dem Spiel. Sehr schnell errät er, wer er ist, King Kong, und möchte gleich eine weitere Runde spielen. Hicox sagt ihm er störe, die Situation wird immer angespannter. Hellstrom macht einen „Scherz“ indem er Hammersmark fragt ob er stört, und wenn sie meint, er stört nicht, dann wird er den Tisch nicht verlassen. Er fängt zu lachen an, da er einen Scherz gemacht hat, möchte Hicox zum Abschied den Anwesenden am Tisch noch nachschenken, Hicox bestellt drei Gläser, er nimmt die drei mittleren Finger und nicht wie ein Deutscher den ersten bis dritten. Hellstrom fällt das auf, die Situation gerät außer Kontrolle, alle sterben außer Wilhelm und Hammersmark. Als Aldo in den Keller kommt und mit Wilhelm verhandelt erschießt ihn Hammersmark.

Sie hat ein angeschossenes Bein und wird zu einem Tierarzt gebracht, das einzige was es in der Nähe gibt. Raine will wissen was schief gegangen ist, warum so viele Deutsche in der Taverne waren. Er bohrt ihr den Finger in die Wunde. Sie schreit auf vor Schmerz und erklärt ihm, dass Soldat Wilhelm Vater geworden war und ihm deshalb frei gegeben wurde und dass Hicox‘ Tarnung aufgeflogen ist, als er die Zahl Drei mit den drei mittleren Fingern zeigte. Hammersmark erzählt ihnen über die neuesten Entwicklungen, dass das Kino ein kleines ist und dass Hitler persönlich anwesend sein wird. In einer Einblende ist Hitler zu sehen, der sich entscheidet zur Premiere zu gehen. Die Operation muss stattfinden, Improvisationskunst ist gefragt, denn Stiglitz, Wicki und Hicox sind tot. Es wird

entschieden, dass Raine gemeinsam mit Omar und Donny als italienische Filmschaffende Hammersmark auf die Premiere begleiten sollen. Ein Gipsfuß soll die Schusswunde kaschieren, sie sei beim Bergsteigen gestürzt.

Landa, ist in der Taverne und begutachtet den Tatort. Er ist mit der Technik der Basterds vertraut sich in Nazi-Uniformen zu verkleiden um echte Deutsche hinters Licht zu führen und zu töten. Aber ihm ist klar, dass es sich hier nicht um eine jener Täuschungsmanöver handelte. Die Toten identifiziert er als Stiglitz und Wicki, als ihm ein teurer Damenschuh ins Auge springt. Eine Person fehlt, die, zu der der Schuh gehört, wie bei Cinderella. Gleich daneben liegt das Autogramm, das Bridget gegeben hat. Landa, der Detektiv kann Eins und Eins zusammenzählen. Er weiß, auf wen er bei der morgigen Premiere ein Auge werfen wird.

Kapitel V: *Revenge of the giant face*

Es ist der Abend der Premiere, Shosanna in ihrem Apartment das über dem Kino liegt, macht sich fertig, sie sieht toll aus in einem roten Kleid. Als sie Rouge aufträgt, macht sie sich zwei Striche unter die Augen auf ihren Wangenknochen, es sieht aus wie eine indianische Kriegsbemalung. Mittels Rückblenden sehen wir ihre Vorbereitungen für die Premiere, sie hat einen kurzen Film gedreht, damit die Deutschen auch wissen, warum sie sterben. Sie geht runter, bleibt an der Treppe stehen und sieht runter ins Foyer, das voll mit Nazis ist.

Landa begrüßt Bridget und ihre italienischen Begleiter, deren Akzent schrecklich ist. Er fragt Bridget nach ihrem eingegipsten Bein (Schusswunde), ihre Erklärung ist, sie habe sich im Bergsteigen versucht. Landa fängt schrecklich übertrieben zu lachen an, als hätte man ihm einen tollen Witz erzählt. Landa spricht fließend Italienisch und ihm fällt der Schwindel auf, lässt sich aber nichts anmerken. Landa gibt Anweisung, die Begleiter, an ihre Plätze zu bringen, mit Raine und Bridget trinkt er noch Champagner. Er bittet um ein Wort unter vier Augen mit Bridget, lässt Raine alleine zurück. Landa entlarvt sie als Verräterin und erwürgt sie. Raine wird von den Sicherheitsleuten im Foyer überwältigt, sie stürzen ihn zu Boden, geben ihm einen schwarzen Sack über den Kopf und entfernen das Dynamit an seinem Fußknöchel. Raine flucht wie ein Rohrspatz. Landa und Raine stehen sich draußen vor dem Kino gegenüber, Raine mit dem schwarzen Sack über dem Kopf, Landa stupst ihn auf die Nase, Aldo antwortet mit einem Headbutt.

Raine und Utivich werden in ein Gasthaus gebracht, dort will Landa mit ihnen über das Ende des Krieges verhandeln, bzw. will er über Funk mit jemandem sprechen, der die Befugnis hat mit ihm einen Deal auszuhandeln. Er errät, dass die Basterds Geheimagenten des OSS sind, für ihn ist das ein Bingo. Raine kann der Geschichte wenig Glauben schenken, aber Landa kann ihn überzeugen, dass es sein Ernst ist, das gesamte deutsche Oberkommando inklusive Hitler in die Luft zu jagen.

Im Kino sieht man Shosanna ihm Vorführraum, wie sie die vierte Rolle einlegt, in welcher sich ihr Film befindet. Im Kino sieht man Ausschnitte aus dem Film STOLZ DER NATION. Im Publikum sitzen Donny und Omar, sie verlassen ihre Plätze. Marcel geht zu Shosanna, es ist das letzte Mal, dass sie sich sehen. Er wird hinter die Leinwand gehen und das Nitro in Brand setzen. Er geht, um die Ausgänge des Kinos zu verriegeln und seinen Platz hinter der Leinwand einzunehmen.

Landa verhandelt inzwischen über seine Zukunft in Amerika: Pensionsbezüge, er war von Anfang an Mitglied der Operation Kino, Grundstück auf Nantucket Island usw. Er gibt das Funkgerät an Raine weiter, der seine Instruktionen erhält: Bis zur amerikanischen Grenze sind sie Landas Gefangene, dann wird gewechselt.

Im Kino verlässt Zoller seinen Platz in der Führerloge und geht zur Tür des Vorführraums. Shosanna ist sehr genervt, will ihn abwimmeln, er bleibt aber hartnäckig, beinahe gewaltsam gewährt er sich Zutritt. Sie ändert ihre Strategie, sagt ihm, er solle die Tür schließen, als er ihr den Rücken zudreht, greift sie in ihre Tasche und erschießt ihn von hinten. Er fällt zu Boden ist aber noch nicht tot. Er gibt ein schmerzerfülltes Geräusch von sich, Shosanna hat Mitleid, geht zu ihm rüber, dreht ihn auf den Rücken. Er hat eine geladene Waffe in der Hand und schießt mehrmals auf sie. Sie geht zu Boden und stirbt.

In der Herrentoilette treffen Omar und Donny Vorbereitungen um Hitler in seiner Loge zu erschießen. Hitler unterhält sich köstlich, lobt Goebbels, dass es sein bisher bester Film sei. Plötzlich ist Shosanna als Riesengesicht auf der Leinwand zu sehen, ihr Name ist Shosanna Dreyfus, und sie ist das Gesicht der jüdischen Rache. Marcel schnippt hinter der Leinwand seine brennende Zigarette auf den Haufen Nitro, der sofort in Flammen aufgeht. Hitler und Goebbels wollen aus der Loge als diese in dem Moment aufgeht und Donny und Omar hineinstürmen. Sie durchlöchern Hitler und Goebbels samt Francesca mit Maschinenpistolen. Donny schießt solange auf Hitlers Gesicht, der schon längst tot ist, bis es zur Unkenntlichkeit zerfetzt ist. Das Dynamit an den Fußgelenken der Basterds geht hoch, das ganze Kino fliegt in die Luft, alle sterben.

Es ist früher Morgen, in einem Wald fährt ein Lastwagen. Am Steuer sitzt Hermann, der Fahrer, daneben Landa. Sie bleiben an der amerikanischen Grenze stehen, Landa ergibt sich Raine und gibt ihm seine Waffen zurück. Raine fesselt Landa mit Handschellen hinter dem Rücken, welcher keinen Widerstand leistetet, da er wegen seines Deals nichts zu befürchten hat. Raine lässt Hermann von Utivich erschießen, Landa ist außer sich. Als Andenken an seine glorreiche Zeit als Nazi Judenjäger bekommt auch Landa ein Hakenkreuz auf die Stirn geritzt „You know somethin', Utivich? I think this just might be my masterpiece", (2:24) written and directed by Quentin Tarantino

Durch die inhaltliche Bearbeitung konnten folgenden Themen herausgearbeitet werden:

- Judenverfolgung: Die erste Sequenz behandelt diese Thematik und auch das grausame Vorgehen der Nazis.
- Die Problematik, dass nach dem Zweiten Weltkrieg viele Nazis untergetaucht sind und wegen ihrer Verbrechen nicht zur Rechenschaft gezogen werden konnten. Tarantino wirkt hier entgegen, da die Nazis mit einem Hakenkreuz auf der Stirn gekennzeichnet werden, so wie die Juden im KZ mit einer Nummer gebrandmarkt wurden. Weiters wird behandelt, dass Nazis oft durch einen Deal wie ihn Landa macht einer Verfolgung und Verurteilung entkommen konnten.
- Die Propagandafilmindustrie unter Goebbels wird mehrmals thematisiert.
- Verkleiden mit der Uniform des Gegners: Um die Mission zu erfüllen wird „dirty" und nicht ehrlich gespielt, der Feind wird für den eigenen Vorteil getäuscht.
- Zusammenarbeit der alliierten Mächte bei Geheimoperationen gegen Nazi-Deutschland: Amerikaner arbeiten mit Großbritannien zusammen.
- Unvorhersehbarkeit von Krieg: Raine muss improvisieren, die deutschsprachigen Basterds und Hicox wurden erschossen. Die Mission scheint gefährdet, da Landa Bescheid weiß. Dieser ist sich der aussichtslosen Situation von Nazi-Deutschland im Krieg bewusst und wechselt die Seiten.
- Der Tod als ständiger Begleiter wird hingenommen, die Trauer über gefallene Kameraden wird nicht in Szene gesetzt.
- Einsatz von Echtheit: Jim Bridger, Golem, Lilian Harvey, Riefenstahl, Pabst, Piz Palü, The Saint in New York, Churchill, Hitler, Goebbels, Landkarten, Zeitungsartikel im Stürmer über Stiglitz, Information über Nitrofilm, Goebbels Anspielung auf die olympischen Spiele 1936 in Berlin „amerikanisches Olympiagold lässt sich mit Negerschweiß aufwiegeln", Himmler „Der Henker",

Die Akte sind bei Tarantino durch die Unterteilung in Kapitel vorgegeben. Bei Tarantino wird, anders als bei Castellari nicht ein, sondern mehrere Erzählstränge verfolgt:

Shosanna/Landa eröffnen den ersten Strang, die Basterds/Hicox und Hammersmark gehören zum Zweiten, wobei beide Erzählstränge im letzten Akt zueinander geführt werden.

1.-3. Sequenz (Prolog): Chapter I: Once upon a time in Nazi occupied France.

„Once upon a time“ bzw. „Es war einmal“ ist der klassische Beginn eines jeden Märchens. Der holzhackende Mann vor dem bescheidenen Bauernhaus in der ländlichen Idylle lässt nichts von Krieg ahnen. Erst als ein Nazi - Konvoi den Feldweg entlang Richtung Haus fährt und das bekannte Thema *Für Elise* einsetzt – ein melancholisches Stück in a Moll von Ludwig van Beethoven – läuft das Mädchen, dass eben noch Wäsche aufgehängt hat, aufgeregt zu seinem Vater. Spannung wird aufgebaut und erhöht sich, als Landa mit LaPadite in das Haus geht. Es ist dunkel und beengend, das Verschließen des Fensters erhöht den Druck. Erst in der zweiten Sequenz wird klar um was es geht: die Verfolgung von Staatsfeinden, den Juden. Die Freundlichkeit und Höflichkeit von Landa ist gefährlich, LaPadite sitzt in der Falle. Durch den Kameraschwenk, der durch den Boden geht, sieht man die jüdische Familie von der gesprochen wird. Es gibt mehrere Möglichkeiten diese Situation ausgehen zu lassen. Aus der Geschichte weiß man, dass die Nazis nicht zimperlich mit der Vernichtung von Staatsfeinden und jenen waren, die Staatsfeinden in irgendeiner Art und Weise halfen. Somit könnte man erwarten, dass LaPadite und seine Töchter gemeinsam mit der Familie Dreyfus an die Wand gestellt und erschossen werden. Oder, dass allesamt in ein KZ deportiert werden. Das Versprechen Landas, LaPadite und seiner Familie Gnade zu gewähren, wenn er ihm verraten würde, wo im Boden sich die Familie Dreyfus versteckt, erstaunt. Landas Vorgehensweise bei der Judenverfolgung ist diffizil, das Durchlöchern des Holzbodens mit Maschinenpistolen ist brutal. Shosanna kann als einzige entkommen und wird von Landa auch nicht erschossen, obwohl er die Möglichkeit hatte. Sie wird für den weiteren Verlauf der Handlung noch wichtig sein, sonst würde sie nicht am Leben gelassen werden. Durch das „Once upon a time“ könnte die folgende Geschichte als Shosannas Kriegsmärchen ausgelegt werden, wie es ihr gelungen ist zu fliehen, unter widrigsten Umständen zu überleben, als Wolf im Schafspelz unter den Nazis zu leben und die Ergreifung ihrer Chance, nicht nur ihre Familie sondern ihr ganzes Volk zu rächen.

4. – 8. Sequenz: Chapter II: Inglourious Basterds.

In diesen Sequenzen spielen weder Shosanna noch Landa eine Rolle, es handelt sich um einen zweiten Erzählstrang, der parallel zum ersten läuft. Wir sind noch immer im Jahr 1941, aber nicht in Frankreich, sondern in Amerika, wo Lieutenant Aldo Raine eine

Gruppe von amerikanischen jüdischen Soldaten zusammenstellt, diese Gruppe ist ein Geheimkommando, dass autonom handelt. Raine und Landa sind Gegenspieler, Nazijäger gegen Judenjäger. Raine will gegen die Nazis mit äußerster Brutalität vorgehen und rechtfertigt dies dadurch, dass die Nazis selbst brutal sind und keine Humanität besitzen. Um Gerechtigkeit walten zu lassen, soll hier Gleiches mit Gleichem vergolten werden, wie es Gott Moses aufträgt: „[…] dann musst du geben: Leben für Leben, Auge für Auge, Zahn für Zahn, Hand für Hand, Fuß für Fuß, Brandmal für Brandmal, Wunde für Wunde, Strieme für Strieme. […]“ (Ex, 21, 23-25). Dadurch, dass Raine explizit jüdische amerikanische Soldaten verlangt, wird das Rachethema offensichtlich. Überdeutlich wird es, als den toten Nazis der Schädel skalpiert wird, wie man weiß wurde den Juden im KZ die Haare abrasiert, und als jenen Nazis, deren Leben durch Informationen verschont wurde, ein Hakenkreuz auf die Stirn geritzt wird, von Raine höchstpersönlich. Das Skalpieren wird im Film davon abgeleitet, dass Raine indianisches Blut in sich trägt, deshalb auch sein Spitzname Aldo, der Apache. Die Basterds sind für Hitler ein großes Problem. Erstens handelt es sich um jüdische amerikanische Soldaten, die Deutsche ermorden. Allein diese Tatsache bringt bei Hitler einen Wutanfall hervor. Zweitens, die Art und Weise wie die Deutschen ermordet werden: Nur selten wird ihnen von den Basterds ein „angenehmer“ Tod, beispielsweise durch Erschießen gewährt. Um dem Gleichheitsgrundsatz, Brutalität mit Brutalität zu vergelten, auch gerecht zu werden, wird den Nazis, die von den Basterds gefangen genommen werden, der Schädel mit einem Baseballschläger eingeschlagen und zwar von Donny, dem Bärenjuden, der unter den deutschen Soldaten als Golem bezeichnet wird. Das Waldgebiet, in dem Donny einem Nazi den Schädel einschlägt ist wie eine Arena, in dessen Zentrum sich das Spektakel abspielt, die übrigen Basterds stehen rundherum und sehen zu. Außerdem gelingt es Hitler nicht die Basterds zu fassen, ganz im Gegenteil, sie verspotten ihn, da sie Stiglitz aus dessen Gefangenschaft befreien. Bis jetzt finden sich folgende Motive: das Märchen („Once upon a time“), der Anführer der Rächer stammt von den amerikanischen Ureinwohnern, den Indianern, ab, die von den westlichen Eroberern abgeschlachtet und vertrieben wurden, ein ähnliches Konzept welches Hitler gegen Juden in Europa anwandte, auch wenn kein direktes Bibelzitat gesagt wird, so liegt die Rechtfertigung Raines, Brutalität mit Brutalität zu vergelten, nahe an dem Bibelvers „Auge um Auge“ und die jüdische Mythologie lässt sich wieder finden, denn ein Golem ist ein Mythos des jüdischen Volkes.

9. – 16. Sequenz: Chapter III: A German night in Paris.

Die Handlung verdichtet sich. Vier Jahre sind vergangen, seit Shosanna ihre Eltern neben sich sterben sah. Heute besitzt sie ein Kino. Eine neue Figur wird eingeführt, Frederick Zoller. Das deutsche Kino wird thematisiert: Das Kapitel heißt „German night" aus zwei Gründen: Erstens, weil Kinobetreiber verpflichtet waren, zumindest einmal wöchentlich einen deutschen Abend mit deutschen Filmen zu veranstalten und zweitens, weil Goebbels seinen persönlichen deutschen Abend in Shosannas Kino bekommt. Dieses Kapitel ist im Allgemeinen dem Kino und dem Film gewidmet, denn Frederick Zoller ist ein Kriegsheld, dessen Tat verfilmt wurde und er sich selbst spielt. Bei Castellari sagt Tony, dass es einfach ist sich im Krieg zu verlieben. Zoller hat ein Auge auf Shosanna geworfen, er bewundert sie und ihr Kino, durch sie wird er an zu Hause und an seine Familie erinnert, die ebenfalls ein Kino betreiben. Ihre Abneigung ignoriert er bzw. ist es für ihn noch ein zusätzlicher Ansporn. Er kann Goebbels überreden, die Premiere von STOLZ DER NATION in ihr Kino zu verlegen und weiß natürlich nicht, was er damit anrichtet. Durch zwischenmenschliche Prozesse wird eine folgenschwere Entscheidung getroffen: Zoller hegt romantische Gefühle für Shosanna, ihm ist jedes Argument Recht um Goebbels seine Idee zu verkaufen. Er bringt es sogar fertig, den vergleichsweise zum Ritz kleineren Zuschauerraum Goebbels als Vorteil auszulegen. Und Goebbels hat ein väterliches Verhältnis zu dem jungen Schützen, außerdem ist er davon überzeugt, dass der Film Hitler gefallen wird, somit ist Zoller gut für seine Karriere und sein Ansehen dem Führer gegenüber, welches ihm sehr wichtig ist. Shosanna muss ihrem Peiniger Landa aus dem ersten Akt wieder gegenübertreten. Landa weiß nicht wer sie ist, aber natürlich weiß sie wer er ist. Wie Landa im ersten Akt von LaPadite verlangt seiner „Masquerade" zu folgen, so folgt auch Shosanna ihrer Masquerade, die von der jungen Pariser Kinobesitzerin, und ihr gelingt es alle zu täuschen. Shosannas Rache ist nicht von langer Hand geplant, der Zufall oder das Schicksal ermöglicht ihr das zu tun, was in Wirklichkeit nie stattgefunden hat: Die Verbrechen der Nazis zu vergelten und zwar mit ihren eigenen Mitteln: Sie wird das Kino in Brand stecken, im finalen fünften Akt wird das Ausmaß ihrer Vergeltung offensichtlich.

17. – 21. Sequenz: Chapter IV: Operation Kino.

Archie Hicox und Bridget von Hammersmark sind zwei weitere Figuren die eingeführt werden. Hicox' Auftritt bezieht sich alleine auf diesen Akt, zu Beginn wird er vorgestellt, seine Aufgabe wird erklärt, nämlich die Operation Kino zu leiten, bei der am Premierenabend von STOLZ DER NATION das Kino in die Luft gesprengt werden soll. Am Ende dieses Aktes wird er durch seine eigene Unvorsichtigkeit zum Opfer. Der Ausgang der

Handlung ist klar: Zwei Parteien, die nichts voneinander wissen arbeiten auf dasselbe hin: die sich im Kino befindlichen Nazis zu töten. Die Zerstörung des Kinos ist Nebeneffekt. Genauso wie bei Castellari können nicht die für die Operation vorgesehenen Agenten jene durchführen: Auch bei Tarantino muss improvisiert werden. Dieser Akt ist nur so weit von Wichtigkeit, dass gezeigt wird, warum Hicox, Stiglitz und Wicki sterben müssen und wie Landa der Geheimoperation auf die Schliche kommt. Was hier problematisch scheint ist die Tatsache, dass Stiglitz in der gesamten Wehrmacht bekannt ist, Hellstrom sich auch noch damit brüstet, jeden Wichtigen zu kennen, und trotzdem wird Stiglitz von keinem in der Taverne erkannt.

22.- 28 Sequenz: Chapter V: Revenge of the Giant Face.

Der finale Akt wird dramatisch eingeleitet: Shosanna in einem roten Kleid, sie schminkt sich, das Rouge unter ihren Wangen gleicht einer Kriegsbemalung. Rückblenden zeigen ihre Vorbereitungen, hinterlegt mit dem Titelsong Putting out fire des Films CAT PEOPLE (1982)[204], Zeilen des Songs untermalen das Thema des Films:

> „See these eyes so green, I can stare for a thousand years, colder than the moon, it's been so long […] I've been putting out fire with gasoline. See these eyes so red, red like jungle burning bright […] You wouldn't believe what I've been thru […] See these tears so blue, an ageless heart that can never mend, these tears can never dry, a judgment made that can never bend […]"

Grüne Augen sind kälter als der Mond, sie starren tausend Jahre lang, auf das Unrecht, das einer Bevölkerungsgruppe angetan wurde. Wobei Unrecht im Kriegsalltag auf der Tagesordnung steht, es ist genauso ein Unrecht, dass Wilhelms Sohn ohne Vater aufwachsen muss, denn das Baby kann nichts für die Entwicklung der Geschichte, die ihm seinen Vater genommen hat. *Lange musste gewartet werden*, aber als die Gelegenheit da war *habe ich Feuer mit Benzin gelöscht.* Eine Kontroverse, denn Feuer wird durch Benzin nicht gelöscht sondern verstärkt. Shosanna nimmt kein Benzin sondern Nitrofilmrollen. *Die Augen sind rot, da der brennende Dschungel reflektiert wird,* im Film brennt das Kino ab. *Du glaubst nicht was ich durchgemacht habe,* Shosanna im speziellen, da sie viel durchmachen musste, angefangen vom Mord an ihrer Familie, der Auslöser für die Geschichte ist, bis hin zu den Strapazen die sie auf sich genommen hat damit ihr Plan auch aufgeht. Das jüdische Volk und Kriegsteilnehmer im Allgemeinen, die in dieser Zeit des Zweiten Weltkrieges viel durchmachen mussten. *Die Tränen so Blau, von einem zeitlosen Herz welches nie heilen wird,* jüdische Familien aber auch

[204] Anmerkung: CAT PEOPLE (1982) ist ein Remake des Films CAT PEOPLE aus dem Jahr 1942, der wiederum auf der Kurzgeschichte THE BAGHEETA von Lewton (1930) basiert.

Kriegsangehörige trauern um ihre Lieben, dieser Schmerz des Verlustes kann nie heilen. *Ein Urteil, dass nicht mehr rückgängig gemacht werden kann* dies hat zweierlei Bedeutung: Einerseits das Urteil, dass über Juden gefällt wurde und die damit verbundene Verfolgung aber auch das Urteil welches Shosanna gefällt hat und welches nicht mehr rückgängig bzw. gestoppt werden kann, nämlich ihre Entscheidung die Nazis im finalen Akt im Kino einzuschließen und bei lebendigem Leib zu verbrennen, so wie Juden im KZ in Gaskammern eingesperrt und vergast wurden.

Es kommt zur Katastrophe (im Sinne von Spannungshöhepunkt) auf mehreren Ebenen: Die gesamte Operation steht auf dem Spiel, da Landa Bescheid weiß. Der Zuseher weiß nicht wie er sich entscheidet: Wird er die Basterds auffliegen lassen oder nicht. Dass er „die Gunst der Stunde" erkennt und die Seite wechselt, selbst zum Deserteur, zum Basterd wird, mit dem rechnet man nicht, es ist ein Wendepunkt. Die Nazis sterben im Kino, alle an der Operation Beteiligten sterben, mit Ausnahme von Raine und Utivich. Shosanna und Zoller erschießen sich gegenseitig und gleichzeitig ist die menschliche Katastrophe auf der Leinwand zu beobachten wo ein Mensch alleine im Stande ist 300 feindliche Soldaten zu erschießen. Beide Handlungsstränge werden zusammengeführt als Landa im Kino auf Hammersmark und ihre Begleiter trifft. Sie werden ineinander verstrickt und mittels Parallelmontage wird gezeigt was im Kino passiert und wie es Raine und Utivich unter Landas Gefangennahme geht. Die letzte Sequenz im Wald, wo Landa ein Hakenkreuz auf die Stirn verpasst wird ist ein Epilog, da die eigentliche Handlung im Kino zu ihrem Ende gekommen ist.

5.4. Charaktere, Schauspieler, Stars in Tarantinos INGLOURIOUS BASTERDS

Aldo Raine ist der Anführer der Basterds Donny, Stiglitz, Wicki, Utivich und Omar. Mit Ausnahme von Stiglitz, der ein deutscher Verräter ist, sind allesamt Juden. Sie sollen im Hinterland Frankreichs Nazis töten. Hans Landa ist der Gegenspieler, in schneidiger SS Uniform ist es sein Aufgabe Juden aufzuspüren und zu töten. Zoller ist ein Kriegsheld, der der schönen Shosanna aufwartet, ihrerseits Jüdin, die sich aber als Pariser Kinobesitzerin tarnt. Hicox ist ein britischer Geheimagent, der gemeinsam mit den Basterds die Operation Kino durchführen soll, eine Mission, die Doppelagentin Bridget von Hammersmark einfädelt. Historische Figuren sind Hitler und Goebbels, auf der Seite der Alliierten Winston Churchill. Dieter Hellstrom ist Angehöriger der SS, ein Arbeitskollege

von Landa. Weitere Figuren sind Marcel, Shosannas Freund, Perrier LaPadite, ein Milchbauer, der Shosanna und ihre Familie versteckt, Wehrmachtssoldat Butz, Ed Fenech, Hicoxs Befehlshaber und Francesca Mondino, Goebbels Übersetzerin.

5.4.1. The Basterds

Lieutenant Aldo Raine alias **Aldo, der Apache** ist der Anführer der Basterds. Er kommt aus der Alkoholschmuggelbranche in Maynardville, Tennessee. Raine hat die Angewohnheit Schnupftabak zu konsumieren. Er ist Nachfahre von Jim Bridger (Siehe Kapitel 6.4.1), auf seinem Hals hat er eine Narbe, die von einem Ende zum anderen geht, Tarantino vermerkt im Drehbuch: *Lt. Aldo has one defining physical characteristic, a ROPE BURN around his neck- as if, once upon a time, he survived a LYNCHING. The scar will never once be mentioned.*[205] Oftmals haben die Bösen physische Kennzeichnungen in Form von Narben, um ihre Gefährlichkeit und Unverwüstlichkeit darzustellen. Raine ist wahrlich unverwüstlich, da er sogar im Angesicht seines Feindes als Sieger hervorgeht: Er und Utivich sind am Ende die einzigen Überlebenden der Mission.

Er rekrutiert jüdische, amerikanische Soldaten, jeder in seiner Einheit schuldet ihm 100 Nazi Skalps von 100 toten Nazis. Durch diesen Schuldschein, den die Soldaten annehmen, um in seiner Einheit zu kämpfen, personalisiert er den Krieg. Es ist sein persönlicher Feldzug gegen die Nazis. Anders als bei Shosanna, deren Eltern vor ihren Augen ermordet wurden, wird nicht gezeigt, woher Aldos persönlicher Hass auf die Nazis kommt. Da indianisches Blut in seinen Adern fließt, wird sich sein Schlachtplan gegen die Nazis an den Wiederstand der Apachen anlehnen. Als Anführer seiner Basterds zeichnet er sich weniger durch väterliche Qualitäten aus als durch Führerstärke. In seinen Augen besitzen die Nazis keine Humanität, „they are the foot soldiers of a Jew-hatin‘, mass-murderin‘ maniac, and they need to be destroyed.“

> We will be cruel to the Germans, and through our cruelty, they will know who we are, They will find the evidence of our cruelty in the disemboweled, dismembered, and disfigured bodies of their brothers we leave behind us. And the Germans will not be able to help themselves from imagining the cruelty their brothers endured at our hands, and our bootheels, and the edge of our knives. And the Germans will be sickened by us. And the Germans will talk about us. And the Germans will fear us. And when the Germans close their

[205] Tarantino, Quentin: Inglourious Basterds, Skript, New York: Weinstein Books 2009, S. 19.

> eyes at night and their subconscious tortures them for the evil the've done, it will be thoughts of us that it tortures them with. (0:22f)

Mit dieser leidenschaftlichen Rede, die er mit schwerem Südstaatenakzent spricht, motiviert er seine Soldaten. Aldo hat keine edelmütigen Gründe gegen die Nazis zu kämpfen und sie zu töten. Er hat Spaß daran, seine Grausamkeit unterscheidet sich nicht besonders von jener, die er den Nazis vorwirft. Dies wird nicht nur deutlich durch den Auftrag an seine Einheit, die toten Nazis zu skalpieren, sondern auch als sich Werner Rachtman, ein Nazioffizier, weigert, ihm Auskünfte über eine deutsche Einheit zu geben, freut er sich darüber, da er nun einen Grund hat, Donny, den Bärenjuden, der unter den Nazis als Golem (siehe Kapitel 6.4.1) bezeichnet wird, zuzurufen, *that he could bash his brain in with a baseball bat* (0:31f). Die Basterds kommen zur Zeit nicht oft ins Kino, und Donnys Schädeleinschlagen ist das einzige Entertainment das sie haben.

In seiner Verhörtechnik und allgemeinen Redensart, ist der Südstaaten-Haudegen zu erkennen: „'Sides you, we know there's another kraut patrol fuckin' around here somewhere. […] Now take your Wiener Snitzel finger and point out on this map where this party's bein' held, how many's comin', and what they brought to play with." (0:30f) Auch bei Tarantino wird die Bezeichnung „Kraut" für die Deutschen verwendet. Als dann Butz zum Verhör kommt, bittet Aldo Wicki „Händchen zu halten". Nachdem er von Butz die Informationen erhalten hat, verpasst er ihm ein Hakenkreuz auf die Stirn, damit man ihn auch als Nazi erkennen kann, wenn er seine Uniform auszieht. Jeder Nazi, der von ihnen laufen gelassen wird, und das sind nicht viele, wird mit einem Hakenkreuz gebrandmarkt, ein Erkennungsmerkmal wie die Nummern der jüdischen Häftlinge im KZ.

Bevor die Basterds in die Taverne La Louisiane in Nadine gehen, wird der strategisch ungünstig gewählte Treffpunkt von einem gegenüberliegenden Haus beobachtet. Hicox wartet mit den Basterds, er trägt SS Uniform und sein prägnanter britischer Akzent unterscheidet sich stark von Aldos Sprechart. Nach dem Massaker in der Taverne, mit Willi und Bridget als einzige Überlebende, will er Bridget lebend aus der misslichen Lage herausbekommen. (1:32f)

> Aldo: Okay Wilhelm, here's my deal! You let me and one of my men come down to take the girl away! No guns! No guns you, no guns me! And we take this girl and leave! That simple, Willi! You go your way, we go ours. And little Max gets to grow up playing catch with his daddy! So what ya say, Willi, we got a deal?
> Willi: Aldo
> Aldo: I'm here Willi
> Willi: I wanna trust you but how can I?
> Aldo: What coice you got son?
> Willi: Okay Aldo, I'm gonna trust you, come down.

Wie zuvor bei Rachtmann und Butz ist seine Verhörtechnik locker, man könnte meinen es handelt sich um eine Plauderei unter Freunden.

Seine brutale Seite kommt heraus, als sie mit Bridget beim Veterinärmediziner sind, der ihre Schusswunde versorgen soll, und er, bevor der Arzt seine Arbeit tun kann, seinen Finger in ihr Fleisch bohrt. Zuvor wirft er noch einen Hocker durch die Luft und gibt einigen Instrumenten einen Tritt. Seine Wut über den schlechten Verlauf des Treffens ist ihm anzusehen. Er will von Bridget wissen, was geschehen war, denn sie könnte den Basterds eine Falle gestellt haben. Sie machen einen neuen Plan, Aldo und zwei der Basterds werden Bridget als italienische Filmschaffende auf die Premiere begleiten.

Als er von Landas Handlangern in der Kinolobby überwältigt wird, ihm der Sprengsatz entfernt und ein Sack über den Kopf gezogen wird, schimpft er wie ein Rohrspatz. Er und Landa stehen einander draußen gegenüber: (1:58f)

> Landa: Lieutenant Aldo Raine, I presume?
> Raine: Hans Landa.
> Landa: You've had a nice long run, Aldo. Alas, you're in the hands of the S.S. My hands to be exact. And they have been waiting a long time to touch you. *Er berührt Aldo mit seinem Zeigefinger in der Mitte seines Gesichts. Aldo zuckt zurück.* Caught ya flinching.

Raine wartet kurz bevor er Landa einen richtigen Headbutt mitten ins Gesicht verpasst. Offensichtlich hat Raine in manchen Situationen Schwierigkeiten, seine Wut zu kontrollieren, Landa passiert so etwas nicht.

Raine und Utivich sitzen Landa gegenüber, auf Landas Frage an Raine, ob er ihm Gnade gewähren würde, antwortet Raine „Nop". Landa gewährt ihnen „Gnade" wenn man so will doch auch nur, weil die beiden sein Ticket in ein neues Leben sind. Landa kann einen Deal aushandeln, sobald er sich den Basterds ergeben hat, werden ihm Handschellen angelegt und Raine verpasst ihm, so wie vielen zuvor, eine Hakenkreuz. „You know somethin', Utivich? I think this just might be my masterpiece" (2:24f) Es folgt der Abspann „Written and directed by Quentin Tarantino", eine Selbstrefernz. Die legt nahe, dass sich Tarantino in gewisser Weise mit Raine identifizieren kann.

Raine ist kein unbeschriebenes Blatt, wie die Narbe um seinen Hals zeigt. Obwohl diese nie erwähnt wird, kann man sich auf Grund seiner Taten vorstellen, dass er bestimmt nicht der Typ ist, der Gefangene macht. Obwohl Raine in seiner Vorgehensweise brutal ist, kann man diese nachvollziehen. Anders als Yaeger hat Raine kein Problem den unbewaffneten Hermann zu erschießen. Oder die Order zu geben, dem waffenlosen Rachtmann den Schädel einzuschlagen. Fairness ist ein Gut, welches im Krieg zu teuer

ist. Wenn die Chance besteht einen Feind zu töten, tut man es egal unter welchen Umständen. Zu seiner Einheit hat er eine kumpelhafte Beziehung, eine fürsorgliche, väterliche Figur ist er nicht. Raines Charakter passt besser in das Kommando-Film Genre als Yaeger, der in seinem Handeln zeigt, dass er keinen „dirty" Charakter hat. Yaeger ist das Bedauern um den Tod seiner Männer anzusehen, bei Raine wird nicht lange getrauert, sterben ist Kriegsalltag. Der Tod der Männer in der Taverne macht ihn nicht wütend, weil er trauert oder gar Sinnlosigkeit empfindet, sondert weil dadurch seine Mission gefährdet ist.

Sergeant Donny Donowitz alias **Bärenjude** ist unter den Nazis auch als Golem bekannt. Ein Golem ist eine Figur der jüdischen Legende, es handelt sich um eine menschenähnliche Gestalt aus Lehm, die durch Magie zum Leben erweckt wird. Er hat magische Kräfte, kann Befehlen folgen aber nicht sprechen. Donowitz ist Jude, er hat keine magischen Fähigkeiten, außerdem kann er sprechen. Seinen Befehl Nazis zu töten, erfüllt er zur größten Zufriedenheit. Er schlägt Rachtman den Schädel ein zum Entertainment seiner Kollegen. Die Vorstellung seiner Figur ist dramaturgisch in Szene gesetzt: Noch bevor er zu sehen ist, hört man das dumpfe Schlagen seines Baseballschlägers gegen die Steinmauer. Ohne mit der Wimper zu zucken schlägt er auf Rachtmans Schädel ein, bis dieser regungslos auf dem Boden liegt. Im Drehbuch gibt es eine Sequenz, die zeigt, wie Donowitz zu dem Schläger kommt: Er besorgt ihn sich in dem Judenviertel in Boston, in dem er wohnt. Danach geht er durch das Viertel und die Juden, die dort wohnen, gravieren die Namen ihrer Lieben, die in Europa sind und um die sie sich Sorgen machen, in den Schläger ein.[206] Donny hat das Talent zu töten, so wie Stiglitz.

Donowitz großer Moment kommt am Ende des Films, er und Omar begleiten Raine und Hammersmark zur Filmpremiere. Sie haben Sprengstoff an ihren Fußgelenken. Sie betreten gemeinsam den Kinosaal, der mit Hakenkreuzen geschmückt ist. Ihr Blick schweift durch das Kino, sie sehen Goebbels und Bormann in den Logen. Sie nehmen ihre Plätze ein, sie sitzen zwischen lauter Nazis. Vor Ende des Films steht er auf, geht hinaus und spioniert Hitlers Loge aus. Er holt Omar. In der Toilette treffen sie Vorbereitungen, um die Wachtposten auszuschalten und Hitler in seiner Loge zu töten. Er gibt Omar Anweisungen. Mit Maschinenpistolen durchlöchern sie Goebbels, seine

[206] Vgl. Tarantino: Inglourious Basterds, S. 30-35.

Übersetzerin und Hitler. Die Szene erinnert an die Anfangssequenz, wo Landa LaPadites Fußboden durchlöchern lässt. Donowitz *has totally gone mad,* Hitler liegt schon am Boden, er ist längst tot, aber seine Wut ist enorm, er schießt weiter auf Hitlers Gesicht bis dieses zur Unkenntlichkeit zerfetzt ist. Kurz darauf gehen die Bomben an seinem und Omars Fußgelenk hoch.

Donowitz ist misstrauisch gegenüber Hammersmark. (1:09f)

> Donowitz: Speaking of Fräulein von Hammersmark, whose idea was it for the death trap rendezvous?
> Hicox: She chose the spot.
> Donowitz: Well isn't that just dandy?

Nach dem Massaker, als Raine sie verhört ist es Donowitz, der ihr eine geladene Waffe an das gesunde Bein hält. Wenn sie etwas Falsches sagen würde, würde er dafür sorgen, dass sie gar nicht mehr laufen kann.

Hugo Stiglitz und **Wilhelm Wicki** sind die europäisch stämmigen Basterds. Stiglitz ist ein deutscher Verräter, Wicki ist Jude, der rechtzeitig fliehen konnte. Wicki übersetzt zwischen Raine und Butz, als dieser die Informationen der deutschen Stellung herausgibt. Er ist auch bei dem Treffen in der Taverne mit Hammersmark dabei. Raine stellt sie vor: (0:26f)

> Raine: Wicki there, an Aistrian Jew, got the fuck outta Munich while the gettin' was good. Became American, got drafted, and came back to give y'all what for. *(Er zeigt auf einen weiteren Basterd)* And another one over there you might be familiar with, Sgt. Hugo Stiglitz. Heard of 'em?
> Rachtman: Everybody in the German army's heard of Hugo Stiglitz. (Stiglitz bekommt ein Intro, ein Erzähler berichtet über seine Berühmtheit in der deutschen Armee)
> Narrator: The reason for Hugo Stiglitz's celebrity among German soldiers is simple. *(Deutsche Soldatenzeitung, auf der Titelseite ist er zu sehen)* As a German entlisted man, he killed thirteen Gestapo officers, mostly majors. Instead of putting him up against the wall, the High Command decided to send him back to Berlin, to be made an example of.

Doch als die Basterds von ihm und seiner Heldentat erfuhren, befreiten sie ihn aus seinem Kerker. Er schloss sich ihnen an. Stiglitz ist bei seinen Morden nicht zimperlich: Einen der GESTAPOs ersticht er von hinten, zwei überrascht er in der Nacht während sie schlafen, einer von ihnen findet seinen Tod, da Stiglitz ihm einen Polster vors Gesicht drückt und mehrmals einsticht. Durch das Weiß des Polsters wirkt das Blut noch deutlicher. Stiglitz hat das Talent Nazis zu töten, deshalb wird er von Raine rekrutiert. Stiglitz und Adolf sind beides Deutsche, die sich gegen ihre Führung stellen. Sie sind

beide in Gefangenschaft, Adolf befreit sich selbst, Stiglitz wird von den Basterds befreit, und beide schließen sich ihrer neuen Gruppe an.

Stiglitz schärft seinen Dolch, auf dem die Parole der SS *Meine Ehre heißt Treue* eingraviert ist. Er sitzt ganz ruhig auf einem Sessel, hat aber eine unglaublich unheimliche Ausstrahlung. Hicox wird auf ihn aufmerksam: (1:07f)

> Hicox: I hear you're pretty good with that? *Stiglitz antwortet nicht, er wetzt weiter seinen Dolch.*You know, we're not looking for trouble tight now. We're simply making contact with our agent. Should be uneventful. However, on the off chance, I'm wrong and things prove eventful, I need to know we can all rain calm. *Jetzt hört Stiglitz auf und sieht Hicox direkt an, ruhig erwiedert er:*
> Stiglitz: I don't look calm to you?
> Hicox: Well, now you put it like that, I guess you do.

Stiglitz, Wicki und Hicox treffen in der Taverne auf Hammersmark. Hellstrom gesellt sich zu ihnen, er klopft Stiglitz auf die Schulter um ihm deutlich zu machen einen Sessel weiter zu rücken, damit er neben Hicox Platz nehmen kann. Bei dem „Wer bin ich?"- Spiel, muss Stiglitz Hellstrom eine Karte geben. Während dieser das Spiel erklärt, sehen wir eine Rückblende, in der Stiglitz ausgepeitscht wird. Man kann ihm ansehen, dass er seinen Blutdurst Nazis zu killen kaum noch unterdrücken kann. Gemeinsam sollten er, Wicki Hicox und Hammersmark die Operation Kino durchführen. Durch eine unglückliche Fügung sterben sie in der Taverne.

PFC Smithsom Utivich alias **Knirps** und **Omar Ulmer** sind auch Mitglieder der Basterds. Diese Figuren sind Nebenrollen, Utivich ist der Fahrer, der die Gruppe zur Premiere bringt. Deshalb wird er auch von den Nazis festgenommen. Bei dem Gespräch zwischen Landa und Raine am Ende ist er zwar anwesend, spricht aber nicht viel. Omar ist neben Donny derjenige, der dafür zuständig ist, dass das Kino in die Luft fliegt. In der Hitler Loge schießt er neben Donny auf Goebbels, dessen Übersetzerin und Hitler. Nachdem diese drei Figuren tot sind, schießen sie runter in die Nazi Menge, die zu den Türen drängt.

Gruppendynamische Prozesse sind bei Tarantino nicht zu beobachten, da die agierende Gruppe nicht in vielen Szenen vorkommt, anders als bei Castellari, wo der Anführer und die Gruppe den Haupterzählstrang bilden, gibt es bei Tarantino zwei parallel laufende Stränge die erzählt werden. Die Charaktere verkörperlichen, dass im Krieg die „Guten" als auch die „Bösen" mit schmutzigen Mitteln kämpfen, da der Krieg schmutzig ist und auch nur so gewonnen werden kann. Edelmütige Motive, Humanität oder Fairness haben hier wenig verloren. Die strahlenden, schönen Helden, die aus reinem Patriotismus und Ehre für eine Sache kämpfen, sind ein schöner Mythos aber mehr auch schon nicht.

Lieutenant **Archie Hicox** ist britischer Geheimagent. Vor dem Krieg war er Kinokritiker für „Films and Filmmakers“ und dessen Tochtergesellschaft „Flickers Bi-Monthly“, außerdem veröffentlichte er zwei Bücher, „Art of the Eyes, the Heart, and the Mind: A Study of German Cinema in the Twenties“ und „Twenty- Four Frame Da Vinci“, eine Arbeit über den deutschen Regisseur G.W. Pabst. Im Drehbuch ist die Sequenz mit Hicox und Fenech länger, er hat drei Geheimkommando-Operationen in von Deutschen okkupierten Gebieten geleitet, in Frankfurt, Holland und Norwegen.[207] Dies und sein umfangreiches Wissen über die deutsche Filmlandschaft und die Ufa unter Goebbels qualifiziert ihn die Operation Kino zu leiten, die Basterds werden ihm lediglich assistieren.

Er soll in einer Nacht und Nebel Aktion über Frankreich abspringen, so wie Lieutenant Buckner in Castellaris Film, allerdings wird der Fallschirmsprung, anders als bei Castellari, nicht gezeigt, und auf die Basterds treffen. Gemeinsam werden sie mit der britischen Geheimagentin Bridget von Hammersmark die *Operation Kino* durchführen. Durch die Tatsache, dass Hammersmark britische und nicht amerikanische Geheimagentin ist, hegen die Basterds ein gesundes Misstrauen gegen sie, und Hicox nimmt sie in Schutz und verteidigt sie: „Look, She’s not a military strategist. She’s just an actress. […]She wasn’t picking a place to fight. She was picking a place isolated and without Germans.“ (1:09f) Die Tatsache, dass er dies sagt, bevor er Wicki und Stiglitz in die Taverne gehen, die voll ist mit Deutschen, macht Bridget danach umso verdächtigter. Hicox „bemängelt“, dass Stiglitz nicht sehr gesprächig ist: (1:08f)

> Hicox: This Gerry[208] of yours, Stiglitz? Not exactly the loquatious type, is he?
> Aldo: Is that the kinda man you need, the loquacious type?

Doch Hicox wird sein vorlautes Auftreten in der Taverne zum Verhängnis. Zuvor erklärt er den Basterds, dass es wichtig ist ruhig zu bleiben, auch als Wicki in der Taverne meint, sie sollten gehen bedeutet ihm Hicox „Bleibt ruhig und genießt euren Whiskey.“ (1:13f) Hicox ist von dem aufdringlichen Verhalten des Soldaten Wilhelm genervt und will in los werden. Da fällt Wilhelm Hicoxs seltsamer Akzent auf und Hellstrom, der Rangoberste im Raum, der in einer dunklen Ecke, unbemerkt von den anderen, saß, wird auf die Gruppe aufmerksam. Wicki und Stiglitz sind darum bemüht, die Situation zu retten, aber Hellstrom lässt nicht ab. Hicox stößt Hellstrom vor den Kopf, er sagt ihm, dass er stört. Als

[207] Vgl.: Tarantino: Inglourious Basterds S.77.
[208] „Jerry“ war im Zweiten Weltkrieg ein Spitzname für die Deutschen, so wie „Kraut“.

„Abschiedsgeschenk“ will ihnen dieser Nachschenken lassen, da weder er noch Hammersmark Whisky wollen, bestellt Hicox drei Gläser. Er zeigt die Drei mit zweiten bis vierten Finger, die Deutschen zeigen von Daumen bis Indexfinger. Dies ist die verräterische Geste, die allen den Tod bringen soll. Die Ironie ist, dass Hicox Stiglitz zuvor vorgeworfen hat nicht ruhig zu sein, auch Wickis Einwand hat er mit einem „Bleib ruhig“ abgetan und im Endeffekt war er es, Hicox, der durch seine unruhige, etwas arrogante und vorlaute Art alle ins Verderben bringt. Er brüstet sich bei Fenech Deutsch zu sprechen wie ein *Katzenjammer Kid* (Siehe Kapitel 6.4.1), doch gerade sein Akzent ist das Verräterische. Die Charaktere in diesem Comic sprechen Englisch mit deutschem Akzent, Hicox spricht Deutsch mit einem Englischen Akzent. Auch Yaeger, in Castellaris Film, verrät sich in einer Szene, er sagt „natürlicherweise“ anstatt „natürlich“ und wird von einem echten Deutschen stets ausgebessert. Sein Ausrutscher bleibt aber, im Gegensatz zu Hicox, ohne Folgen.

5.4.2. Frauenfiguren bei Tarantino

Shosanna Dreyfus ist Jüdin, sie und ihre Familie werden von dem Milchbauern Pierre LaPadite versteckt. Sie müssen sich im Boden des kleinen Farmhauses verstecken um von den Nazis nicht entdeckt zu werden. Landa ist sich dieser Tatsache bewusst und weiß genau wo er zu suchen hat. Seine Konversation mit LaPadite ist nur das Vorspiel zum Hauptakt wenn er seine Männer in das Haus ruft und den Boden mit Maschinenpistolen durchlöchern lässt. Shosanna wird wie durch ein Wunder nicht getroffen und kann fliehen, sie schlüpft durch den Lüftungsschacht und rennt um ihr Leben dem Wald entgegen. Landa setzt die Waffe an, er hat sie im Visier, schießt aber nicht. „Au revoir, Shosanna“ ruft er ihr nach, dies wird nicht das Letzte sein das man von ihr sieht.

1944 ist sie Besitzerin eines Kinos, wie man aus der Konversation zwischen ihr und Zoller erfährt. Wie sie dazu kommt wird im Film nicht gezeigt, im Drehbuch gibt es eine Szene mit ihr und Madame Mimieux. Zwei Wochen nach der Ermordung ihrer Familie sitzt sie als Krankenschwester gekleidet in einem Kinopublikum. Nachdem die anderen Zuseher gegangen sind, fragt sie die Madame ob sie über Nacht bleiben kann. Sie ist gar keine Krankenschwester und die Madame will ihre traurige Kriegsgeschichte nicht hören. Sie ist allerdings beeindruckt, dass Shosanna bereits eineinhalb Wochen in Paris ist und nach der täglichen Ausgangsperre noch nicht gefangen genommen wurde. Shosanna schläft auf den Dächern der Häuser, beinahe so, als hätte sie Landa in der Eingangssequenz

verstanden, der die Deutschen mit einem Falken und Juden mit Ratten verglich und da dies sehr unterschiedliche Tiere sind, ihre Verstecke auch verschieden sind. Auf einem Dach zu schlafen würde wohl eher einem Falken in den Sinn kommen, eine Ratte versteckte sich wohl eher in der Kanalisation. Shosanna ist lernfähig und außergewöhnlich, dies ist auch der Grund warum die Madame sie in ihrem Kino aufnimmt und ihr zeigt, wie sie die Projektoren zu bedienen hat.

Bei ihren Begegnungen mit Zoller macht sie keinen Hehl aus ihrer Abneigung den Nazis gegenüber. Bei ihrer ersten Begegnung erkundigt er sich nach ihrem Namen, anstatt ihn zu nennen gibt sie ihm ihre Papiere, als wolle er ihre Identität überprüfen. Obwohl Zoller es anders meinte nimmt er die Papiere, da er ihren Namen wissen will. Sie lebt unter dem Namen Emmanuelle Mimieux, sie hat also den Namen der Kinobesitzerin angenommen. Da sie nun Besitzerin des Kinos ist, ist anzunehmen, dass die Madame gestorben ist. Als Landa sich erkundigt, wie sie in den Besitz des Kinos kommt erzählt sie, dass es ihr von ihrem Onkel und ihrer Tante vererbt wurde, der Onkel starb im Blitzkrieg, die Tante am Fieber. Ob dies die Todesursache der Madame war, bleibt offen. Es ist auf jeden Fall nicht anzunehmen, dass Shosanna sie ermordet hat, denn aus einer Unterhaltung zwischen ihr und Marcel, dem Schwarzen, der bereits von der Madame beschäftigt wurde und jetzt nicht nur mit Shosanna zusammenarbeitet, sondern auch ihr Geliebter ist, hört man heraus, dass die beiden die Madame vermissen.

Das zweite Mal begegnet sie Zoller, als sie in einem Cafe sitzt, Zigarette raucht, Wein trinkt und ein Buch liest. Sie repräsentiert die Art von Frau, welche im Nazigedankengut verpönt ist: Die Frau, die sich selbst als Individuum wahrnimmt und für sich selbst entscheidet, vgl. Kapitel 4.3 Seine Präsenz belästigt sie, was sie ihm auch ganz unverblümt mitteilt. Jedoch wird ihre Neugierde geweckt, als er von anderen Deutschen im Raum erkannt wird. Eine junge französische Frau bittet ihn um ein Autogramm, gratuliert Shosanna zu so einem guten Fang. Zoller ist gekränkt von Shosannas vorheriger Abweisung und stellt gleich klar, dass sie kein Paar sind. Sie erkundigt sich nach seiner Berühmtheit und er erzählt ihr von seiner Heldentat und das „Joseph“ (Goebbels) diese verfilmte mit ihm in der Hauptrolle. Obwohl er ein charmanter junger Mann ist, ist Shosanna die Gefahr in der sie sich bewegt, bewusst. Außerdem gehört er zu der Sorte Mensch, die für den Tod ihrer Familie verantwortlich ist und dafür, dass sie jeden Tag auf Grund ihrer Abstammung um ihr Leben zittern muss. *This young man is trouble with a capital T, and she needs to stay far fucking away from him.*[209] Die

[209] Tarantino: Inglourious Basterds, S. 53.

ausführliche Erläuterung seiner Heldentat gibt ihr die passende Möglichkeit aufzustehen und zu gehen. Ihr Abgang sieht so aus, als wäre sie erbost über die kaltblütige Abschlachtung, zu der Zoller fähig war. In Wahrheit muss sie sich von allem was zu sehr nationalsozialistisch ist fern halten, da sie Jüdin ist und die Nazis ihre Familie ermordet haben.

Doch ihre offensichtlich gezeigte Abneigung nützt ihr nichts. Am nächsten Tag wird sie von einem deutschen Major (Hellstrom) von ihrem Kino wegeskortiert. Sie wird in einer schwarzen Limousine weggefahren und in das Maxim gebracht, ein Pariser Nobellokal, in dem sie von Zoller erwartet wird, der gemeinsam mit Goebbels und dessen Übersetzerin an einem Tisch sitzt. Zoller will Goebbels davon überzeugen, die Premiere von STOLZ DER NATION in Shosannas Kino zu veranstalten. Bei der Begegnung mit Landa, dem Menschen, der für den Tod ihrer Familie verantwortlich ist, beweist sie starke Nerven. An diesem Abend soll Shosanna für eine Privatvorführung für Goebbels und seine Entourage ihr Kino schließen. Nach der Vorstellung erzählt sie Marcel von ihrer Idee das Kino mit Nazis zu füllen und niederzubrennen. Obwohl Marcel der Gedanke nicht behagt, wird er ihr helfen, weil sie sich lieben und er der einzige Mensch ist, dem sie vertraut.

Der fünfte und letzte Akt des Films ist der Höhepunkt und es ist ihr großer Auftritt. Sie eröffnet ihn, in ihrem Zimmer am Fenster stehend, die ankommenden deutschen Kinobesucher beobachtend. David Bowies Lied-Text „See these eyes so green, I can stare for a thousend years“ unterstreicht die dramatische Inszenierung. Das Fenster an dem sie steht hat eine runde Form und erinnert an ein Auge. Draußen wehen Nazi-Fahnen, das Rot ihres Kleides ist dasselbe Rot der Fahnen. Das Zimmer hat eine blassrote Stofftapete, die Farbe Rot als Zeichen für das bevorstehende Massaker. Durch Falshbacks sehen wir ihre Vorbereitungen, unter anderem wie sie einen Mann bedroht, der sich weigert den Film zu entwickeln, den sie für die Nazis gedreht hat: (1:43f)

> Marcel: But how do we get it developed? Only a suicidal idiot like us would develop that footage. And suppose someone would develop that footage how do we get a 35 mm print with a soundtrack? *An einem Tisch sitzend, gegenüber Shosanna, sie essen.*
> Shosanna *selber Abend auf einem Bett liegend, angezogen, denkt nach:* We find someone who can develop a and process a 35 mm print with a soundtrack. And we make them do it or we kill them. *Ein Mann wird geschlagen fliegt in einen Stapel Filmrollen,*
> Shosanna: Bring that fucker over here! Put his head down on the table. *Marcel führt den Mann gewaltvoll zu dem Tisch und drückt seinen Kopf runter.* You either do what the fuck we tell you or I'll bury this axe in your collaborating skull.
> Mann: *verzweifelt* I'm not a collaborator
> Shosanna: Marcel, do his wife and children know you?
> Marcel: Yes.
> Shosanna: Then after we kill this dog for the Germans we'll go and silence them.

Ihre Drohung ging auf, denn sie bekam eine 35 mm Kopie ihres Films, die sie in die letzte der vier Rollen von STOLZ DER NATION schneidet.

Zoller, der ihr zu dem Premierenabend und somit zur Ausführung ihrer Vergeltung verhalf, ist letzten Endes derjenige, der für ihren Tod verantwortlich zeichnet. Vor Filmende verlässt er die Loge um Shosanna im Projektorraum zu besuchen. Obwohl es ihr auf die Nerven geht öffnet sie ihm die Türe. Nachdem ihre höflichen Versuche ihn loszuwerden nichts bringen, fährt sie ihn an, er soll verschwinden. Ein deutscher Mann lässt so nicht mit sich reden, schon gar nicht von einer Frau. Mit einem Ruck schlägt er die Tür auf. Shosanna ändert ihre Taktik. Ihr Plan ist in Gefahr und fast zum Scheitern verurteilt, da gleich ihr Film auf der Leinwand zu sehen ist. Er soll die Türe schließen, überrascht von ihrem Gesinnungswandel tut er wie ihm geheißen. Diesen Moment nutzt sie aus und schießt ihm drei Mal in den Rücken, so wie Nicole bei Castellari dem deutschen Soldaten in den Rücken schießt. Er geht zu Boden ist aber noch nicht tot. Besorgt sieht sie durch das kleine Fenster runter in den Zuschauersaal, sie befürchtet jemand hätte die Schüsse gehört. Dem ist nicht so. Gleichzeitig ist Zoller auf der Leinwand zu sehen, lebend, obwohl er tot neben ihr liegt. Zoller röchelt am Boden vor sich hin, da bekommt sie Mitleid, geht zu ihm, dreht ihn auf den Rücken und er schießt ihr mehrmals in den Bauch. In Zeitlupe ist zu sehen wie sie zu Boden geht und stirbt. So wie ihre Familie stirbt auch sie von Nazihand.

Das Buch, welches Shosanna in dem Café bei der zweiten Begegnung mit Zoller liest, heißt *The Saint in New York*. Hierbei handelt es sich um eine Buchreihe des Autors Leslie Charteries. *The Saint in New York* ist das 15.Buch der Reihe, Hauptfigur ist Simon Templar, ein Antiheld, der von sich selbst behauptet, er sei ein Robbin Hood. Er macht Jagd auf die Gottlosen, das Töten von diesen ist Teil seines Geschäfts, wenn dadurch Unschuldige verschont werden können. Er empfindet diese Morde als gerecht, in dieser Sicht wird er von Partnern und Kollegen bestätigt. In den Büchern, die während des Zweiten Weltkriegs erschienen, kämpft Simon Templar seinen eigenen Krieg gegen Nazis, sein Auftraggeber ist eine geheimnisvolle amerikanische Organisation. In diesen Büchern geht es um Geheimoperationen, in denen er Undercover arbeitet.[210] Auch Shosanna ist die Antiheldin, sie bereitet dem Krieg ein Ende, indem sie die Naziführungselite in ihrem Kino verbrennt und sie kann dadurch vielen Menschen das Leben retten. Wobei ihr Rachemotiv vorherrschend ist, die Rettung anderer Menschenleben ist ein netter Nebeneffekt. In ihrer Vorgehensweise ist sie brutal, denn die

[210] Vgl. Bodenheimer, Dan: „The saint“, http://www.saint.org/, 1995-2010, Zugriff: 1.2.2014.

Nazis im Kino verbrennen bei lebendigem Leib. Sie wissen über ihr Schicksal Bescheid, können aber nicht fliehen, da die Türen versperrt sind. Unweigerlich wird man an die KZ Gaskammern erinnert, in denen Millionen Juden vergast wurden. Sie sah ihre Eltern, ihren Onkel und ihren kleinen Bruder neben sich sterben, somit ereilt die Nazis im Kino eine gerechte Strafe. Gleiches mit Gleichem zu vergelten ist ein menschlicher Urtrieb, Shosannas Motivation ist nur zu gut nachvollziehbar, auch wenn ihre Methode äußerst brutal ist.

Sie hat einen unglaublichen Überlebenswillen, von Landa werden ihr keine großen Überlebenschancen zugerechnet und trotzdem schafft sie es von Nancy bis nach Paris, eine Strecke von beinahe 400 km, die man zu Fuß nicht einmal in einer Woche zurücklegen kann. In Paris kann sie einer Festnahme auf Grund der nächtlichen Ausgangssperre entgehen, da sie auf Dächern übernachtet und sie kann Madame Mimieux überzeugen sie aufzunehmen. Ihr geht es vornehmlich ums Überleben, der Wille dazu ist ihre treibende Kraft, erst als ihr das Schicksal die Möglichkeit gibt Vergeltung zu üben, rückt das Rachemotiv in den Vordergrund. Obwohl sie einen enormen Überlebensinstinkt hat, wird sie am Ende von Zoller erschossen, da ihr Wesen eigentlich nicht das einer Mordenden ist, der Krieg hat aus ihr gemacht was sie ist, sondern eher das einer Fürsorgenden, denn nicht umsonst bekommt sie Mitleid mit Zoller geht zu ihm nur um dafür erschossen zu werden. Dieser Wesenszug unterscheidet sie von Nicole und Hammersmark, die beide kein Mitleid für ihre Mordopfer zeigen.

Bridget von Hammersmark ist deutscher Filmstar und arbeitet für England als Informantin. Nach General Fenech war *Operation Kino* ihre Idee, sie ist das Eintrittsticket für die Premiere. Sie arrangiert das geheime Treffen in der Taverne La Louisiane, deshalb ist Raine nach dem Massaker, das sich ereignet hat, ihr gegenüber skeptisch. Sie sitzt in der Taverne an einem Tisch voll mit deutschen Soldaten, die die Vaterschaft ihres Kollegen feiern. Sie spielen „Wer bin ich?“, Hammersmark ist Dschingis Kahn. Sie raucht Zigarette mit einem Filter, trinkt Champagner und ist, einem Filmstar gebührend, sehr chic angezogen: ein braunes Kostüm, weiße Bluse, dazu passende teure Schuhe und einen Hut mit Feder. Nachdem die Basterds in die Taverne kommen, verabschiedet sie sich von den Soldaten und begrüßt ihre „alten Freunde“ überschwänglich. Als britische Spionin kann sie sich des Vertrauens von Hicox sicher sein, das der Basterds muss sie sich erst verdienen. Dem jungen Vater Wilhelm gibt sie nur zu gerne ein Autogramm, welches Landa später auf ihre Spur bringen wird. In der Situation mit Hellstrom versucht sie Hicox zu helfen und unterstützt seine Geschichte er stamme vom Fuße des Piz Palü wo alle so

reden wie er. Sie legt Hicox die Hand auf den Arm als dieser protestieren will als Hellstrom „Wer bin ich?“ spielen will.

Sie spielt die ganze Zeit den netten Filmstar, ist äußerst höflich mit dem betrunkenen Wilhelm, sie hat aber auch kein Problem ihn zu erschießen, sobald er sein Maschinengewehr niedergelegt hat. In ihrem Gesicht sieht man die Wut über das Verhalten des jungen Soldaten, denn wenn seine Frau kein Kind bekommen hätte, hätten er und seine Kameraden nicht frei bekommen und wären gar nicht erst in der Taverne gewesen. So aber hatten sie gefeiert, er war aufdringlich geworden, was wiederum Hicox zum Handeln bewegte und Hellstrom auf den Plan rief. Nun lag sie Bridget, der Filmstar, mit einer Schusswunde am Bein in ihrem eigenen Blut. Außerdem konnte Wilhelm unter keinen Umständen am Leben bleiben, er hätte das Gelingen der Operation gefährdet.

Bei dem Tierarzt muss sie höllische Schmerzen über sich ergehen lassen, wenn Raine ihr seinen Finger in die offene Schusswunde bohrt. Sie kann ihn davon überzeugen, dass es ein dummer Zufall war und dass Hicox Verhalten ihn letzten Endes verriet. Bei der Premiere wird sie von Raine, Donny und Omar begleitet, sie sieht umwerfend aus, in einem langen, schwarzen Abendkleid mit Pelzstola und Riemchensandalen. Sie spielt ihre Rolle perfekt, selbst nach Landas Lachanfall auf Grund ihrer Begründung des Gipsbeins, beim Bergsteigen gestürzt zu sein, lässt sie sich nicht aus der Ruhe bringen, auch wenn ihr anzusehen ist, dass ihr nicht ganz wohl ist. Landa will sie vorführen „Wann haben Sie denn den Berg bestiegen? Gestern Nacht?“ Bei ihr sollten nun alle Alarmglocken läuten, sie sollte etwas unternehmen, aber ihre Begleiter verstehen kein Deutsch und können nicht reagieren. „Und wo genau in Paris ist dieser Berg?“ ist Landas berechtigte Frage. Sie ist vor den Kopf gestoßen und weiß nicht was sie sagen soll. Ihr Alibi war nicht gut durchdacht. Landa lässt sie aber vom Haken, mit der Ausrede seine Scherze sein halt ein etwas grob. Er führt etwas anderes im Schild. Die Unruhe der drei Basterds und Bridgets ist zu spüren nachdem Landa offenbart wie gut er Italienisch kann. „Ich glaube meine Kamerafreunde müssen ihre Plätze finden,“ versucht Bridget die Situation zu beenden. Und Donny und Omar wird gegen jede Vorahnung von Landa Einlass in das Kino gewährt: „Ich glaube für einen Star von ihrem Status dürfte es nicht allzu schwierig gewesen sein Premierenkarten für ihre Freunde zu besorgen.“ (1:50f) Nur mit Bridget möchte er unter vier Augen sprechen, bevor er sie in den Kinosaal gehen lässt.

Er führt sie in das angrenzende Büro von Shosanna und lässt sie Platz nehmen, er setzt sich ihr gegenüber hin, sie sieht ihn, nichts Gutes ahnend, an. Sie weiß, sie sitzt in der Falle. Er lässt Hammersmark Platz nehmen, nimmt ihr das Champagnerglas ab und hängt

seinen Mantel auf ihren Sessel. Er nimmt ihr gegenüber Platz und fordert sie auf ihr Bein auf seinen Schoß zu legen. (1:56f)

> Hammersmark: Hans, Sie bringen mich in Verlegenheit.
> *Er antwortet nicht sondern zeigt mit seinem Finger auf sein Knie. Sie hebt ihr Bein auf seinen Schoß, er entfernt ihren Schuh, das Lösen des Riemchens wird in Detailaufnahme gezeigt.*
> Landa: Würden Sie bitte in die recht untere Innentasche meines Mantels greifen und mir das geben was sie darin finden. *Hammersmark greift in die Tasche, als sich ihre Finger um das schließen was sich darin befindet stockt sie, sieht Landa in die Augen, der ihr lächelnd zunickt. Er ist sich seiner Beute sicher. Sie zieht einen der Schuhe, den sie am Abend zuvor in La Louisiane getragen hat hervor.* Darf ich? *Sie gibt ihm den Schuh, der ihr wie angegossen passt.* Voila. What's the American expression? If the shoe fits you must wear it.
> Hammersmark: *sie atmet schwer, ihn ihrer Stimme sind die Tränen zu hören* Was jetzt Oberst? *Er stürzt sich auf sie und erwürgt sie.*

An dieser Stelle wird das Märchen von Aschenputtel konterkariert: Hammersmark verliert ihren Schuh, der sie identifizieren wird. Doch anders als im Märchen hat diese Identifikation keine positive Bedeutung, denn Landa ist nicht der Prinz, der sie rettet, er ist der Detektiv der sie überführt. Ihr Märchen nimmt an dieser Stelle kein gutes Ende. So wie sie einen Abend zuvor Wilhelm ohne mit der Wimper zu zucken erschossen hat, wird sie von Landa erwürgt. Sie ist eine Verräterin und Landa hält von ihr nicht viel, wie man aus dem Gespräch mit Raine mitbekommt.

5.4.3. Die Deutschen und Nazis bei Tarantino

SS-Standartenführer **Hans Landa** alias **Judenjäger** ist der Gegenspieler von Raine, den Basterds und Hammersmark. Sein Spitzname rührt daher, dass er für die Nazis Menschen, vornehmlich Juden, aufspürt. Er hat detektivisches Talent, weil er sich in seine Beute hineinversetzen kann. Anders als der Rest der Nazis, die abschätzig über Juden denken und sie mit Ratten vergleichen, empfindet er diesen Vergleich nicht als Beleidigung, er hegt Anerkennung für den Überlebensinstinkt der Ratten, da sie in einer Welt leben, die ihnen sehr feindlich gesinnt ist. Dies erläutert er in der Anfangssequenz, als er den Milchbauern Pierre LaPadite auf dessen Hof aufsucht. LaPadite versteckt Juden, die Familie Dreyfus deren älteste Tochter Shosanna ist, unter seinem Holzboden, Landa weiß dies von Beginn, seelenruhig lässt er seine Falle zuschnappen. Er hat ausgezeichnete Umgangsformen, ist eloquent, höflich und zuvorkommend. Er spricht fließend Französisch, Englisch und Deutsch, in der Szene im Kinofoyer spricht er fließend Italienisch.

In einem offenen Nazi-Bonzen Wagen wird er die Landstraße hochgefahren, flankiert von Motorrädern. Er geht mit LaPadite in dessen Haus, er spricht sein Kompliment gegenüber LaPadites Töchtern und seinen Kühen aus, da er gerade ein Glas Milch in einem Zug geleert hat. Er spricht in fließendem, akzentfreiem Französisch, deshalb ist es umso verwunderlicher, warum er LaPadite bittet in Englisch zu wechseln. Er breitet seine Unterlagen aus, LaPadite gibt Auskunft über die Familie Dreyfus, jüdische Milchbauern aus der Gegend. LaPadite kann nur mit Mühe seine Anspannung unterdrücken, er zündet sich eine Pfeife an. Auch Landa raucht Pfeife, seine ist eine große S-förmige weiße, die an jene von Sherlock Holmes erinnert.

Landa stellt LaPadite in Aussicht, dass er und seine Familie von den Nazis in Ruhe gelassen werden, wenn er ihm bei der Ausübung seiner Pflicht hilft. Außerdem wird ihm und seiner Familie kein Leid wiederfahren, sein Gesichtsausdruck ändert sich, sein Tonfall ist nicht mehr unbeschwert und nett, sondern finster und bestimmt, als er sagt: (0:17f)

> Landa: You are sheltering enemies of the state, are you not?
> LaPadite: Yes.
> Landa: You're sheltering them underneath your floorboards, aren't you?
> LaPadite: Yes. Eine Träne läuft seine Wange hinab.
> Landa: Point out to me the areas where they're hiding. *LaPadite zeigt den Bereich, in dem sich die Familie versteckt.* Since I haven't heard any disturbance, I assume that while they're listening, they don't speak English?
> LaPadite: Yes.
> Landa: I'm going to switch back to French now, and I want you to follow my masquerade- is that clear?

Er geht zur Tür, öffnet diese, ruft "Mademoiselle", die mit Maschinengewähren bewaffneten Soldaten stellen sich in Position, Landa sagt "Adieu" und die Männer schießen auf den Bereich, in dem sich die Familie versteckt hält. Sie halten inne, Shosanna, die 17-jährige Tochter, kriecht zu einem Lüftungsfenster, stößt dies auf und rennt um ihr Leben. Sie ist sehr schnell, die Perspektive wechselt zwischen Shosanna und Landa, der seelenruhig zur Hintertür geht und seine Walter zückt. Er stellt sich in Position, Shosanna ist nur mehr ein Punkt am Horizont, bevor er abdrückt überlegt er es sich anders, er ruft ihr nach „Au revoir, Shosanna." Im Drehbuch geht die Szene noch weiter, der Fahrer fragt Landa warum er das Mädchen nicht erschossen hat. Er antwortet:

> Landa: Oh, I don't think the state is in too much danger, do you?
> Driver: I suppose not.
> Landa: I'm glad you see it my way. Besides, not putting a bullet in the back of a fifteen-year-old girl and allowing her to escape are not necessarily the same thing. She's a young girl, no food, no shelter, no shoes, who's just witnessed the massacre of her entire family. She may not survive the night. And after word spread about what happened today, it's highly unlikely she will find any willing farmers to extend her aid. If I had to guess her fate, I'd say she'll probably be turned in by some neighbor. Or she'll be spotted by some German soldier. Or

> we'll find her body in the woods, dead from starvation or exposure. Or, perhaps…she'll survive. She will elude capture. She will escape to America. She will move to New York City, where she will be elected Presidet of the United States.[211]

Diese Szene, obwohl im Film nicht gezeigt, ist eine Schlüsselszene, sie ist wichtig um Landas Beweggründe zu verstehen das Mädchen nicht zu erschießen: Zum einen, weil er sie nicht von hinten erschießen wollte. Wie zuvor gesagt hat er gute Umgangsformen, diese verbieten ihm einem Fliehenden in den Rücken zu schießen. Und zum anderen sieht er keine Gefahr in dem halbwüchsigen Mädchen, ihre Chancen zu verhungern, verraten oder gefangen zu werden stehen höher als es in ein neues Leben zu schaffen. Und auch wenn es ihr gelingen sollte zu überleben, so sieht Landa ihre Zukunft weit weg von Nazi-Deutschland oder Frankreich. Er sieht für sie den Weg vor, den damals viele Juden gewählt haben: Die Flucht in die Vereinigten Staaten von Amerika. An dieser Stelle kann man nur anmerken: Unterschätze niemals deinen Feind, denn obwohl er in dem Vergleich der Juden mit einer Ratte keine Beleidigung sieht, so hat Landa keine gute Meinung über dieses Volk, dies ist auch der Grund warum er die Überlebenschancen des Mädchens so schlecht sieht, doch gerade *weil* sie das Massaker ihrer Familie miterlebt hat, ihre Eltern, ihr kleiner Bruder und ihr Onkel wurden neben ihr erschossen, wird sie stark. Sie lässt sich nicht unterkriegen und als sie die Chance bekommt es den Nazis heimzuzahlen, ergreift sie diese.

Das nächste Mal als er auf Shosanna trifft ist sie vier Jahre älter und sitzt mit dem Reichspropagandaminister in einem Restaurant an einem Tisch, Zoller, Goebbels Übersetzerin und Hellstrom sind ebenfalls anwesend. Da Shosannas Kino für die Kinopremiere von STOLZ DER NATION in Erwägung gezogen wird, soll am Abend eine Probeaufführung für Goebbels und seine Entourage stattfinden. Landa ist der Sicherheitsbeauftragte und möchte einige Worte mit Shosanna/Emmanuelle wechseln. Er ordert Apfelstrudel für beide, für sich einen Espresso und Milch für Shosanna. Betrachtet man die Tatsache, dass Shosanna auf einer Milchfarm aufwuchs, und sie ihre Familie auf einer Milchfarm sterben sah, nebst dem Fakt, dass Landa LaPadite um ein Glas Milch anstatt Wein bittet, ist die Situation beunruhigend. Im Drehbuch ist angemerkt: *The key to Col. Landa's power and/or charm, depending on the side one's on, lies in his ability to convince you he's privy to your secrets.*[212] Ein Attribut, das einem guten Detektiv eigen ist. Er ist ausgesprochen höflich zu Shosanna und verweist sie ausdrücklich darauf, dass es sich um eine reine Formalität handelt und sie sich nicht zu fürchten braucht.

---

[211] Tarantino: Inglourious Basterds, S. 18.
[212] Tarantino: Inglourious Basterds S.66

Landa ist auch derjenige, der nach dem Massaker in der Taverne La Louisiane die Investigation durchführt. Ihm sind die Mitglieder der Basterds bekannt, er erklärt einem anwesenden Soldaten wer Stiglitz und Wicki sind. Er ist mit der Vorgehensweise der Basterds, sich mit deutschen Uniformen zu verkleiden und dann Deutsche in den Hinterhalt zu locken und zu erschießen, vertraut. Doch seine Spürnase verrät ihm, dass hier etwas nicht stimmt und sogleich findet er einen teuren Damenschuh. Jemand fehlt hier, nämlich die Person, der dieser Schuh gehört. Sein Blick wandert über den Boden, und er erblickt das Autogramm, welches Hammersmark dem Soldaten Wilhelm für seinen Sohn gegeben hat. Da sie ein Filmstar ist und Landa ein detektivisches Talent hat, so lässt dies vermuten, dass er nun eins und eins zusammen zählt und zu dem Schluss kommt, dass irgendetwas bei der Premiere von STOLZ DER NATION passieren wird, welche ja am nächsten Abend stattfinden soll.

An dem Premiere Abend spielt er eine Scharade mit Hammersmark, Raine, Donny und Omar. Er weiß natürlich, dass Hammersmark eine Verräterin ist und die drei Männer ihre Komplizen sind. Als sie ihm erklärt, dass sie ein Gipsbein hat, da sie beim Bergsteigen gestürzt ist, bricht Landa in Lachen aus, dieses ist aber so überzeichnet, dass sich Hammersmark und ihre Begleiter unwohl fühlen. Er fragt sie, ob sie den Berg gestern Nacht bestiegen habe, sie übergeht die deutliche Anspielung. Aber als er sie fragt, wo denn dieser Berg in Paris sei, bringt er sie für einen Moment aus dem Takt. Allerdings überspielt er dies, er lässt seine Beute wieder vom Haken, meint, seine Scherze seien etwas grob. Dann passiert etwas, womit man nicht rechnet. Bis zu dem Zeitpunkt wird Landa als eloquenter Mann gezeigt, der gute Umgangsformen hat und einem Feind nicht in den Rücken schießt. Er trägt seinen Spitznamen Judenjäger, anders als Himmler, welcher „der Henker“ genannt wird, mit Stolz, so zumindest scheint es in der anfänglichen Unterhaltung mit LaPadite, er ist per Du mit Goebbels, und selbst Hitler legt höchsten Wert auf seine Fähigkeiten. In dem Restaurant mit Shosanna betont er, dass seine Zigaretten Deutsche sind, also würde man meinen, dass er durch und durch ein Befürworter Hitlers und seiner Ideologie ist. Hammersmark macht ihn darauf aufmerksam, dass ihre Begleiter ihre Plätze einnehmen müssen. Anstatt allesamt verhaften und erschießen zu lassen, lässt er Donny und Omar tatsächlich ihre Plätze im Kino einnehmen.

Landas Figur hat auch etwas Komisches, zunächst die skurrile Pfeife die er raucht, die Art und Weise wie er auf seinen Schoß deutet, als er Hammersmark auffordert ihren Fuß dort zu platzieren, seine Bingo-Ausschweifung, als er den Deal seines Lebens macht und der

Moment, in dem er zum ersten Mal auf Raine trifft, der ihm mit einer Kapuze vor dem Gesicht gegenüber steht, siehe Analyse Aldo Raine S. 97.

Er könnte alles Mögliche mit ihm anstellen, aber er stupst Raine nur an. Als sich Landa, Raine und Utivich gegenübersitzen wird über die jeweiligen Spitznamen gesprochen, Aldo, the Apache, Utivich, the little man und Landa, der Judenjäger, anders als in der Anfangsszene mit LaPadite löst der Name etwas Negatives aus: „Jew Hunter (pfuit). I'm a detective. A damn good detective. Finding people is my specialtly. So naturally I worked for the Nazis finding people. And yes, some of them were Jews. But Jew Hunter? Just the name that stuck." (2:00) Seine Gesinnung hat sich anscheinend geändert, kein Wunder, es ist nicht mehr 1941, Hitlers erfolgreiche Blitzkriegswelle gehört seit mehreren Jahren der Vergangenheit an, und die UdSSR konnte sowohl 1942/43 als auch 1944 gegen die deutsche Wehrmacht siegen. Am 6.Juni 1944 konnten am D-Day alliierte Truppen an der Küste der Normandie landen. Der Premierenabend von STOLZ DER NATION findet im Juni statt, laut Hitler im Film landete der Amerikaner an der Küste, also lässt sich daraus schließen, dass die Ereignisse im Film nach dem D-Day stattfinden. Landa ist nicht dumm, er will das sinkende Schiff verlassen, der Sabotage-Akt der Basterds muss ihm wie ein Geschenk des Himmels vorkommen. Also wird an dem Abend ein Deal beschlossen, seine Argumentation fädelt er sehr geschickt ein: (2:03)

> Landa: So the way I see it, since Hitler's death of possible rescue, rests solely on my reaction … If I do nothing… It's as if I'm causing this death, even more than yourselves. Would you agree?
> Raine: I guess so.
> Landa: How about you Utivich?
> Utivich: I guess so too.
> Landa: Good, we more or less all agree. Gentlemen, I have no intention of killing Hitler, and killing Goebbels, and killing Goering, and killing Bormann, not to mention winning the war single-handedly for the Allies, only later to find myself standing before a Jewish tribunal. If you want to win the war tonight, we have to make a deal.
> Raine: What kinda deal?
> Landa: The kind you would't have the authority to make. However, I'm sure this mission of yours has a commanding officer? A general, I'm betting for …*thinking…* OSS would be my guess. *An der Reaktion der beiden Basterds lässt sich schließen, dass seine Vermutung ziemlich gut ist.* Oooooh, that's a bingo. Is that the way you say it, that's a bingo?
> Raine: You just say Bingo.
> Landa: Bingo! How fun. […]

Er nennt es, „seine bedingte Kapitulation" und handelt mit Raines Befehlshaber über Funk einen Deal aus: Er war von Beginn an Mitglied der Operation Kino, als Doppelagent, all die schrecklichen Dinge die er getan hat, geschahen um sein Cover vor den Nazis aufrechtzuerhalten. Er platzierte die Sprengladung von Raine in Hitlers Loge (dies stimmt auch wie eine Rückblende zeigt), seine militärischen Bezüge seinem Rang entsprechend, er will die Medal of Honor, wobei er möchte, dass alle Mitglieder der Operation eine

bekommen, er will die Staatsbürgerschaft und ein Grundstück auf Nantucket Island. „I look forward to seeing you face to face as well, Sir." Höflich wie immer beendet er das Gespräch. Raine erhält nun über Funk seine Instruktionen, die klar bedeuten, dass er weder Hermann den Funker Landas, erschießen, noch Landa ein Hakenkreuz auf die Stirn verpassen soll. Landa ist außer sich als Raine Hermann vor seinen Augen erschießt: (2:22f)

> Landa: Are you mad? What have you done? I made a deal with your general for that man's life!
> Raine: Yeah, they made that deal, but they don't give a fuck about him, they need you.
> Landa: You'll be shot for this!
> Raine: Naw, I don't think so, more like I'll be chewed out. I've been chewed out before.
> […] But I do have one question. When you go to your little place on Nantucket island, I imagine you gonna take off that handsome-looking S.S. uniform of yours, ain't ya?

An dieser Stelle ist Landa zum ersten Mal sprachlos, er antwortet nicht auf die Frage. Er weiß was ihm jetzt blüht, und er kann seinem Schicksal nicht entgehen, genauso wenig wie Shosannas Familie, LaPadite und Hammersmark ihm entgehen konnten.

Raine hat in Landa einen hochkarätigen Gegenspieler, Landa ist intelligent, gerissen und seine Eloquenz und Umgangsformen tarnen was er ist. Er ist ein Wolf im Schafspelz. Landa ist nicht die Art von Nazis die man aus anderen Filmen kennt: Er ist kein hünenhaft gebauter Mann sondern eher von zierlicher Figur. Es ist weniger die Freude am Töten als der Spaß an der Jagd, die seine Figur charakterisiert, und diese Jagd gestaltet er nach seinen Spielregeln. Außerdem, so scheint es, weiß er vieles bevor es passiert, eine Eigenschaft, die einem guten Detektiv inne ist. Er ist kein fanatischer Hitler Anhänger, der seinem Gebieter treu ergeben ist. Unterwürfigkeit zählt nicht zu seinen Attributen. Allerdings sind ihm Werte wichtig, aber nur soweit, wie es ihm in den Kram passt: Hammersmark erwürgt er, weil sie eine Verräterin ist, aber er selbst macht den Deal, das deutsche Oberkommando auszuliefern, ohne mit der Wimper zu zucken. Möglicherweise war er zu Beginn Hitlers Gesinnung wohl nicht abgetan, aber sobald sich das Blatt für jenen und seinen Krieg wendete, hat auch Landa seine Fühler nach neuen Möglichkeiten ausgestreckt. Landa ist ein narzisstisch angelegter Opportunist, jedoch nicht einmal er vermag es seinem Schicksal am Ende zu entrinnen, nämlich für des Rest seinen Lebens als Nazi gebrandmarkt zu sein.

Frederick Zoller ist deutscher Soldat, der durch eine „Heldentat“ zu großem Ruhm kommt. In einer Stadt verschanzte er sich in einem Glockenturm, von wo aus er einen 360° Blickwinkel hat. Somit war es ihm möglich über 300 feindliche Soldaten zu ermorden. Man nennt ihn den deutschen Sergeant York, wobei dieser ein amerikanischer Kriegsheld ist. Goebbels ist so begeistert von dieser Tat, dass er diese verfilmte, mit Zoller, der sich selbst spielt. Zoller ist Stammkunde in Shosannas Kino, so kommt es, dass er vorschlägt, die Premiere von STOLZ DER NATION in ihrem Kino zu veranstalten. Er ist sehr jung, dürfte nur ein wenig älter sein als Shosanna. Nach einer nächtlichen Kinovorstellung, als sie damit beschäftigt ist die Buchstaben von der Leuchtanzeige zu entfernen, möchte er mit ihr ins Gespräch kommen. Er macht ihr Komplimente zu ihrem Kino, sein Französisch ist perfekt. Shosanna ist sehr kühl und abweisend. Das nächste Mal treffen die beiden in einem Cafe wieder aufeinander. Shosanna ersucht Zoller, sie nicht länger zu belästigen, sie möchte nicht mit ihm befreundet sein. Nachdem ihn mehrere Nazis im Cafe erkennen und sogar Autogramme wollen, wird sie neugierig. Er lässt sie etwas zappeln verrät ihr aber dann doch, was es mit seiner Berühmtheit auf sich hat. Zoller genießt die Aufmerksamkeit ganz offensichtlich. Shosanna ist wütend, nachdem sie gehört hat warum er so berühmt ist und stürmt aus dem Cafe.

Umso erstaunlicher ist es, dass Zoller versucht den Reichspropagandaminister zu überreden die Premiere in ihrem Kino zu veranstalten. (0:50f)

> Zoller: Gestatten Herr Dr. Goebbels, aber das ist doch gar nicht so schlimm. Sie haben selbst gesagt, dass sie nicht wollen, dass jeder scheinheilige Franzosen Bourgeois sich breit macht. Mit weniger Plätzen wird der Abend viel exklusiver, Sie werden sich gar nicht darum kümmern müssen den Saal zu füllen, man wird sich um die Plätze reißen. Außerdem zum Teufel mit den Franzosen. Das ist ein deutscher Abend, eine deutsche Veranstaltung, ein deutsches Fest. Dieser Abend ist für Sie gedacht, für mich, für das deutsche Militär, den Führungsstab, ihre Familien und Freunde. Man sollte nur diejenigen rein lassen, die sich von dem Geschehen auf der Leinwand auch wirklich bewegen lassen.

Durch seine Überredungskunst schafft er es, dass Goebbels einwilligt eine Probevorstellung in Shosannas Kino zu sehen. Die Zuneigung, die er gegenüber Shosanna hegt beruht auf ihrer gemeinsamen Vorliebe für Filme. Zumindest geht Zoller davon aus, dass Shosanna Filme mag, er weiß natürlich nichts von ihrem Hintergrund, dass ihr das Kino eine Möglichkeit unterzutauchen gegeben hat. Für ihn sind Filme das verbindende Element. Auf die Frage, warum er ihr nicht von Beginn an gesagt hat, dass er ein Kriegsheld ist, antwortet er im Drehbuch, dass er es mochte, dass Shosanna ihn

nicht kannte. Außerdem erinnert sie ihn an seine Schwester. Seine Familie betreibt ein Kino in Deutschland.[213]

Zoller ist ein recht typischer deutscher Wehrmachtsoldat, der die nationalsozialistische Ideologie vertritt. Er ist kein Mitläufer, wie sich auch in seiner „Rede“ an Goebbels im Restaurant erkennen lässt. Das Deutsche ist ihm wichtig. Zweifelsohne ist er auf seine Tat stolz, er genießt die Aufmerksamkeit, die er dadurch bekommt. Durch die Verfilmung seiner Tat sollen die Menschen wieder ermutigt werden weiter zu kämpfen. Bei der Kinopremiere sitzt er gemeinsam mit Goebbels und Hitler in einer Loge. Auf der Leinwand ist eine Szene zu sehen, in der viel geschossen wird. Er flüstert etwas Unverständliches in Goebbels Ohr, dieser gibt ihm die Erlaubnis zu gehen. Zoller geht hinauf in den Vorführraum und klopft an die Tür. Shosanna ist erstaunt ihn hier zu sehen, öffnet einen Spalt, lässt ihn aber nicht hinein, da sie weiß, dass gleich ihr kleiner Film für die Nazis projiziert wird. Bei zukünftigen Premieren wird er mit der richtigen Einstellung den Film sehen, aber die Szene, die gerade läuft, in der er so viele Männer erschießt, mag er nicht besonders. Zoller ist aufdringlich und will nicht verstehen, dass sie ihn nicht hier haben möchte: (1:14)

> Shosanna: Are you so used to the Nazis kissing your ass, you've forgotten what the word „no“ means? No Frederick, you can't come in here. Now go away! *Nach dieser Abfuhr ist Frederick wütend, er stößt die Türe so heftig auf, Shosanna stolpert in den Raum. Damit hätte sie nicht gerechnet. Der charmante, nette Frederick ist verschwunden, jetzt steht der Mann vor ihr, der über 300 Feinde erschossen hat. Sie hat sich die Hand gestoßen.* Frederick, you hurt me.
> Frederick: Well, it's nice to know you can feel something. Even if it's just physical pain. *Er geht einen Schritt vor, sie weicht einen zurück.* I'm not a man you say "Go away" to- There's over three hundred dead bodies in Russia that, if they could, would testify to that. After what I've done for you, you disrespect me at your peril.

Hier ist Frederick nicht der charmante, junge Soldat, der einem jungen Mädchen den Hof macht. Er will eine Gegenleistung für den Gefallen den er ihr getan hat, die Premiere in ihrem Kino zu veranstalten. Shosanna ersucht ihn die Türe zu schließen, sie hat erkannt, dass es nur einen Weg gibt. Er dreht ihr den Rücken zu und sie erschießt ihn von hinten mit drei Schüssen. Die Gunst, die Landa ihr zu Teil haben lies, ihr nicht von hinten in den Rücken zu schießen, gewährt sie Zoller nicht. Er geht zu Boden, Gesicht nach unten. Er lässt ein schmerzvolles Mow von sich, sie hat Mitleid, geht zu ihm, dreht ihn halb auf den Rücken nur damit er sie mit seiner Luger erschießen kann.

---

[213] Vgl. Tarantino: Inglourious Basterds, S. 50f.

Zoller ist ein junger Mann, der durch den Krieg zu Ruhm kommt, wie viele in seinem Alter. Er genießt diesen Ruhm und die Anerkennung, die ihm dadurch zu Teil wird. Er hat ein gutes Verhältnis zu seinem Mentor und Vorgesetzten Goebbels, der seinem „Star gewillt ist, jeden Wunsch von seinen Augen abzulesen." Seine Zuneigung zu Shosanna kostet ihn am Ende das Leben. Er ist ein hartnäckiger Mann, sonst hätte er wohl kaum die Besetzung am Kirchturm überlebt und er würde nicht immer vergebens versuchen Shosanna näher zu kommen. Zoller hat zwei Gesichter, ein charmantes, mit dem er versucht Shosanna zu beeindrucken und ein hartes, das zum Vorschein kommt wenn er nicht das bekommt was er will.

Verglichen mit Landa und Zoller ist **Dieter Hellstrom**, seinerseits SS Sturmbannführer, wohl der Ungehobeltste von allen. Er stellt zu den anderen beiden Deutschen einen wahren Kontrast dar. Er holt Shosanna vom Kino ab, um sie zu Goebbels und Zoller in das Restaurant zu bringen. Sie will wissen was sie getan hat, er antwortet ihr nur „Beweg deinen Arsch ins Auto", und als sie ihm zu zögerlich einsteigt, schubst er sie an. In der Taverne La Louisiane sagt er zu Hicox, nachdem dieser sich durch das Handzeichen verraten hat „Haben Sie das gehört? Das war der Hahn meiner Walther, die Mündung zeigt auf Ihre Hoden." Als sich Hammersmark einmischen möchte sagt er „Halts Maul du Schlampe." Solch eine Redensart pflegt weder Landa noch Zoller.

Auf diesen Sprachgebrauch kann er auch verzichten, im Restaurant wo er Shosanna zu Zoller bringt, ist er auf einmal sehr höflich, schiebt Shosanna einen Stuhl zurecht und schenkt ihr Champagner ein. Auch in der Taverne, erkundigt er sich zunächst bestimmt aber doch höflich woher Hicox stammt. Er merkt, dass irgendetwas seltsam ist und gesellt sich zu der Truppe. Er geht beim Grammophon vorbei, welches zu Ende gespielt hat und nur mehr ein Summen von sich gibt und anstatt die Nadel wieder auf die Schallplatte zu legen, nimmt er die Nadel von der Platte, die Musik ist vorbei. Es ist ein Vorzeichen, jetzt ist Schluss mit Lustig. Er brüstet sich damit, jeden Nazi auf den es ankommt zu kennen. Somit ist es umso erstaunlicher, dass er Stiglitz nicht als *den* Verräter der Wehrmacht wieder erkennt, wo er doch neben diesem, nachdem er ihm mit einem Schulterklopfer auf den Sessel daneben bugsierte, Platz nimmt. Hellstrom ist eiskalt berechnend und es ist ihm auch egal wenn alle ihr Leben lassen. Denn er folgt Hicox Aufforderung nicht, gemeinsam mit ihnen nach draußen zu gehen: (1:28f)

> Hellstrom: Nein, nein, nein, nein, das glaube ich nicht. Ich glaube Sie und ich wir beide wissen Hauptsturmführer, dass egal was mit den anderen Leuten hier in diesem Raum passiert, wir zwei nirgendwo hingehen *er zeigt auf den Nachbarstisch* Das ist wirklich schade um Oberfeldwebel Wilhelm und seine berühmten Freunde. Falls einer von euch vorhat am

> Leben zu bleiben werdet ihr sie auch erschießen müssen. Sieht so aus, als ob klein Max als Waise aufwachsen wird. Wie traurig.

Er sagt diese Worte ohne einen Hauch von Bedauern, es ist ihm egal, dass er stirbt, genauso wie es ihm egal ist, dass seine Gleichgesinnten am Nachbarstisch, inklusive dem frisch gebackenen Vater, sterben werden. Er ist eine destruktive Figur.

Joseph Goebbels und **Adolf Hitler** spielen als historische Figuren ebenfalls eine Rolle. Beide Figuren sind Parodien zu den Menschen die real existierten. Hitler galt als charismatische Gestalt, der durch Manipulation und Propaganda Massen beherrschte. In seinen Reden konnte er die Menschen von seiner Sache überzeugen, von Historikern wird ihm ungewöhnliche Intelligenz zugeschrieben, er wird als politisches Genie bezeichnet.[214] „Der spätere Volksredner wurde sichtbar, dem nach seinem eigenen Geständnis erst beim Reden die Überzeugung zur Gewissheit wurde."[215] Seine Charakterverdorbenheit stellte sich erst ein als er die Realschule besuchte, eine Hypothese führt dies auf eine organische Krankheit, die Gehirnhautentzündung zurück. Sein Charakter war geprägt von Wutanfällen und Redegier, als Mann litt er an Spät-Parkinsonismus.[216]

Eine der ersten Parodien auf Hitler war Charlie Chaplins THE GREAT DICTATOR (1940), eine neuere komödiantische Hitler-Darstellung wird in MEIN FÜHRER (2007) von Regisseur Dani Levy gezeigt. In Tarantinos Werk wird die Hitler Figur mitten in einem Wutanfall eingeführt. Er trägt eine braune Uniform, einen weißen Imperatorumhang mit rotem Innenfutter. Im Hintergrund malt einer ein Hitler Portrait an die Wand in Übergröße. Es ist ein Schlosssaal, an der Wand hängt eine Karte, die besetzten Länder mit Hakenkreuzen versehen. Zwei Generäle müssen Hitlers Wutanfall über sich ergehen lassen. (0:23f)

> Hitler: Nein, nein, nein, nein, nein. *Bei jedem Nein schlägt er auf den Tisch um seine Wut zu unterstreichen* Was alles soll ich von diesen Juden-Schweinen noch ertragen? Sie schlachten meine Männer ab wie Fliegen. Kennen Sie schon das neueste Gerücht, dass sie in ihrem angstgetriebenen Wahn verbreiten? Der, der meine Männer mit einem Prügel totschlägt, der, den man Bärenjude nennt, soll ein Golem sein.
> General: Das ist doch Soldatentratsch. Kein Mensch glaubt wirklich, dass der Bärenjude ein Golem ist.

---

[214] Vgl. Stipel, Stefan: „Hitler war ein kranker Mann. Ein Arzt legt eine neue Diagnose vor", Zeit Online, http://www.zeit.de/1963/52/hitler-war-ein-kranker-mann/seite-2, 27.Dezember 1963, Zugriff: 1.2.2014.
[215] Stipel: „Hitler war ein kranker Mann".
[216] Vgl. Stipel: „Hitler war ein kranker Mann."

> Hitler: Und wenn doch? Die schlüpfen uns doch ständig durch die Finger wie Gespenster, die nach Belieben unter Steinen verschwinden können. Sie wollen beweisen, dass sie aus Fleisch und Blut sind? Dann bringen Sie sie mir *er unterstreicht diese Satz indem er bei jedem Wort auf den Tisch haut.* Ich werde sie nackt an ihren Füßen auf dem Eifelturm aufhängen und ihre Leichen in die Kanalisation werfen lassen, dass die Ratten von Paris sich an ihnen mästen.

Anschließend gibt er Befehl, dass kein Soldat in der deutschen Armee mehr den Ausdruck Bärenjude verwenden darf. Martin Wuttke versteht es hier, Hitlers Redensart zu imitieren, sein Kopf bebt vor Wut. Ebenso überzeugt seine Handhaltung, Hitler hatte seine Finger gekrümmt damit das Zittern seiner Hände nicht so stark auffällt. Der Soldat Butz wird zu Hitler vorgelassen, er erzählt von seinem Aufeinandertreffen mit Raine und den Basterds. In einer Rückblende wird gezeigt was geschehen war. Hitler will wissen wie er dieses Martyrium überstehen konnte. Raine trug Butz auf zu sagen, dass sein einziger Überlebensgrund sei, dass Butz in der deutschen Armee über die Basterds und ihre Vorgehensweise berichten sollte. Würde er Hitler sagen, dass er eine deutsche Stellung im Gegenzug für sein Leben verraten hatte, würde dieser ihn an die Wand stellen lassen. Hitler glaubt Butz die Geschichte, er spricht mit ihm wie mit einem Sohn, mit ruhiger Stimme und verständnisvoll. „Sie werden kein Wort darüber verlieren, kein einziges Detail" trägt er Butz auf, hier ist der Zorn in seiner Stimme über die Basterds wieder zu vernehmen. Bevor er ihn entlässt, will er das eingeritzte Hakenkreuz auf Butz' Stirn sehen.

Hammersmark berichtet Raine über die neuesten Entwicklungen betreffend Operation Kino, dass auch Hitler selbst die Premiere von STOLZ DER NATION besuchen soll. Eine Einblende zeigt Hitler in Nahaufnahme, anders als zu Beginn wo er imperatorisch dargestellt wird, wirkt er jetzt verletzlich, die neueste Entwicklung, dass der Amerikaner an der Küste gelandet ist, macht ihm Kopfzerbrechen. Seine Teilnahme an der Premiere wäre von großer Bedeutung, der Schütze Zoller habe Beachtliches für Deutschland geleistet. Bei der Premiere selbst sieht man ihn neben Goebbels in der Loge sitzen. Donny beobachtet ihn als er einen der Wachposten vor der Loge um einen Kaugummi fragt. Goebbels und Hitler amüsieren sich köstlich, als auf der Leinwand die feindlichen Soldaten zu Hauf erschossen werden. „Fabelhaft, mein Lieber, fabelhaft. Das ist ihr bester Film bisher." „Danke mein Führer" Goebbels ist zu Tränen gerührt vor Stolz. (2:18f)

> Giant Face/Shosanna: I have a message for Germany. That you are all going to die
> Hitler: Schluss! *Auch er und Goebbels springen aus ihren Sesseln*
> Giant Face/Shosanna: And I want you to look deep into the face of the Jew who is going to do it.
> Goebbels *redet auf Hitler ein*: Ich weiß nicht was hier los ist! Das gehört nicht zu dem Film!
> Shosanna: Marcel burn it down

> Marcel: Oui Shosanna *er schnippt die brennende Zigarette auf den Haufen Nitrofilmrollen, der sofort Feuer fängt.*

Jetzt ist es Shosanna auf der Leinwand die lacht wie zuvor Hitler und Goebbels. Die beiden stehen total verdutzt in ihrer Loge, die trauen ihren Augen nicht, sie können nicht verstehen was hier gerade passiert. In diesem Moment stürmen Donny und Omar in die Loge und durchlöchern Hitler, Goebbels und seine Übersetzerin. Hitler liegt tot am Boden, Donny schießt weiter auf ihn, bis sein Gesicht bis zur Unkenntlichkeit zerschossen ist. Shosannas Stimme ist zu hören, die Leinwand ist längst ein Raub der Flammen: „My name is Shosanna Dreyfus and this is the face of jewish vengeance."

Tarantino ist einer der wenigen Regisseure, der Hitlers Leiche zeigt. Manche Kritiker schreiben davon, dass dies der einzige Film sei, der Hitler wirklich tot zeigt. Die geschichtliche Überlieferung besagt, dass Hitler am 30. April 1945 gemeinsam mit dem deutschen Oberkommando im Führerbunker in Berlin Selbstmord begangen hat. Sowjetische Truppen fanden nach dem Einmarsch in Berlin die Leichen von Goebbels, seiner Frau und den fünf Kindern, nachdem man eine Leiche fälschlicherweise für die Überreste Hitlers hielt, wurde die echte am 5. Mai 1945 außerhalb des Bunkers gefunden, gemeinsam mit den sterblichen Überresten seiner Frau Eva Braun und seinem Hund, einem deutschen Schäfer namens Blondi. „Immer mit dir" war auf das Halsband geschrieben, ein Hitler-Mitarbeiter konnte dies als das Halsband von Hitlers Hund identifizieren. Die Leichen wurden von mehreren ehemaligen Anhängern Hitlers als Eva Braun und Adolf Hitler identifiziert. Nichts desto trotz halten sich Gerüchte, dass der Führer es durch einen Tunnel in die Freiheit geschafft habe, er sei geflohen und untergetaucht.[217]

Goebbels sitzt mit einer Dame, einem Pudel und Zoller an einem Tische in einem gehobenen französischen Restaurant. (0:47f)

> Goebbels: Das sind doch alles Nachkommen von Sklaven, die es Amerika überhaupt möglich machen sportlich zu konkurrieren. Amerikanisches Olympiagold[218] lässt sich mit Negerschweiß aufwiegeln. *Er bricht in Gelächter aus.* SCHRIFTLICHES INSERT: DR. JOSEPH GOEBBELS, THE NUMBER TWO IN HITLERS THIRD REICH.

Zoller stellt Goebbels als den Reichspropagandaminister vor, dieser sagt zu Shosanna: „Ihr Ruf eilt Ihnen voraus Fräulein Mimieux." Er gibt Shosanna die Hand, wackelt dabei mit den Fingern, er berührt ihre Hand nur mit den Fingern, nicht mit der ganzen Hand. Diese

---

[217] Vgl. Klimenko, Iwon: „Wie ich die Leiche Hitlers fand. Von Iwan Klimenko, Oberst der sowjetischen Armee", Spiegel online, http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46272518.html, 5. Mai 1965, Zugriff: 1.2.2014.

[218] Siehe Kapitel 6.4.1

Geste wirkt sehr unmännlich, diese Art die Hand zu geben ist man eher von Frauen aus besserer Gesellschaft gewöhnt. Zoller stellt auch Francesca Mondino vor, Goebbels Übersetzerin. Eine Einblende zeigt die beiden beim Geschlechtsverkehr. Tarantino vermerkt im Drehbuch: *We see just a super quick shot of Goebbels fucking Francesca Doggy-Style.*[219]

Goebbels lässt sich von Zoller überreden, eine Probevorstellung in Shosannas Kino diesen Abend vorzunehmen, um die Tauglichkeit für eine Premiere zu sehen. Zoller ist gut in seinen Überredungskünsten, „Wie ich sehe hat sich Ihr öffentliches Reden verbessert. Mir scheint ich habe ein Monstrum geschaffen? Ein überaus überzeugendes Monstrum?“ (51:05) Goebbels „schlägt“ mit seiner Stoffserviette auf Zollers Arm und lacht dabei, wobei dies kein ernsthaftes Schlagen ist, vergleichbar mit einem gut gemeinten Schulterklopfen. „Also gut Fräulein, Sie werden ihr Kino heute Abend für eine Privatvorstellung schließen.“ Francesca Mondino sagt, sie müsse den Reichsminister zu seiner nächsten Verabredung bringen, „Sklaventreiberin! Französische Sklaventreiberin“ (0:55f) sagt Goebbels und kneift seiner Übersetzerin in das Hinterteil. Er sagt dies mit Schelm in der Stimme, er findet Gefallen an seiner kleinen Affäre. Mit der vorhergegangenen Einblendung einer Sex-Szene bekommt Goebbels einen Touch von deutschem Lustmolch. Sie lässt ein „Ohuo“ von sich, gemeinsam mit dem schwarzen Königspudel verlassen sie den Tisch.

Nach der Probevorstellung macht er Shosanna ein Kompliment für ihr Kino, die Bescheidenheit gefällt ihm, es repräsentiert die Filmkunst wieder. Aus der Unterhaltung kann man entnehmen, dass sie GLÜCKSKINDER (1936) (LUCKY KIDS mit Lilian Harvey und Willy Fritsch) gesehen haben. Goebbels fragt Shosanna wie ihr der Film gefallen habe, sie antwortet, dass sie die Darstellung von Lilian Harvey gut fand. „Lilian Harvey! Erwähnen Sie nie wieder diesen Namen in meiner Gegenwart! Lilian Harvey! Das ist doch keine Schauspielerin!“(1:00f) Wütend stoßt er die Glastür nach draußen auf. Lilian Harvey war eine britisch Deutsche Schauspielerin, die anfangs auch für die Nationalsozialisten Filme drehte. Allerdings pflegte sie weiterhin Freundschaft mit jüdischen Kollegen und empfing sie in ihrem Haus. Sie stand unter Beobachtung der Gestapo und galt als unzuverlässig. Sie trat für französische Soldaten in Programmen zur Stärkung der Kriegsmoral auf. 1943 wurde ihr die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt. Ihr „Verrat“ an Nazi-Deutschland ist der Grund, warum Goebbels in dieser Szene so negativ reagiert.

[219] Tarantino: Inglourious Basterds, S. 57.

Bei der Premiere sitzt er neben Hitler in der Loge, beide amüsieren sich köstlich auf Grund des gezeigten Massakers auf der Leinwand. Hitler lobt Goebbels Film als den Besten den er je gemacht hat. „Danke mein Führer, danke," er verzieht das Gesicht als ob er sich bemühen müsste nicht zu weinen. Er wimmert und eine Freudenträne rollt ihm die Wange runter. Mit Entsetzen muss er beobachten, wie die Leinwand in Flammen aufgeht, das Feuer immer näher kommt jedoch bevor er und Hitler aus der Loge stürmen können, werden sie beide von Donny und Omar erschossen.

Anders als bei Castellari spielen bei Tarantino Nazi-Figuren eine wesentliche Rolle für den weiteren Verlauf der Handlung. Ihre Darstellung reicht vom naiven Jungspund Zoller, der noch etwas Grün hinter den Ohren zu seinem Mentor aufsieht, über den charakterlich facettenreichen Landa, den SS Oberst, welcher vier Sprachen fließend spricht und seinem Gegenüber meistens überlegen ist, wie es sich für einen guten Detektiv gehört, weiters Hellstrom, der sich nur in Gesellschaft „benehmen" kann, ansonsten aber ein rüpelhafter Zeitgenosse ist, dem seine charakterlichen Schwächen im Weg stehen, besonders als es um sein eigenes Leben geht und natürlich die beiden historischen Figuren Hitler und Goebbels, die mit den realen Existenzen wenig zu tun haben. Beide sind Persiflagen, durch die Darstellung von Wutausbrüchen, Goebbels Liebe eines Untertanen zu seinem Gebieter und seine Schwäche für die „französische Sklaventreiberin" verlieren sie jede Art von Charisma, welches ihnen in Wirklichkeit nachgesagt wurde. Es ist eine facettenreiche Darstellung einer bestimmten Spezies Mensch.

5.5. Konventionen und Ikonographie bei Castellari und Tarantino

Detonationen werden durch das Auf- und Abspringen der Kamera realistisch, Nahaufnahmen von Waffen, Inszenierung von Tod und dem Akt des Tötens sind Kriegskonventionen die sich etabliert haben. Oft gibt ein Off-Sprecher zusätzliche Information zum Geschehen, Karten und Grafiken dienen der Orientierung. Bei fiktiven Kriegsfilmen sind sie besonders wichtig, da sie einen gewissen Realitätsbezug sicherstellen. Zweite-Weltkriegs-Filme sind symbolträchtig durch die Darstellung von schneidigen Uniformen, insbesondere Naziuniformen werden inszeniert, das Hakenkreuz ist *das* Symbol, welches in keinem Film über den Zweiten Weltkrieg fehlen darf und technologische Errungenschaften werden durch Luft- und Unterwasserkämpfe gezeigt.

Castellaris Film umfasst 19 Sequenzen, bei mehr als der Hälfte gibt es Explosionen, Schusswechsel oder Nahkampf. In der zweiten Sequenz wird der Konvoi mit den Kriegsverbrechern von einem Bomber angegriffen, dies wird nicht nur durch die Perspektive der am Boden unter Beschuss Stehenden gezeigt, sondern auch durch die Perspektive des Piloten. Die Inszenierung von Schlachtfeldern spielt bei Castellari eine wichtige Rolle, die Bastards kommen an mehreren vorbei auf ihrem Weg zur Schweizer Grenze. Die Reaktionen der Gruppe sind unterschiedlich, Adolf zweifelt an der Sinnhaftigkeit dieses Krieges. In einem Interview erzählt der Pyrotechniker des Films, er habe 200-250 Waffen besorgt und 200-250 Kilo Schwarzpulver für die Explosionen verwendet. Es waren keine echten Detonationen, sondern nur Schwarzpulver, welches billiger und weniger gefährlich ist und für das Kino allemal die gewünschten Effekte zeigt. Sie hatten Genehmigungen für echte Waffen mit Platzpatronen, die wurde jedoch vom Polizeipräsidium ohne Angabe von Gründen wieder entzogen. Es mussten andere Waffen angeschafft werden, dies dauerte mehrere Tage. Um den Filmdreh nicht stillstehen zu lassen wurde entschieden, die Szene im Schloss gänzlich ohne Schusswaffen zu drehen: Yaeger schießt mit einer Armbrust und ist erstaunt wie gut diese alten Waffen noch funktionieren, Nick bastelt sich eine Steinschleuder und Tony kann ihm Nahkampf einige der Wachen ausschalten.

Tarantino verzichtet auf die Darstellung von Schlachtfeldern und Kriegsalltag in Form von Stellungskampf, Bomben und Granaten. Seine Inszenierung von Tod und Ermorden erinnert an einen Agentenfilm, dadurch, dass das Töten im Geheimen, unter Ausschluss der Öffentlichkeit passiert, nicht am offenen Schlachtfeld. Mit Ausnahme der Szene, in der Donny Rachtmann den Schädel einschlägt und der Schlussszene, wo Raine Utivich den Befehl erteilt Hermann zu erschießen, findet das Morden in Innenräumen statt, eine Form von Intimität und Geheimhaltung entsteht, wie es auch bei James Bond Filmen der Fall ist. Tarantino nimmt diese Szenen bevorzugt in Nahaufnahme auf, um das Gefühl der Intimität noch zu verstärken: Landa lässt Shosannas Familie in einem von der Zivilisation einer Stadt weit entfernten Bauernhaus erschießen, das geheime Treffen und das darauffolgende Massaker in der Taverne in dem kleinen Ort Nadine, das außer Kontrolle gerät, Bridget erschießt Wilhelm in dem Umfeld dieses abgelegenen Ortes, Landa erwürgt Bridget in einem Nebenzimmer des Kinofoyers und obwohl das Kino ein öffentlicher Ort ist, gehört das kleine Büro zu Shosannas Privatsphäre, die Art und Weise, wie Stiglitz in der Einblendung die Gestapos ermordet durch Erstechen, Erschießen und Erwürgen, Shosanna und Frederick erschießen sich gegenseitig, die Operation im Kino, wo Donny und Omar mit Hilfe von technischen Gimmicks die Wachen vor Hitlers Loge töten, darauf

folgend Hitler, Goebbels und die Übersetzerin Francesca, und von der Loge aus auf die hilflose Masse im Kinosaal schießen, die Nitrofilmrollen werden durch Marcels Zigarette entzündet und das Dynamit sprengt das Kino in die Luft.

Castellari dreht einige Szenen in Slow Motion um die Wirkung und Brutalität von Krieg und Tod hervorzuheben. Eine dieser Sequenzen ist jene, als der Nazi-Zug anhält um einen anderen Weg zu nehmen und die Partisanen auf den Zug schießen. Die Wachen am Zug und die Partisanen liefern sich einen erbitterten Kampf, der in Slow Motion gezeigt wird. Yaeger wird von einem übrig gebliebenen Nazi in den Rücken geschossen, er war der Anführer der Bastards, auch hier kommt Slow Motion zum Einsatz. Es wurde bereits erwähnt, dass im Kommandofilm der Tod der Kameraden weder inszeniert noch stark betrauert ist, Kampf und Tod sind das tägliche Geschäft im Krieg. Mit Ausnahme von Tony und Buckner sterben alle aus der ehemaligen Schicksalsgemeinschaft, es wird gezeigt, dass sie sterben, ihr Tod wird aber nicht inszeniert, es sind kurze Aufnahmen, die den Sterbenden zeigen, die anderen lassen sich davon aber nicht zu Gefühlen hinreißen, jeder macht mit seinem Auftrag weiter.

In Tarantinos Film kommt Slow Motion ebenfalls in mehreren Szenen des letzten Aktes zum Einsatz: Omars Sekundenlauf um den zweiten Wachtposten vor Hitlers Loge zu erschießen, Zoller, der Shosanna mehrmals in den Oberkörper schießt, Shosanna selbst die zu Boden geht, der Flug der Zigarette, der das Kino in Brand setzt, bevor das Dynamit an Donnys und Omars Fußgelenken in die Luft geht, sieht man sie in Zeitlupe in die Menge feuern, ihr Gesicht verzerrt wie von Sinnen.

Im Lager der Resistance erklärt Buckner den Bastards anhand einer Landkarte und Grafik der V2 Rakete den Ablauf der Operation. Auch Tarantino setzt mehrmals Landkarten und Grafiken ein, im zweiten Akt, in Hitlers Schloss prangt an einer Wand eine überdimensionale Landkarte, die Länder, die Hitler erfolgreich besiegen konnte sind mit Hakenkreuzen gekennzeichnet. Auch in General Fenechs Büro hängt eine Karte, die die gesamte Wand einnimmt anhand derer er Hicox mit Hilfe eines Zeigestabs die Ortschaft Nadine zeigt. Raine hat eine Landkarte bei sich, auf der ihm Rachtmann die Stellung weiterer Nazitrupps zeigen soll.

Zu Beginn des Films wird bei Castellari ein amerikanisches Militärlager gezeigt. Tarantino verzichtet auf diese Art von Kriegsrepräsentation, die Bastards agieren zwar im Auftrag des OSS, agieren als Guerilla Einheit im Wald und haben mit dem amerikanischen Militär

nichts zu tun. Symbole, Orden, Abzeichen und Uniformen spielen im wahren Krieg und im Kriegsfilm eine tragende Rolle, da sie Freund von Feind unterscheiden. Durch sie wird auch militärische Hierarchie dargestellt, die strenge Einhaltung der Nazihierarchie wird von Tarantino in der Tavernen-Szene inszeniert: Der betrunkene Soldat Wilhelm wird von Hicox und Stiglitz in die Schranken gewiesen, auf Grund seines respektlosen Umgangs mit den ranghöheren Militärs, Hellstrom ist der rangoberste Militär im Raum, somit können sie seinen Befehl, Auskunft über Hicox Herkunft zu geben, nicht verweigern. Die Uniformen der Bastards müssen echten deutschen Uniformen ident sein, die kleinste Abweichung würde sie verraten. Auch wenn er sich noch so sehr bemüht Deutsch zu wirken, kann er seine wahre Identität nicht geheim halten: Hicox verrät sich durch die Art und Weise wie er „Drei“ zeigt. Die Symbolik wird ihm zum Verhängnis. Genauso wie der Kommandoeinheit bei Castellari ihre deutsche Uniform zum Verhängnis wird, da sie von den Bastards für Deutsche gehalten und erschossen werden. Adolf trägt eine amerikanische Waffe, die dem SS Hauptmann sofort auffällt und ihn als Verräter entlarvt. Die deutsche Uniform wird von Canfield persifliert, der in einer Szene von oben bis unten in einer Naziuniform steckt, obwohl ihm diese Verkleidung niemand abkaufen würde, da er ein Schwarzer ist.

Das Hakenkreuz als *das* Symbol für den Zweiten Weltkrieg fehlt weder bei Castellari noch bei Tarantino, der es sehr speziell in Szene setzt: Die Bastards ritzen jenen Deutschen, die sie laufen lassen, ein Hakenkreuz auf die Stirn, damit man sie immer und überall als Nazis identifizieren kann. Hakenkreuzfahnen schmücken das Kino innen und außen bei der Premiere von STOLZ DER NATION, bei Castellari weht eine Hakenkreuzfahne über den Schlosszinnen und zeigt, dass das Schloss in Nazibesitz ist. Die Innenräume sind ebenfalls mit diesen Fahnen geschmückt.

Hitler als Person ist ebenfalls ein Symbol für den zweiten Weltkrieg, bei Castellari ist er nur durch zwei Bilder präsent, bei Tarantino wird er von Martin Wuttke gespielt, durch den Seitenscheitel, das mit Pomade straff liegende Haar und der typische Schnauzbart kennzeichnen ihn. Hochdekorierte Nazis werden sowohl bei Castellari als auch bei Tarantino in offenen Bonzen Autos durch die Gegend gefahren.

5.6. Drehort- und Zeit bei Castellari und Tarantino

Drehzeit ist thematisch durch den Zweiten Weltkrieg vorgegeben, beide Regisseure lassen ihre Filme im Jahr 1944 spielen. In Tarantinos Film ist die Judenverfolgung durch die Nazis ein großes Thema, Shosanna führt einen Racheplan im Juni 1944 aus. Dies war auch das Jahr, in dem sich in der britischen Armee die jüdische Brigade formte und in Norditalien stationiert wurde wie in Kapitel 6.2.3 erläutert wird. Auch Drehort ist in beiden Filmen das von den Nazis besetzte Frankreich. Dieser Ort wird im finalen Akt jeweils auf einen Zug bzw. auf ein Kino beschränkt.

5.7. Publikum, Rezeption und Reaktion bei Castellari und Tarantino

> „65 Jahre hat es gedauert, bis ein Filmemacher die böse deutsche Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts, statt sie in schaudernder Verbeugung vor dem Bösen einmal mehr auferstehen zu lassen, einfach umträumt. Und die ganze Schweinebande in die Luft jagt. Katharsis! Sauerstoff! Wunderbar retrofuturistischer Wahnsinn der Fantasie!“[220]

Filme geben Auskunft über das politische und kulturelle Selbstverständnis einer Gesellschaft. „Über den Film gerät das Bewusstsein von Menschen in den Blick. Das Kino schreibt insofern eine »Geschichte der Imagination«, als es von den Hoffnungen, Sehnsüchten und Phantasien der Kinogänger handelt. Filme und ihre Bilder konstruieren einen Deutungsrahmen, innerhalb dessen Menschen Geschichte wahrnehmen und sozialen Sinn konstruieren. Ihre Analyse ermöglicht damit Aussagen über „gesellschaftlich gültige Normen, Haltungen und Werte der Zeit, in welcher sie gedreht und aufgeführt wurden.“[221]

Wirkung auf das Publikum und dessen Reaktion werden in dieser Kategorie besprochen. Der allgemeine Tenor der Kritiken und Reaktionen im deutschsprachigen Raum auf Tarantinos neuesten Film sind zwar geteilt, die einen finden ihn großartig, die anderen langweilig, auch über die Darsteller ist man geteilter Meinung, aber über eines sind sich die meisten einig: Tarantinos Film ist ein Befreiungsschlag, da der Film absichtlich enthistorisiert und den Zweiten Weltkrieg anders enden lässt als es tatsächlich war. „Die

---

[220] Schulz-Ojala, Jan: „Bring mir den Skalp von Adolf Hitler!“, Tagesspiegel http://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/inglourious-basterds-bring-mir-den-skalp-von-adolf-hitler/1580866.html, 16.08.2009, Zugriff: 1.2.2014.

[221] Riederer, Günter: Film und Geschichtswissenschaft- ein methodisch unklares Verhältnis voller Missverständnisse, S.98, in: Paul, Gerhard (Hg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 98-113.

alttestamentarische ultimative Antwort auf die Nazis“[222] ist befreiend und irritierend zugleich, befreiend, weil die Deutschen und Österreicher Abstand nehmen können von den Taten ihrer Vorfahren, denn der österreichische und der deutsche Christ kommen mit einer doppelten Erbsünde auf die Welt: Nicht nur, dass wir durch Evas Vergehen im Paradies ein Leben lang Buße tun müssen, so müssen viele von uns auch mit den Vergehen ihrer Vorväter leben. Wir werden mit dem Gewissen geboren, die Nachfahren der Täter zu sein. Auch wenn mittlerweile einige Generationen zwischen Ende des Zweiten Weltkrieges und jetzt geboren worden sind, ist ein Deutscher oder Österreicher nicht davor gefeit als „Nazi“ abgestempelt zu werden bzw. muss sich jeder Deutsche oder Österreicher mindestens einmal in seinem Leben mit der Frage konfrontiert sehen, ob denn die Vorfahren Nazis waren. Irritierend ist diese filmische Darbietung, da diese Art von Enthistorisierung neu und deshalb gewöhnungsbedürftig ist. Die realitätsgetreue Nacherzählung des Zweiten Weltkriegs, die heilige Kuh der Filmgeschichte, wurde geschlachtet.

Was die Darstellung der Juden angeht ist der allgemeine Tenor positiv, da der Film endlich Juden aus ihrer ewigen Opferrolle holt, eine Tatsache, die der Journalismus bereits längst erkannt hat: Bei Berichten über den Nahostkonflikt zwischen Palästinensern und Israelis, sind zweitere nicht Opfer sondern Täter. Wurde nach dem Zweiten Weltkrieg in den Medien pro Israel berichtet änderte sich das Paradigma nach den gewonnen Kriegen Israels gegen seine Nachbarländer in den 1960er und 1970er Jahren.[223] Das Massenmedium Film reagiert relativ spät auf diese Entwicklung, erst im neuen Jahrtausend fand das Bild des Juden als Täter seinen Weg in das Massenmedium Film: DEFIANCE (2008) mit Daniel Craig als jüdischen Partisanenkämpfer in der Hauptrolle oder THE DEBT (2011), wo Helen Mirren als ehemalige Mossad Agentin eine offene Rechnung mit einem experimentierfreudigen Nazi-Doktor begleicht. Melanie Laurant als Shosanna Dreyfus gelingt es nicht nur den Krieg früher enden zu lassen als es tatsächlich der Fall war, sondern auch die gesamte Nazi-Riege „kaputt zu machen“. Jeffrey Goldberg, ein US-israelischer Journalist war zunächst begeistert, überfiel ihn letzten Endes trotzdem das schlechte Gewissen auf Grund der Tatsache des Massakers auf der Leinwand und seiner

[222] Schulz-Ojala, Jan: „Bring mir den Skalp von Adolf Hitler!“.
[223] Vgl. Gottschlich, Maximilian: Die große Abneigung. Wie antisemisch ist Österreich? Kritische Befunde zu einer sozialen Krankheit, Wien: Czernin Verlag 2012.

Gefühle darüber. Daniel Mendelssohn wirft Tarantino vor, die Juden im Wesentlichen zu Nazis zu machen.[224]

Die Helden in einem Film bieten dem Publikum eine Identifikationsmöglichkeit, durch sie wird der Kampf zur Herzensangelegenheit. Bei Castellari und Tarantino werden die Hauptfiguren als Bastarde bezeichnet und obwohl dieses Wort nicht von Anfang an negativ konnotiert war, wird es heute hauptsächlich als Schimpfwort gebraucht. Bei Castellari sind die Bastards Kriegsverbrecher, bei Tarantino ist es eine Gruppe von Männern und Frauen, die aus der Motivation der Rache heraus handeln. Ein Motiv, das sogleich eine Todsünde ist, aus diesem Antrieb zu handeln gilt als verwerflich. Das Töten aus niederen Motiven führt bei der handelnden Figur zum Tod, somit ist es eine natürliche Folge, dass die Mehrheit der Gruppe sowohl bei Castellari als auch Tarantino stirbt, wenn man gängigen Genrekonventionen folgt. Es sind Antihelden und trotzdem oder gerade deshalb Identifikationsfiguren: sie sind menschlich, ihre Motive nachvollziehbar. Castellaris Kriegsverbrecher handeln aus reinem Selbsterhaltungstrieb, wenn sie kämpfen, dann aus dem Grund lebendig zur Schweizer Grenze zu gelangen. Shosanna muss das Massaker ihrer Familie mit ansehen, dass sie die Möglichkeit zur Rache nutzt ist verständlich und nachvollziehbar.

[224] Vgl. Huber Christoph: „Inglourious Basterds: Tarantino, Trash & Triumph", Die Presse, 1http://diepresse.com/home/kultur/film/502952/Inglorious-Basterds_Tarantino-Trash-Triumph?_vl_backlink=/home/kultur/film/index.do 9.08.2009, Zugriff: 1.2.2014.

6. Geschichte und ihre filmische Darstellung

„(Audio-) Visuelle Medien, insbesondere solche, die im Alltag der Unterhaltung dienen, sind indes nicht nur »Geschichtsmotoren eigener Art« (Linberg), sie fungieren zugleich auch als »Mythomotoren« (Riederer) mit geschichtspolitischer Wirkung und leisten auch auf diese Weise einen Beitrag zur Erinnerungskultur."[225]

Was unterscheidet INGLORIOUS BASTARDS und INGLOURIOUS BASTERDS von Filmen wie OPERATION WALKÜRE oder PEARL HARBOUR? Es werden keine realgeschichtlichen Ereignisse dargestellt. Beide Filme sind erfundene Geschichten die aber in einem realgeschichtlichen Rahmen spielen, dem Zweiten Weltkrieg. Sowohl Castellari als auch Tarantino bemühen sich, den Zuseher in diese Zeit zu versetzen, nicht nur durch Kriegsikonographie und –Konventionen, sie beziehen sich auch auf realgeschichtliche Figuren, Tarantino mehr als Castellari. Anders als Filmemacher, die sich eines wahren Ereignisses annehmen und zwangsläufig mit der Frage von Authentizität konfrontiert sind, haben Castellari und Tarantino einen anderen Weg gewählt und ihre Geschichten nur in dem Rahmen des Zweiten Weltkrieges erzählt. Auf den folgenden Seiten wird erklärt, welche Möglichkeiten bestehen Geschichte filmisch darzustellen, wie Geschichte vermittelt werden kann und es wird erläutert, wie Geschichte bei Castellari und Tarantino vermittelt wird obwohl es sich um fiktionale Geschichten handelt.

6.1. Zum Begriff der Geschichte

„Man muss schon die Theologie auf den Plan rufen, um nicht daran zu glauben, dass die Geschichte doch die Sinngebung des Sinnlosen sei."[226]

Bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts handelte es sich bei der Historie um eine Art von Literatur, es waren „wahre Berichte über wirkliche Geschehnisse"[227]. Heute bezeichnet der Kollektivsingular „Geschichte" nicht mehr die Summe von einzelnen Geschichten, wie es bis Ende des 18. Jahrhunderts der Fall war, sondern Geschichte ist „der Inbegriff alles in der Welt Geschehenen"[228]. Der neue Begriff – der immerhin schon 300 Jahre alt ist – „fasst eine Mehrzahl von Begebenheiten […] in einer komplexen

[225] Paul: Visual History, S.19.
[226] Stipel: „Hitler war ein kranker Mann."
[227] Hardtwig, Wolfgang: Formen der Geschichtsschreibung: Varianten des historischen Erzählens, in: Goertz, Hans-Jürgen (Hg.): Geschichte. Ein Grundkurs, Hamburg: Rowohlt 2007, S 219f.
[228] Grimm'sches Wörterbuch Band 4 zitiert nach Hardtwig: Formen der Geschichtsschreibung, in: Goertz: Geschichte S. 219.

Ganzheit zusammen."[229] Er umfasst den „Wandel politisch-sozialer Strukturen", den „exemplarischen Charakter" der Geschichte und vor allem auch die narrative Bedeutung[230]. Früher waren den Menschen diese Eigenschaften viel bewusster, der Kollektivsingular suggeriert den Gegenstand der einzigen, wahren Geschichte, dass Geschichte aus vielen einzelnen Geschichten besteht, wird heute weniger bewusst wahrgenommen.

Der Begriff Geschichte umfasst heute den „politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Werdegang und Entwicklungsprozesse." Weiters umfasst der Begriff auch die „wissenschaftliche Darstellung einer historischen Entwicklung". Eine Geschichte ist aber auch „die mündliche oder schriftliche, in einen logischen Handlungsablauf gebrachte Schilderung eines tatsächlichen oder erdachten Geschehens, Ereignisse oder Erzählungen."[231] Geschichts-Filme sind nun eine Möglichkeit diese Entwicklungsprozesse zu erzählen oder zu konterkarieren. Krieg ist Teil der Menschheitsgeschichte und wird deshalb immer wieder in den verschiedensten Medien thematisiert, Film ist eines davon. Castellari und Tarantino erzählen erdachte Geschichten, die aber im Rahmen von wahren Ereignissen, nämlich dem Zweiten Weltkrieg spielen. Mittels fiktiver Elemente stellen sie den Nationalsozialismus und Geheimoperationen während des Zweiten Weltkrieges dar. Bezüge zu Realitäten werden hergestellt.

Bei der filmischen Darstellung geschichtlicher Ereignisse wird oftmals großen Wert auf *Authentizität* gelegt. Authentisch stammt von dem lateinischen Wort *authenticus* und bedeutet so viel wie *zuverlässig verbürgt,* das griechische Wort *authentikós* meint *zuverlässig, richtig.*[232] Kann Geschichte jemals *richtig* dargestellt werden? Geschichte ist ein Prozess, der sich stetig mit der Gesellschaft weiterentwickelt und niemals statisch ist, obwohl wir uns die „Vergangenheit [als] eine räumlich entfernte Welt [vorstellen], die unversehrt ist und gewissermaßen zum ewigen Sein erstarrt, nur für uns nicht mehr so deutlich sichtbar."[233] Paradigmenwechsel eröffnen neue Blickwinkel auf bereits Geschehenes und geben die Möglichkeit neue Standpunkte einzunehmen. Das Bild einer objektiv dargestellten Vergangenheit ist eine Illusion, denn die „Vergangenheit kann nur in perspektivischer Sicht von der Gegenwart her eingefangen werden. Perspektivierung

[229] Hardtwig: Formen der Geschichtsschreibung, in: Goertz: Geschichte, S 220f
[230] Vgl. Hardtwig: Formen der Geschichtsschreibung, in: Goertz: Geschichte, S 220f
[231] Duden: „Geschichte", Bibliographisches Institut, http://www.duden.de/rechtschreibung/Geschichte, 2013, Zugriff: 1.2.2014
[232] Brockhaus: Enzyklopädie in 30 Bänden. Band 3, Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus 2006, S.9
[233] Böhme, Gernot: Über die Zeitmodi. Eine Untersuchung über das Verstehen von Zeit als Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zum zweiten Hauptsatz der Thermodynamik, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966, S. 51.

bedeutet daher immer auch eine Form der Fiktion in Bezug auf das tatsächlich Wichtige, die Auswahl von relevanten Details, die kausale Verbindung von Fakten.“[234]

Durch die Begriffe *res factae* und *res fictae* wurde versucht eine Grenze zwischen Realem und Fiktionalem zu ziehen, eine Unterscheidung zu treffen. Diese Grenzen sind nicht deutlich, sie verschwimmen, denn Fakten werden erzählt, sie werden zu einer Geschichte die in Summe die Geschichte wird.

> „Fiktionalisierung ist in geschichtlicher Erfahrung immer schon am Werk, weil das ereignishafte *Was* eines historischen Geschehens immer schon durch das perspektivische *Wann* seiner Wahrnehmung oder Rekonstruktion, aber auch durch das *Wie* seiner Darstellung und Deutung bedingt ist, in seiner Bedeutung also ständig weiterbestimmt wird.“[235]

Historie besteht aus geschichtlichen Erzählungen und Fakten. Durch die Aufhebung der Grenzen von „facts“ und „fiction“ entsteht eine „zweite“ Realität.

> „Historische Ereignisse werden uminterpretiert und mythologisiert. Bisweilen wird auch eine revisionistische Geschichtsauffassung transportiert. Im Fall der Kriegs- und Antikriegsfilme werden Opfer zu Tätern; Niederlagen, verlorene Schlachten werden zu Siegen; Kriegsverbrecher werden zu Helden. […] Ein aus dem Gesellschaftsvertrag resultierendes Wertesystem und eine auf demokratischer Legitimation beruhende politische Hierarchie werden außer Kraft gesetzt. “[236]

Bei Walter Benjamin ist dieser Akt der Modernisierung, der Begriff der Aktualisierung und bedeutet „als Anpassung des Vergangenen an das Kostüm der Gegenwart“, wird ein Verhältnis der Gegenwart zur Vergangenheit hergestellt, es geht nicht um eine Bestimmung der Vergangenheit[237]. Er konzipiert seine Theorie „gegen die scheinbar unvermeidliche Tradition der Sieger“ und will „die Tradition der Unterdrückten“ darstellen.[238] Dies ist zentral bei beiden Filmen, sowohl Castellari als auch Tarantino bieten den Unterdrückten eine Plattform um ihre Geschichte zu erzählen: bei Castellari sind es Kriegsverbrecher, bei Tarantino Juden die von der Opfer- in die Täterrolle schlüpfen.

---

[234] Hardtwig: Formen der Geschichtsschreibung, in: Goertz: Geschichte, S 226
[235] Jauss, Hans Robert: Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte, in: Koselleck: Formen der Geschichtsschreibung, S. 416.
[236] Strübel: Film und Krieg, S. 8f.
[237] Vgl. Rother, Rainer: Die Gegenwart der Geschichte, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1990 S.51f.
[238] Rother: Die Gegenwart der Geschichte, S.50.

6.2. Geschichtliche Eckpunkte

Die Schwierigkeit Geschichte darzustellen wird in Kapitel 6.3 erläutert. Trotzdem integrieren viele Filme ihren narrativen Plot in realgeschichtliche Ereignisse. Die mediale Auseinandersetzung mit Geschichte ist wichtig für das kollektive Gedächtnis und für die Verarbeitung von einschneidenden Ereignissen. Nationalsozialismus, Geheimoperationen und Judenverfolgung sind geschichtliche Realitäten des Zweiten Weltkrieges. Folgend wird ein Überblick über diese dargestellt.

6.2.1. Zweiter Weltkrieg in der Realität

„Der Zweite Weltkrieg hat mehr Leid über die Menschheit gebracht als jedes andere Ereignis des 20.Jahrhunderts."[239]

Der Zweite Weltkrieg war der Höhepunkt in der Geschichte des industrialisierten Krieges. Aus heutiger Betrachtung spricht man vom totalen Krieg, d.h. es war das Bestreben der Kriegsherren den Feind vollständig niederzuwerfen. Das Ziel war die Zerstörung der feindlichen Macht, dazu kamen alle zur Verfügung stehenden Macht- und Zerstörungsmittel zum Einsatz und die totale Mobilisierung sämtlicher Ressourcen von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft. Im Staatsinneren kam es zur totalen Lenkung und Kontrolle des privaten und öffentlichen Lebens, Nazi-Deutschland stand hier nicht alleine, auch die späteren alliierten Mächte lebten diese Praxis. Es kam zur Mobilisierung der Zivilbevölkerung, zur sogenannten Heimatfront, die eine Zielscheibe für den Gegner war. Die Bevölkerung war erstmalig in der Geschichte aktiv an einem Krieg beteiligt. Die Grenze zwischen zivilem und militärischem Leben war überschritten worden. Es war ein Verbrechen an der Menschlichkeit und zwar von *allen* Beteiligten: der Genozid der europäischen Juden, die Deportation und Ermordung sowjetischer Soldaten, der Bombenkrieg der Alliierten gegen Deutschland, die zunächst strategisch, später jedoch blind geführten Luftangriffe sollten den Gegner, de facto die Zivilbevölkerung, psychisch und moralisch vernichten und nicht zu vergessen der atomare Bombenangriff Amerikas auf Japan, der das Ende des Krieges markierte.[240]

Aus diesem Grund überrascht die Bilanz am Ende des Krieges nicht: in Europa gab es zwischen 30 und 40 Millionen Kriegstote, die Sowjetunion hatte die meisten Opfer zu

[239] Spiegel online: http://www.spiegel.de/thema/zweiter_weltkrieg/, 2013, Zugriff: 1.2.2014.
[240] Vgl. Paul: Bilder des Krieges: 223f.

beklagen. 300.000 Zivilisten wurden durch amerikanische Luftangriffe getötet, 6 Millionen Juden in KZs ermordet. Am Ende waren 30 Millionen Europäer auf der Flucht.

„Die Erinnerung an den Krieg bestand so übermächtig, dass sie in den Medien verarbeitet werden musste.“[241] Aus diesem Grund besteht eine Verstrickung von Film und Geschichte, die jedem Kriegsfilm innewohnt weil jeder mit dem kollektiven Erinnerungserbe seiner Generation und Vorfahren einen Film produziert und rezipiert. Der Film kann als Abbild seiner Entstehungszeit gesehen werden, als Kennzeichen seines politischen Umfeldes.[242]

6.2.2. Geheimoperationen im Zweiten Weltkrieg

„Der erste zentrale Geheimdienst wurde aus der Überzeugung heraus geboren, dass Propaganda und Sabotage eine effektive Form der Kriegsführung seien, die einen Teil der traditionellen Truppen ersetzen könnte.“[243]

Der Schattenkrieg ist eine Form des Krieges, die sich während des Zweiten Weltkrieges zu etablieren begann. Man versteht darunter alles, von der „[…] Beschaffung und Auswertung geheimer Nachrichten *(intelligence),* über die Mobilisierung von Guerillas und Widerstandsbewegungen bis hin zu Täuschung, Propaganda und psychologischen Kriegsführung.“[244] Auf amerikanischer Seite wurde der OSS (*Office of Strategic Services*), vormals COI (*Office of the Coordinator of Information*) im Juni 1942 gegründet und entstand nach britischem Vorbild des SOE (*Special Operation Service*). „SOE was created in 1940 to assist guerilla movements in the war against Hitler, or, in Churchill’s poetic phrase, to „set Europe ablaze.”[245] Auf amerikanischer Seite wurde die Notwendigkeit eines Geheimdienstes erkannt, einerseits durch Pearl Harbour, andererseits durch die Furcht vor Hitlers „Fünfter Kolonne“[246]. Es arbeiteten viele Emigranten aus Europa für den OSS, darunter auch viele Deutsche. Es gab zwei wichtige

---

[241] Hickethier: Krieg im Film, S.40.
[242] Vgl. Schäfli: Hollywood führt Krieg, S. 11
[243] Mauch:, Christof: Schattenkrieg gegen Hitler. Das Dritte Reich im Visier der amerikanischen Geheimdienste 1941-1945, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 42.
[244] Mauch: Schattenkrieg gegen Hitler, S. 10.
[245] Smith: Harris R.: OSS. The Secret History of America’s First Central Intelligence Agency, Berkeley: University of California Press 1972, S.28.
[246] Anmerkung: Bei der „Fünften Kolonne“ handelte es sich um eine Gruppe von Personen in Europa, die seit dem Spanischen Bürgerkrieg „aus Eigennutz, purer Korruption oder politischer Unzufriedenheit für feindliche Propaganda anfällig und für die Zusammenarbeit mit feindlichen Nachrichtendiensten aufgeschlossen warn.“ Mauch: Schattenkrieg gegen Hitler, S. 34.

Forschungsgebiete: Erstens die *Research und Analysis* (R&A) Abteilung, in der politische Deutschlandberichte analysiert wurden[247] und zweitens „die Infiltration von OSS-Agenten ins Deutsche Reich".[248] Die OSS Labor Branch, unter der Leitung des jüdischen Anwalts Arthur Goldberg, hatte die Aufgabe mit den europäischen Untergrundbewegungen zusammen zu arbeiten.[249] Anfang 1944 operierten die ersten amerikanischen Agenten (auch Kommando Einheit) hinter feindlichen Linien, sie bildeten die Vorhut der amerikanischen Besatzungstruppen und waren die Vorläufer der im Kalten Krieg agierenden Agententeams, siehe Kapitel 6.2.3.2.

Ein Kommando war in der Kriegsrealität eine von der Artillerie autonom handelnde Truppe, die weit hinter den feindlichen Linien abgesetzt wurde und Geheimmissionen durchführte. Während des Zweiten Weltkrieges gab es auf jeder Seite der Konfliktparteien solche Einsätze, nicht nur bei den Amerikanern. Beispielsweise war die „Operation Eiche" eine von SS-Spezialisten 1943 erfolgreich durchgeführte Mission zur Befreiung des italienischen Diktators Benito Mussolini. Ziel dieser Kommandos war es, entweder die Befreiung von Gefangenen, oder die Zerstörung militärisch wichtiger Einrichtungen oder militärische Technologien dem Feind zu entwenden und dem eigenen Militär zur Verfügung zu stellen.[250]

Die USA und Großbritannien arbeiteten eng zusammen, es gab das Großprojekt einer Einschleusung von Agenten in Frankreich und Deutschland, wobei ersteres umgesetzt wurde zweiteres nicht. Unter dem Codenamen „Sussex" operierten britische und amerikanische Agenten in Frankreich, „diese Delegationen wurden von der Résistance freundlich in Empfang genommen."[251] Aus mehreren Gründen wurde der Widerstand in Deutschland weder von OSS noch SOE unterstützt: Erstens wollte man in Moskau nicht den Anschein erwecken einen Separatfrieden mit Deutschland anzustreben. Das Bündnis mit der Sowjetunion hatte Priorität, deshalb war die Aufgabe des OSS es nicht zuzulassen, dass ein Keil in die Anti-Hitler Allianz getrieben wurde. Zweitens rechnete man nach dem Sturz von Mussolini mit einem Zusammenbruch von Hitler-Deutschland und drittens gab es Präferenzen mit welchen Widerstandsbewegungen man sich verbündete, bürgerlich-konservative Bewegung, die noch einige Jahre zuvor Hitler-

[247] Anmerkung: Es war ein Novum in der Geschichte der Geheimdienste, dass Wissenschaftler eingesetzt wurden. Dies wurde zum Markenzeichen des OSS. Massenhaft wurde Information in der Forschungsabteilung kompiliert, analysiert und ausgewertet, diese Abteilung war das „Gehirn" des Geheimdienstes. Vgl. Mauch. Schattenkrieg gegen Hitler, S. 27.
[248] Mauch: Schattenkrieg gegen Hitler, S. 14.
[249] Vgl. Smith: OSS, S. 12.
[250] Vgl. Knopp, Guido: Geheimnisse des Zweiten Weltkrieges, München: Bertelmann 2012, S. 77 und S.80.
[251] Mauch: Schattenkrieg gegen Hitler, S. 228.

Verbündete waren, gehörte nicht dazu. Man bevorzugte den links-dynamischen Volkswiderstand, der aus Kirche, Frauen und Jugendlichen bestand.[252]

Neben „Sussex“ gab es auch das Unternehmen „Jedburgh“, kurz Jed. Diese Teams bestanden aus einem OSS und einem SOE Offizier, einem Offizier französischer Nationalität und einem britischen oder amerikanischen Funker. „The jeds were to parachute in uniform to resistance groups throughout France during weeks following the Allied landings. They would act as a liaison with the underground, armed and trained the Marquis, boost »patriotic morale«, and coordinate resistance activity with Allied military strategy.”[253] Diese Agententeams wurden eingesetzt um deutsche Truppenbewegungen zu beobachten und zu irritieren. “Many of these behind-the-lines operatives were inspiring models of dedication and courage.”[254]

„ […] der Secret War gegen Hitler [war] zwar von Washington aus dirigiert und geplant, aber in Europa instrumentiert und geführt [worden].“[255] In diesem Secret War wurden nicht nur amerikanische oder britische Staatsbürger als Agenten eingesetzt, sondern auch deutsche Kriegsgefangene, so wie Franz Weber, siehe Kapitel 6.2.3.2. Es gab im OSS dazu die Abteilung *X-2* (in Anlehnung des XX-Komitees des MI-5), welche auf das „Umdrehen“ gefangen genommener Deutscher spezialisiert war und diese als Doppelagenten einsetzte.[256] Es wurden aber auch Italiener, Franzosen, Griechen und Jugoslawen als Geheimagenten rekrutiert, die Beherrschung der Sprache war dabei ein wichtiger Faktor. Die Agenten arbeiteten mit den ortsansässigen Widerstandsgruppen zusammen, dies war entscheidend für den Erfolg einer Mission.[257] Dieser wurde auch durch die Arbeit der *Research and Developement Branch* (R&D) mitgetragen. Diese Abteilung war für „Erfindung, Konstruktion und Herstellung von Spionageartikeln, Spezialwaffen und gefälschten Dokumenten“ verantwortlich. Es wurden „Miniaturbomben,

[252] Vgl. Heideking, Jürgen/Mauch, Christof (Hg.): USA und deutscher Widerstand. Analysen und Operationen des amerikanischen Geheimdienstes im Zweiten Weltkrieg, Basel: Francke Verlag 1993, S. 9f.
[253] Smith: OSS, S. 174.
[254] Anmerkung: Jaques Voyer war ein 21-järhiger Agent, der im April vom OSS hinter feindlichen Linien mittels Fallschirm abgeworfen wurde. Er sendete militärische Informationen nach London. Vier Tage nach dem D-Day wurde er von Nazi Offizieren angehalten. Er konnte beide „ausknocken“ doch bevor er fliehen konnte, schoss man ihm in Schulter und Knöchel. Acht Tage lang wurde er unter Folter verhört. Die Nazis konnten ihn nicht brechen, er wurde exekutiert und einsam begraben. Vgl. Smith: OSS, S. 185f.
[255] Mauch: Schattenkrieg gegen Hitler, S. 15.
[256] Vgl. Mauch: Schattenkrieg gegen Hitler, S. 28.
[257] Vgl. Mauch: Schattenkrieg gegen Hitler, S. 28 und 24.

Zeitzünder, Zündverzögerer, schallgedämpfte Revolver und Sprengstoff mit dem Aussehen und den Eigenschaften von Mehl“[258] entwickelt.

Die *Special Assistants Division* (SAD) und *Camouflage Division* (CD) produzierten Drogen, mitunter das berüchtigte Wahrheitsserum und beschäftigten sich mit dem „Entwurf und der Herstellung von unscheinbaren Gegenständen- Sprengstoffen zum Beispiel, die wie Kohle, Steine oder Düngemittel aussahen; Blechbüchsen und künstlichen Ästen, die als »Briefkästen« fungierten, sowie Kleidung für Agenten.“[259] Speziell letzteres war absolut entscheidend für das Gelingen einer Mission, alles musste exakt dem Erscheinungsbild der Menschen in der Region in der die Agenten eingesetzt wurden, gleichen.

Sechs Prinzipien sind für das Gelingen von Geheimoperationen wichtig: Simplicity, Security, Repetition, Surprise, Speed und Purpose. Der Plan muss einfach sein, geheim bleiben und mehrfach geübt werden, außerdem ist das Überraschungsmoment, die Schnelligkeit der Durchführung und die Überzeugung der Kämpfer wichtig für den Erfolg.[260]

6.2.3. Die „echten“ Bastards

„Als sie von der Vernichtung erfuhren, wollten sie Rache.“[261]

Drei Dokumentationen – „Killing Nazis“, „Die wahren Inglourious Basterds“ und „Nazi Rächer“ – lieferten die Information für das folgende Kapitel, alle wurden im deutschen und österreichischen Fernsehen ausgestrahlt und sind auf der Internetplattform You Tube abrufbar. Chaim Miller, Fred Meyer, Hans Wijnberg, Franz Weber, Moshe Barzilai, Vitka und Abba Kovner, Zeev Keren und einige mehr sind Juden, die den Zweiten Weltkrieg überlebt und gegen Nazis gekämpft haben, mit Ausnahme von Franz Weber, der zunächst deutscher Soldat war aber die Seiten wechselte. Sie kämpften in der Jüdischen Brigade, unter den Partisanen und in Ghettos. Das Buch „The Jewish Brigade: An Army with Two Masters, 1944-45“, erschienen 1999, geschrieben von dem britischen Autor Morris Beckman, beschäftigt sich ebenfalls mit dem Thema.

---

[258] Mauch: Schattenkrieg gegen Hitler, S. 24f.
[259] Mauch: Schattenkrieg gegen Hitler, S. 25.
[260] Vgl. Knopp: Geheimnisse des Zweiten Weltkrieges, S. 81.
[261] Mader, Barbara: Ein echter Inglourious Basterd, Kurier online, http://kurier.at/kultur/medien/killing-nazis-ein-echter-inglourious-basterd/12.171.639, 13. Mai 2013, Zugriff: 1.2.2014.

6.2.3.1. Nakam[262]

Chaim Miller wurde 1921 in Wien als Alfred Müller geboren Er lebte mit seinen Eltern und seiner Schwester in der Thaliastraße, Ottakring. Sein Vater war Schlosser und Sozialdemokrat, er engagierte sich im Bürgerkrieg 1934. Er konnte ein Gymnasium besuchen, was für ein Arbeiterkind zu dieser Zeit nicht selbstverständlich war. Nach 1934 gab es Antisemitismus unter den Christ-Demokraten. Chaim machte eine Lehre als Schlosser und schloss sich der zionistischen Jugend an. Im März 1938 marschierte Hitler in Österreich ein, es gab viele Übergriffe auf Juden, die zionistische Jugendgruppe, der Chaim angehörte, wurde von Burschen der Hitler Jugend angegriffen. 1939 floh er nach Palästina, seine Schwester folgte ihm. Die Eltern sollten die beiden Geschwister nie wieder sehen. Der Vater starb 1941, nachdem er im Arbeitslager war. Die Mutter starb 1942 in einem Ghetto in Riega. In Wien gab es eine „Judensammelstelle" in der Schiffamtsgasse, 1020 Wien. Dort wurden Juden gesammelt und nach Osteuropa gebracht.

Palästina stand damals unter britischer Flagge. 1942 bildete sich eine Kommandoeinheit, die in Haifa (Nordisrael) ausgebildet wurde. Ihre Aufgabe war es sich als deutsche Soldaten in das Heer von Rommel einzuschleusen und Sabotageakte durchzuführen, da befürchtet wurde, dass Rommel in Palästina einmarschieren würde. Die Mitglieder dieses Himmelfahrtskommandos lernten sich wie deutsche Soldaten zu benehmen. Sie wurden im Karmelgebirge auf Kriegsgeräte, englischen Maschinenpistolen und im Nahkampf ausgebildet. Es waren Elitesoldaten, die unter dem Namen Palmach kämpften. Später wurden sie, so wie die Untergrundorganisation Haganah in das israelische Militär eingegliedert. In der Zeit, als Special Agent Miller aktiv war, kämpften in einem Kommando 10-12 Männer. Rommel verlor seinen Afrikafeldzug, die Gefahr war gebannt. Die nun als Elitesoldaten ausgebildeten Männer wollten kämpfen und meldeten sich zur britischen Armee. Es bildete sich die Jüdische Brigade, ihr Abzeichen war der Davidstern.

Erst im Mai 1945 kam Miller und sein Kommando nach Norditalien. Sie bedauerten, nicht gegen Nazis kämpfen zu können, da der Krieg bereits vorbei war. Sie wollten die Mörder ihres Volkes militärisch niederringen. Die Überlebenden aus den KZs erzählten ihnen schreckliche Dinge, die Kommandoeinheit bekam von jugoslawischen Partisanen eine Liste mit 700 Namen von Naziverbrechern. Jüdische Mitarbeiter des britischen sowie

[262] *Killing Nazis. Die Geschichte eines echten Inglourious Basterd,* Regie: Kuba, Andrea, 3 sat, 15. Mai 2013.

amerikanischen Geheimdienstes versorgten Miller und sein Kommando mit Informationen. Ihr Ziel war Nakam, Rache auf Hebräisch, sie operierten unter diesem Namen. Das Vorgehen war immer gleich: Nach Einbruch der Dunkelheit machten sich drei Mitglieder der jüdischen Brigade auf den Weg in einem britischen Jeep und fuhren zu der Adresse eines der Namen auf dieser Liste. Sie trugen Armbinden der britischen Militärpolizei, die ehemaligen Nazis gingen freiwillig mit ihnen mit. Diese Personen wurden in eine Waldhütte gebracht und „verhört". Die ehemaligen SS- und Gestapo-Mitglieder leugneten ihre Taten nicht. Diese Personen hatten keine Chance mehr auf ein Gerichtsverfahren, einmal in den Händen der Nakam gab es für sie nur einen Weg: die Todesstrafe. Die Verurteilten mussten sich ihre Gräber selbst schaufeln, mit einem Schuss zwischen die Augen wurden sie hingerichtet.

Miller selbst war bei 10 solchen Operationen dabei, mehrere 100 SS und Gestapos wurden so in den Nachkriegsmonaten liquidiert. Nach diesen Vergeltungsaktionen verspürte Miller keine Befriedigung. Renner erließ ein Gesetz, nach dem Morde, die in Zusammenhang mit ehemaligen Nationalsozialisten verübt und zwischen Mai und Dezember 1945 verübt wurden, nicht strafrechtlich verfolgt wurden. Chaim Miller wollte sich dagegen wehren Opfer zu sein. Diese Operationen waren lange Zeit ein streng gehütetes Geheimnis, auch in Israel.

6.2.3.2. Operation Greenup[263]

Im September 1943 tobte der Krieg in Europa seit vier Jahren. Amerika kämpfte gegen Nazideutschland an der Front und im Verborgenen: Undercovereinheiten des OSS kämpften hinter feindlichen Linien und sollten dem Gegner möglichst viel Schaden zufügen. In diesen Einheiten wurden Männer eingesetzt, die aus Nazi Deutschland fliehen mussten, weil sie Juden waren. Sie kamen als Undercover Agenten in Hitlers Reich zurück um die Nazis zu bekämpfen. Fred Mayer, Hans Wijnberg und Franz Weber waren Elitekämpfer in den Reihen des OSS. Bei der Operation Greenup gelang es ihnen, Innsbruck vor der totalen Vernichtung zu bewahren.

Fred Mayer wurde, so wie Chaim Miller, 1921 geboren, allerdings nicht in Wien sondern in Freiburg. Er konnte ebenfalls ein Gymnasium besuchen. Sein Vater, Heinrich Mayer,

---

263 *Die wahren Inglourious Basterds*, Leitung: Tewes, Anette/ Brauburger, Stefan, ZDF History, 29. September 2013.

diente in der kaiserlich deutschen Armee im Ersten Weltkrieg. Er bekam sogar eine Auszeichnung für seine Dienste und hoffte, dass er und seine Familie von der Verfolgung verschont bleiben würden. Seine Frau bestand darauf Deutschland zu verlassen, 1938 floh die Familie in die USA. Mayer konnte dort den High School Abschluss machen und wurde Diesel-Lehrling bei Ford. Nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbour meldete er sich zur amerikanischen Armee. Sein Dienst war für ihn aber bald langweilig und so meldete er sich zum Nachrichtendienst OSS um als Agent ausgebildet zu werden.

Hans Wijnbergs wurde 1922 in Amsterdam geboren. Sein Vater war in Holland in einer antifaschistischen Partei aktiv. Er schickte ihn und seinen Zwillingsbruder nach Amerika, mit 3600 Dollar, ein Jahreseinkommen für die damalige Zeit. Die Brüder gingen nach Amerika und ließen die Eltern und ihren jüngeren Bruder zurück. Der Vater kam im KZ ums Leben und die Mutter sowie der jüngere Bruder wurden in Auschwitz vergast. In den USA lebten er und sein Bruder bei einem Geschäftspartner des Vaters und sie konnten eine Ausbildung an der Technical Highschool in Brooklyn absolvieren. Auch Wijnberg meldete sich freiwillig zur amerikanischen Armee. Seine speziellen Fähigkeiten – ausgezeichnete Sprachkenntnisse, Wissen um die Kultur des Feindes und die Motivation riskante Aufgaben zu übernehmen – sicherten ihm eine Ausbildung beim OSS, wo er auf Mayer traf. Die beiden wurden Freunde, Mayer war wie ein großer Bruder für ihn.

Franz Weber wurde 1920 in Oberperfuss nahe Innsbruck geboren. So wie Miller, Mayer und Wijnberg besuchte auch er ein Gymnasium. 1938, nach dem Anschluss Österreichs an Nazideutschland, änderte sich für den damals 18-jährigen nicht viel, jedoch wurde den jungen Männern damals vom Direktor des Gymnasiums nahe gelegt, sich freiwillig zur SS zu melden. Weber wurde in Polen stationiert und erlebte dort das brutale Vorgehen der Nazis gegen Juden mit. 1944 wurde seine Einheit in Italien stationiert, es bot sich für ihn die Möglichkeit zu den Amerikanern überzulaufen, er desertierte. Zunächst in Gefangenschaft, wurde er das dritte Mitglied der Operation Greenup. „Ich war überzeugt, dass es ein Unglück ist, wenn Deutschland diesen Krieg gewinnt." (0:14f) Weber lehnte die Vorgehensweise der Nazis ab, obwohl viele Deutsche nicht wussten, was vor sich ging, hatte er gesehen wozu sie fähig waren.

Im OSS versammelte sich ein wilder Haufen von Leuten, die von überall herkamen: Jüdische Flüchtlinge aus Deutschland, ein Ex-Luftwaffenpilot, ein Metzger: „Das ist die verrückteste Einheit bei der ich je war" (0:07), aber sie hatten eines gemeinsam: Den Willen es Nazideutschland heimzuzahlen. Die Männer wurden ein Jahr lang in den Methoden des Guerilla Krieges ausgebildet: Messerkampf, Nahkampf, Unterwassersprengung, Morsen, Fallschirmspringen, Schießen, Umgang mit Sprengstoff,

Nachtkampf und Schlösser öffnen. Mayer: „Es ging nie um Spionage. Immer nur darum den Gegner zu treffen und zu zersetzen. Wir waren begeistert dabei. Sie sagten die Überlebenschancen sind gering. Wollt ihr weitermachen? Keiner zögerte. Alle blieben dabei.“ (0:08f)

Mayer war derjenige, der mit harten Bandagen kämpfte, Wijnberg wollte so wenig wie möglich „nasty things“ tun. Gemeinsam wurden sie ausgebildet und nach Nordafrika versetzt. Während des D- Day waren sie dort stationiert, sie wollten kämpfen, keiner in Nordafrika wusste, dass sie dem OSS angehörten. Mayer ließ sich und Wijnberg in die Zentrale des militärischen Aufklärungsdienstes nach Bari, Norditalien, versetzen. Von hier aus wurden Geheimoperationen organisiert. Operation Greenup wurde ins Leben gerufen: Fred Mayer war der Kopf der Mission, Wijnberg war der Funker und Weber jener, der Ortskenntnis besaß und Kontakte herstellte. „Endlich bekam ich die Chance auf die ich gewartet hatte, ich wollte Nazis töten. Das war die Motivation für uns jüdische Jungs.“ (0:10f) Weber war streng gläubiger Katholik, Mayer und Wijnberg waren Juden, trotzdem vertrauten sie sich. Die Mission hatte zwei Ziele: Erstens, den Eisenbahnverkehr über dem Brennerpass beobachten, dies war die Hauptversorgunsroute der Deutschen in Italien. Zweitens den Gauleiter Franz Hofer auszuspionieren, der Hitler den Vorschlag einer Nazibastion in der Alpenfestung unterbreitet hatte, um den Nationalsozialismus zu retten. Die Angst der Alliierten war, dass sich Fanatiker dort für Jahre verschanzen konnten. Franz Hofer war lange vor dem Anschluss überzeugter Nazi.

Am 26. Februar 1945 flogen sie in einem amerikanischen Bomber von einem befreiten amerikanischen Luftwaffenstützpunkt in Italien los. Um unerkannt in das besetzte Gebiet zu gelangen, sprang das Kommando in einer Nacht und Nebel Aktion in einem Gletscher ab. Das Wetter war schlecht, der Tiefflug war für die Piloten eine Herausforderung. Der Absprung der drei mitten in der Nacht in einem Gletscher war hoch riskant. Franz war noch nie zuvor aus einem Flugzeug gesprungen. Sie landeten auf einer Höhe von 3000 m, es war sehr kalt. Den Container mit den Skiern fanden sie nicht, sie mussten zu Fuß gehen. Auf ihrem Weg ins Tal nach Oberperfuss, dem Heimatort Webers und zukünftige Operationsbasis für Missionen rund um Innsbruck, der Amtssitz von Gauleiter Hofer, kamen sie bei Bergbauern vorbei. Die Kommandoeinheit gab vor deutsche Gebirgsjäger zu sein. Der Bauer lieh ihnen einen Schlitten. Alle drei schafften es nach Oberperfuss. Dort warteten keine Helfer auf die drei, nur Hans kannte einige Leute. Er ging zu seiner Verlobten Anni, sie war entsetzt, fürchtete um sein Leben, da alle wussten, dass er desertiert war. Mutter Niederkircher, Annis Mutter, half den dreien. Sie war Nazigegnerin und eine Autorität in dem Dorf. Hans wurde am Dachboden eines befreundeten Bauern

versteckt. Dies war riskant für den Bauern, da die Deutschen eine Strategie hatten als Alliierte Kämpfer getarnte Nazis im Volk unterzukommen um herauszufinden, wer dem Feind Hilfe gewährte.

Franz Weber hatte drei Schwestern, die allesamt seine Abneigung gegenüber dem Nationalsozialismus teilten, sie übernahmen Schlüsselrollen bei der Operation Greenup. Eine der Schwestern arbeitete als Krankenschwester und verschaffte Mayer die Uniform eines verstorbenen Nazi Offiziers. Er spielte nun den Nazi auf Genesungsurlaub und gab vor im Kriege verletzt worden zu sein. Er lebte in einer deutschen Offiziersunterkunft in Innsbruck. Die entsprechenden Papiere wurden von Schwester Luisa gefälscht. Er bekam sogar ein Soldbuch um Essen und Geld zu beziehen. Das Offizierscasino war eine wichtige Informationsstelle. Mayer war Jude in deutscher Uniform, die „Kameraden“ hinterfragten nicht seine Verletzung, Herkunft oder welcher Abteilung er unterteilt war. Sie sprachen mit ihm über geheime Informationen. Mayer arbeitete mit Eva zusammen, einer Schwester von Weber. Die Informationen, die er aus Innsbruck bekam, schrieb er auf, Eva leitete sie weiter nach Oberperfuss zu Wijnberg der nach Italien morste. Die Briefe enthielten Informationen zu Gruppenbewegungen an der Grenze, Zugfahrpläne, Waffentransporte und technische Einzelheiten. Mayer bekam vom OSS einen Sonderauftrag: Die deutsche Technik war der der Alliierten weit voraus, deren Jets konnten den Luftraum beherrschen, die Frage war, wie viele der Jets gebaut werden konnten. Im Inneren eines Berges gab es eine geheime Fabrik. Dort wurden Messerschmidt 262 gebaut, das alles fand hinter massiven Stahltoren statt. Mayer musste in diese Anlage hinein. Er fand heraus was sie brauchten ließ sich Papiere fälschen und wurde zu Frederick Mayer, einem französischen Elektriker.

Am 20. April 1945 ging der Krieg zu Ende, die Alliierten besetzten große Teile im Westen, die Sowjets erreichten Berlin. Aber im Gau herrschten noch immer die Nazis, Hofer ließ nach verdächtigen Elementen suchen. Mayer lebte bei den Schwestern von Weber in Innsbruck als französischer Elektriker. Er wurde mitten in der Nacht von Nazis verhaftet, Weber und Wjinberg in Oberpfalz mussten fliehen und wurden von einem Freund am Heuboden versteckt. Mayer wurde in Innsbruck in das Gestapo Gefängnis gebracht, verhört und beinahe zu Tode gefoltert, um Informationen herauszugeben. Er hatte eine Zyankalikapsel, die aber herausfiel als er geschlagen wurde. Sein größter Peiniger war der Gestapochef Walter Güttner. Ein befreundeter Arzt des Gauleiters Hofer beobachtete das Verhör. Mayer spielte ohnmächtig, er wurde losgebunden und in eine Zelle gesteckt. Während dieser Zeit wurde ein anderer Gefangener von der Gestapo zu Tode gefoltert.

Der Arzt holte ihn aus der Zelle und brachte ihn höchstpersönlich in das Haus des Gauleiters, da herausgekommen war, dass Mayer Mitglied des OSS war.

Hofer erhoffte sich einen Deal auszuhandeln. Obwohl Mayer zwar nicht bemächtigt war so einen Deal anzubieten, tat er es trotzdem. Wenige Tage zuvor war Hofer von Hitler zum Reichsverteidigungskommissar der Alpenfestung ernannt worden. Dieser glaubte nun bis zum bitteren Ende kämpfen zu müssen. Über Radio wollte er die Menschen zu fanatischem Widerstand animieren. Mayer bot ihm den Deal an sein Gefangener zu werden und Innsbruck zur offenen Stadt zu erklären. Hofer würde somit nicht einfach von den herannahenden Alliierten erschossen werden. Hofer ging auf den Deal ein und Mayer erklärte den ehemaligen Gauleiter der Alpenfestung zu seinem Gefangenen. „Das erinnert an eine Szene im Spielfilm INGLOURIOUS BASTERDS, Franz Hofer wollte nicht als Kriegsverbrecher verfolgt werden, Mayer hatte nicht den Einfluss ihm Immunität zuzusagen. Es war ein großer Bluff Hofer seinen Schutz anzubieten." (0:36f) Im Gegenzug würde Hofer Innsbruck friedlich übergeben. Als die Amerikaner kamen, übergab Mayer Hofer dem ersten Offizier und überbrachte die Kapitulation Tirols, in den Nachkriegstagen eine Seltenheit. Die amerikanischen Soldaten so wie die Nationalsozialisten koexistierten für einige Tage.

6.2.3.3. Nekama- Nazi Rächer[264]

Vita und Abba Kovner, Moshe Barzilai und Arie Distel sind nur wenige der Namen der Personen, die während des Krieges unter Partisanen und in Ghettos kämpften. Nach Ende des Krieges sahen sie, was ihrem Volk angetan wurde. In Synagogen gab es Inschriften mit Blut geschrieben: „Juden vergeltet", „Wir wurden ermordet rächt und gedenkt unser". Juden, die überlebt hatten, sahen es nun als ihre Aufgabe zu rächen und zu vergelten. „Wir waren überzeugt überlebt zu haben, um Rache zu üben." (Menachem, 0:02f)

Während des Krieges meldeten sich Juden in Palästina in die britische Armee. Sie wollten eine eigenständige jüdische Einheit. Die Jüdische Brigade wurde am 20.September 1944 unter jüdischem Kommando und hebräischer Fahne in die britische Armee integriert. Im November 1944 kam die Jüdische Brigade als Teil der achten britischen Armee in Italien zum Einsatz. Am Fluss Senio kämpften sie gegen eine deutsche Fallschirmeinheit. Die

[264] Original: *Nekama,* Regie: Dan Setton, Israel, 1996. Im Fernsehen: *Nazi-Rächer. Die wahre Geschichte der Inglourious Basterds,* Spiegel Geschichte- Das Magazin, SKY Spiegel Geschichte, 3. Mai 2010.

Kämpfer wussten über die Verfolgung in Europa, viele von ihnen hatten hier Verwandte und Freunde. Sie sahen sich als Abgesandte des jüdischen Volkes um ihre Leute zu befreien. In Tarvisio trafen jene Soldaten der Brigade im Mai 1945 auf Mitglieder der Deutschen Einheit. Dies waren deutschsprachige Juden, Freiwillige aus Palästina, die für ihr Volk im Krieg kämpften. Sie alle wollten Mitglieder der Besatzung werden, waren dann aber für Jüdische Flüchtlinge verantwortlich und organisierten eine illegale Masseneinwanderung nach Palästina unter dem Operationsnamen „The Escape". Die Mitglieder der Brigade reisten zu den befreiten KZs in Mauthausen, Ebensee und Bergen-Belsen um ihre Verwandten zu suchen.

> „Wenn Sie erfahren, dass ihre Familie, ihre nächsten Angehörigen, ihre Mutter ganz offiziell, nicht von irgendeinem Deutschen, der ein Verbrecher ist, sondern von der Deutschen Nation, dem deutschen Staat, der deutschen Armee getötet wurde, wenn das so ist, dann wollen Sie Rache üben an der gesamten deutschen Nation. Wenn ich einen deutschen Soldaten sah musste ich daran denken, dass er vielleicht meine Mutter ermordet hat. Es war nur natürlich das ich ihn töten wollte, ich gebe es zu. Und ich schäme mich nicht." (Yochanan Pelz, 0:05f)

Die Deutschen sollten bestraft werden. Es bildeten sich neue Organisationen unter strengster Geheimhaltung, ihr Ziel: Jagd auf Nazis und deren Liquidierung. Es gab Kontakte zum amerikanischen und britischen Geheimdienst, die Listen von SS Offizieren hatten. Sowohl der Geheimdienst als auch die Armee waren überlastet, es war schwierig die Personen auf der Liste aufzuspüren. Deshalb wurden sie an Menschen weitergegeben, die die Motivation hatten jene auf der Liste aufzuspüren und sich um sie zu kümmern.

So wie Chaim Miller waren auch Israel Carmy (im Krieg: Beschaffung von Informationen, später Oberst der israelischen Verteidigungsarmee), Chaim Laskov (im Krieg: Logistik, später Generalstabschef der israelischen Armee) und Zeev Keren (im Krieg: Exekution, später Mossad Agent) Mitglieder bei Kommandoeinheiten und verantwortlich für die Liquidierung ehemaliger hochdekorierter Nazis. Im Sommer 1945 agierten sie ähnlich wie die Einheiten, an denen auch Miller teilgenommen hatte: Die von der britischen Armee zur Verfügung gestellten militärischen Fahrzeuge und Papiere ermöglichten ihnen ungehinderte Bewegungsfreiheit. Nach Einbruch der Dunkelheit spürten sie als Militärpolizei getarnt Personen von der Liste auf, verhörten und liquidiert sie.

> „Zu der Zeit waren wir alle bereit die Deutschen zu vernichten. Den Spieß umdrehen, ihnen das anzutun, was sie dem jüdischen Volk in Europa angetan haben, wenn auch nicht auf die gleiche Art und Weise. Die Exekutionen fanden im Wald statt. Wir achteten darauf, dass niemals Leichen im Wald gefunden wurden. Deshalb hatten wir Gewichte und Stangen dabei." (Zeev Keren, 0:11f)

Die Exekutionen fanden an entlegenen Seen oder tief im Wald statt. Die Einheiten operierten wie eine Untergrundorganisation und bestanden aus einem Fahrer, einem deutschsprachigen Juden, Wachen und Vollstreckern. Sie waren ein eingespieltes Team und jeder beherrschte seine Rolle. An jeden Abend wurden Listen ausgeteilt und an die Einheiten verteilt, diese wusste nichts voneinander. „Wir waren absolut sicher, dass wir das Richtige taten“ (Zeev Keren, 0:11f)

Auch im NKWD, dem sowjetischen Geheimdienst, operierten Juden in Osteuropa um persönlich Verbrecher aufzuspüren und an Racheaktionen teilnehmen zu können. In den Wäldern Osteuropas hatten Juden Seite an Seite mit ortsansässigen Partisanen gegen die Deutschen während des Krieges gekämpft. Zu dieser Zeit mussten viele zusehen, wie ihre Familien in den Tod gingen. Partisanen, Ghettokämpfer und Untergrundkämpfer sammelten sich nach dem Krieg in Lublin, der ersten befreiten Stadt Polens. Sie war die größte und wichtigste Gruppe von Juden, die nach dem Krieg ihr Volk rächen wollten. Der Krieg, die Solidarität des gemeinsamen Schicksals und das Vermächtnis der Opfer einte sie. „Innerlich weinte jeder, weil ihm alles genommen worden ist, die Familie, das Zuhause. Es war eine Solidarität des Schicksals. Wir wollten den großen Friedhof Europas nicht ohne große Tat verlassen, die jeden schockieren würde.“ (Pasha, 0:16f)

Diese große, zusammengewürfelte Gruppe aus Partisanen, Ghetto- und Untergrundkämpfern verfolgte zwei Ziele unter der Leitung von Abba Kovner, einem Dichter und Partisanenkommandant aus Wilna, der markantesten Gestalt des jüdischen Widerstandes in Osteuropa: Die verbleibenden Juden in Europa nach Palästina zu bringen und Vergeltung zu üben. Ersteres wurde durch die Fluchtorganisation Bricha ermöglicht, die Kontakt zur jüdischen Brigade in Italien aufnahm, welche bereits daran arbeitete Juden ins gelobte Land zu bringen. Die Flucht aus Europa erhielt den Operationsnamen „The Escape“. „Wenn so etwas möglich war (Anm. der Holocaust) dann könne es auch jeder Zeit wieder geschehen. Wenn es nicht irgendeine Form der Abschreckung gab, die den Deutschen und allen anderen eine Lehre war, die Lehre, dass man für alles, was geschieht einen Preis zu zahlen hat.“ (Menachem, 0:18f) Diese Vergeltung sollte dem Ausmaß der Katastrophe, der Vernichtung entsprechen und umfasste zwei Pläne: Die Wasservorräte in deutschen Städten zu vergiften, um hundertausende Deutsche zu töten und die Vergiftung deutscher Gefangener in amerikanischen und britischen Lagern.

Im Juni 1945 geht die Gruppe von 60 Personen unter der Führung von Abba Kovner nach Italien, wo die jüdische Brigade stationiert ist. Sie soll potentieller Partner für die Idee der Vergeltung werden. Abba Kovner und seine Gruppe bekamen Uniformen, Transportmittel,

Passierscheine und Pistolen von der jüdischen Brigade. In diesem Sommer entstanden auch erste Pläne für den ersten Teil der Vergeltung: In das Trinkwassersystem in Nürnberg, der Wiege des Nationalsozialismus, und Hamburg soll Gift geschleust werden. Bei der Art der Vergeltung gab es allerdings keine Übereinstimmung. Die Brigade riet Kovner und seinen Leuten die jüdische Gemeinschaft in Palästina und ihre Führer über ihre geplante Tat zu unterrichten, da es für eine Gruppe von 60 Leuten schwierig ist die Verantwortung für so eine Aktion zu übernehmen. Kovner soll in Palästina Unterstützung für seine Idee suchen, außerdem will er dort das Gift bekommen.

Getarnt als Brigadesoldat geht er nach Palästina, der Rest der Gruppe nach Frankreich, Pasha ist so lange der Anführer des neuen Hauptquartiers in Paris. Er ist Kommunist, hat mit Partisanen gekämpft und war nach dem Krieg beim sowjetischen Geheimdienst in der Abteilung beschäftigt, in der Nazis aufgespürt wurden. Vitka, Abbas Partnerin, übernimmt die Rolle des Kuriers. Auch sie war Mitglied des Widerstandes in Wilma und kämpfte als Partisanin: “Im Wald war ich Kommandantin einer Patrouille, es war selten, dass Frauen kämpften, das hatte ich Abba zu verdanken, der darauf achtete, dass auch Frauen an den Kämpfen teilnehmen konnten.“ (Vitka Kovner, 0:24f) Die Finanzen der Gruppe wurden von Poldek verwaltet, der mit gefälschten Devisen handelte. Er hatte im Krakauer Ghetto gekämpft, bevor er nach Auschwitz kam. Er überlebte den Todesmarsch aus dem Lager. Menachem war Litauer, Kommunist und hatte unter den Partisanen gekämpft. Er war der Anführer der Gruppe, die das Nürnberger Trinkwasser vergiften sollte. Hamburg war ebenfalls Ziel eines Vergeltungsschlags, in München war die Kommandobasis, von dort aus wurden die Einheiten in Frankreich und Deutschland koordiniert.

Mitglieder der Gruppen in Nürnberg und Hamburg bewarben sich für die Wasserwerke der jeweiligen Stadt. Das Gift konnte auch jene treffen, die das Hitler Regime nicht unterstützt hatten. Dessen waren sich die Agierenden bewusst. „Es würde auch unschuldige Opfer geben, damit haben wir damals gerechnet. Aber die Idee war, Deutsche in Massen zu töten, so wie sie es mit uns getan haben. Die Juden sollten aus der Rolle der ewigen Opfer befreit werden.“ (Arie Diestel, 0:27f) „Man muss dies aus den Augen der Menschen sehen, die dem Gas entgangen sind.“ (Poldek, 0:27f) Während die Vorbereitungen in Deutschland liefen, traf sich Kovner mit Mitgliedern der Hagana (Hebräisch für „Verteidigung“), dem Vorläufer der israelischen Armee. Sie reagierten entsetzt, als er ihnen von seinem Plan erzählte, Trinkwassersysteme in Deutschland zu vergiften, um die Deutschen in Massen zu töten. Seine Pläne fanden in Palästina nicht die erhoffe Beachtung, da die Menschen dort bereits mit dem Aufbau des Landes Israels beschäftigt

waren. Kovner hatte auch Schwierigkeiten das Gift zu beschaffen. Ungeplant wurde sein Aufenthalt in Palästina in die Länge gezogen.

Kovner konnte mit Weizmann, dem späteren ersten Präsidenten Israels, Kontakt aufnehmen. Er vermittelte ihn zu einem Chemiker, der sich bereit erklärte das Gift für Kovner zu mischen. Erst im Dezember 1945 bekam Kovner das Gift. Die Hagana stellte Kovner vier ihrer Gesandten zur Verfügung, gemeinsam reisten sie, getarnt als britische Soldaten auf einem Schiff nach Europa. Mosche Bazilai war für alle verantwortlich, er brachte ihnen bei sich als britische Militärs zu verhalten. Sie bekamen falsche Soldatenpässe und Uniformen, das Gift wurde in Milchkonserven eingeschweißt. Nach drei Tagen, kurz bevor sie die Küste Frankreichs erreicht hatten, wurden vier von den fünf Namen aufgerufen. Die Gruppe war aufgeflogen. Kovner gab das Gift an Mosche, dem nichts anderes übrig blieb, als es über Bord zu werfen. Die Mitglieder der Gruppe glaubten von der Hagana verraten worden zu sein, da die Namen der Mitglieder in den Pässen geheim waren und nur wenige davon wussten.

Die Operationen in Nürnberg und Hamburg konnten nicht durchgeführt werden, ein halbes Jahr investierte Zeit war verloren. Die Gruppen in Deutschland waren sehr enttäuscht. Sie versuchten nun Plan B, gefangen genommene Nazis in britischen und amerikanischen Lagern zu vergiften, zu verwirklichen. In einem Nürnberger Gefangenenlager sollte die Operation durchgeführt werden. Ein Mitglied der jüdischen Truppe sollte als Bäckerlehrling das Brot, welches an das Lager geliefert wurde, mit Arsen vergiften. Einige Nazis wurden mit Vergiftungserscheinungen ins Krankenhaus gebracht, dies fand sogar eine Schlagzeile in der Zeitung. Bis heute wissen sie nicht, ob es Tote bei dieser Operation gab. „Es war ein Versuch, ein sehr bescheidener Versuch, jetzt ist es vorbei, verloren, für die Geschichte ein verlorenes Kapitel.“ (Bezalel Michaeli, 0:33f)

Zusammengefasst kann gesagt werden, dass es während und nach dem Krieg in mehreren Gruppen Juden gab, die aktiv an der Jagd und Liquidierung von Nazis beteiligt waren: Zum einen gab es Mitglieder im amerikanischen und britischen Geheimdienst, die jüdischer Abstammung waren. Die jüdische Brigade bildete sich in Israel und wurde in die britische Armee eingegliedert. Die Deutsche Einheit bestand aus deutschsprachigen Juden, die ihre Fähigkeiten den Alliierten zur Verfügung stellten. Außerdem gab es die Widerstandsbewegung unter Abba Kovner, die zunächst aus Osteuropa operierte. Zuvor waren diese Mitglieder Partisanen, Ghetto- und Untergrundkämpfer. Was und wie viel der britische und amerikanische Geheimdienst von den Operationen der britischen Brigade wussten, wird nicht ganz geklärt. Jene Operationen hatten mit einer demokratischen und liberalen Einstellung wenig zu tun, da es sich um Selbstjustiz handelte. Das menschliche

Bedürfnis der Vergeltung ist nachvollziehbar, nicht umsonst wurde das Gesetz der Amnestie von Nazi-Mördern bis Dezember 1945 erlassen. Sicher ist, dass es in beiden Geheimdiensten jüdische Mitglieder gab, die auf Befehl gegen Nazideutschland operierten, so wie Mayer, Wijnberg und Weber. Exekutionen, die von Miller, Carmy, Laskov und Keren ausgeführt wurden, unterlagen strengster Geheimhaltung. Vereint waren sie alle durch einen Gedanken: Rache an ihren Peinigern zu üben. Jedoch distanzierten sich Hagana sowie britischer Geheimdienst und OSS von den radikaleren Vergeltungsideen Abba Kovners und seiner Gruppe.

6.3. Filmische Darstellung von Geschichte

„But in the pages of history every once in a while faith reaches out and extends its hands. What shall the history books read?" (Landa in Inglourious Basterds, 2:05f)

Es gibt verschiedene Möglichkeiten Geschichte im Film darzustellen. Abgesehen von Dokumentationen, Newsreels und Wochenschau, können filmische Geschichtsdarstellungen in zwei Kategorien unterteilt werden, die sich aber zwangsläufig nicht ausschließen: Der Historienfilm, der in einer Fiktion das Bild einer vergangenen Epoche zeigt und Filme, die über ihre Zeit Auskunft geben, „unabhängig davon, ob sie zeitgenössische Themen behandeln oder solche mit historischen Sujet."[265] Es entsteht die Unterscheidung von Filmen als Geschichtsdarstellung und Filmen als Zeitzeugnisse. Entweder sieht man eine Historiographie in bewegten Bildern oder man erkennt historisches Material in diesen Bildern.

> „[…] Filme tragen zur Verdeutlichung von historischen Phänomenen und zur Verbreitung von Kenntnissen über die Geschichte bei- und sie haben eine pädagogische Wirkung. Aber sie sind kaum ein wissenschaftlicher Beitrag des Kinos zu Klärung historischer Phänomene. Sie sind lediglich die filmische Umsetzung einer Geschichtsanschauung, die von anderen entworfen wurden. Durch die innovative Auswahl von bestimmten historischen Details sind die Filmemacher sicherlich oft Träger dieser Verdeutlichung von Geschichte gewesen, während die traditionellen Formen historischen Diskurses nicht dazu beitragen konnten."[266]

Dieses Zitat zeigt deutlich die Ambivalenz von geschichtlichen Filmdarstellungen: Einerseits trägt Film zur Verbreitung von Geschichte bei und hat auch eine pädagogische Wirkung, andererseits ist es kein wissenschaftlicher Beitrag zur Diskussion. Nichtsdestotrotz ist Film mit Sicherheit das Medium, welches am stärksten rezipiert wird und somit (vermeintliches) geschichtliches Wissen transportiert und gesellschaftliche

[265] Rother: Bilder schreiben Geschichte, S. 11
[266] Ferro: Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte? In Rother: Bilder schreiben Geschichte, S. 21

Entwicklungen aufzeigt. Verstärkt wird dies durch die Macht der Bilder, der Eindruck von Echtheit und Realität wird vermittelt. Als Form der Gegen-Geschichte kann Film explizit verborgene Funktionsmechanismen einer Gesellschaft darstellen, Geschichte anklagen und Minderheiten das Wort geben. Als Resultat stimmt die allgemeine, traditionelle Geschichtsauffassung mit der in den Filmen dargestellten nicht unbedingt überein.[267] Krakauer vertritt in seinem Buch *From Caligari to Hitler* die These, dass nicht nur die sozialen und gesellschaftlichen Probleme der Zwischenkriegszeit zum Aufstieg Hitlers führten, sondern dass in den Filmen die Disposition des deutschen Volkes deutlich wird, denn Filme sind nicht das Produkt eines Individuums, sondern des gesamten Filmstabes und deshalb kann angenommen werden, dass Film die herrschenden Massenbedürfnisse befriedigt.[268]

Filme, die sich mit Geschichte beschäftigen versuchen oft durch ein beliebiges Ereignis die Mechanismen zwischen Gesellschaft und Politik aufzudecken um das, was passiert, erklärbar zu machen. Es werden anonyme Geschichten erzählt, die „unter den Auswirkungen der ‚großen' Geschichte zu leiden haben, der Geschichte der Wirkungen von geschichtlichen Ereignissen und ihren tragischen Konsequenzen"[269]. Dies gilt genauso für andere Medien wie Bücher, da nur durch diese Art von Reduktion, wie sie bereits in Kapitel 4.1 in Bezug auf die Darstellung von Krieg erläutert wurde, Geschichte fassbar, erzählbar wird. Die anonymen Geschichten von Individuen werden zum Schicksal der Masse. Der große Unterschied besteht nicht zwischen Filmen, die sich mit realen geschichtlichen Ereignissen auseinandersetzen oder solchen, die geschichtliche Realitäten als Rahmen benutzen, sondern Filme, die mit vorherrschenden Denkströmungen im Einklang stehen, werden von solchen, die davon unabhängig einen neuen Blick auf die Gesellschaft ermöglichen, unterschieden. [270]

Filme sind eine Möglichkeit geschichtliches Bewusstsein zu vergegenwärtigen und durch die stetige Veränderung der gesellschaftlichen Meinung entwickeln sich auch Filme weiter. Vergegenwärtigung bedeutet das Lebendigmachen der Vergangenheit als Vorgeschichte der Gegenwart.[271] „Es ist die Eigenart der Vergegenwärtigung, Geschehenes als Geschehendes zu geben, Vergangenes so darzustellen, wie es war, als

---

[267] Vgl. Ferro: Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte? In: Rother: Bilder schreiben Geschichte, 23-26.
[268] Vgl. Kracauer: Von Caligari zu Hitler, S.27f.
[269] Ferro: Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte? In Rother: Bilder schreiben Geschichte, S. 21.
[270] Ferro: Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte? In Rother: Bilder schreiben Geschichte, S. 22f.
[271] Koselleck, Reinhart: Art. Geschichte (Historie): In: Brunner, Otto/ Conze, Werner/Koselleck, Reinhart: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Band 2 Stuttgart: Klett-Cotta 1975. S. 598-719.

es noch Gegenwart war (als gewesene Gegenwart), also in seiner Unabgeschlossenheit, in der ganzen Offenheit und Beweglichkeit des Möglichen."[272] Dies ist ein weiterer Grund, warum Geschichte in Form von individuellen Geschichten erzählt wird, somit kann auch die dramaturgische Formel Anfang-Mitte-Ende, auch ein Film mit offenem Ende folgt dieser Formel, genüge getan werden. Castellari und Tarantino erzählen nicht den gesamten Verlauf des Krieges, sie erzählen die Geschichte einer Gruppe, einer darstellbaren Anzahl von Menschen, die für das Schicksal einer Masse steht. Diese Art von Reduktion wurde bereits erwähnt und in Kapitel 4.1 behandelt und gilt vor allem für Erzählungen die die Masse betreffen, wie es bei Kriegsdarstellung und Geschichtsdarstellung der Fall ist.

Film erzählt Geschichte in Geschichten, das ist die Schlussfolgerung. Das audiovisuelle Medium ist wie dafür geschaffen, vergangene Wirklichkeit zu erzählen und den Zuseher auf eine Zeitreise mitzunehmen: „Bis heute gibt es keine Einrichtung, die das Erlebnis einer Zeitreise realistischer und eindringlicher vermitteln kann als das Kino."[273] Diese Eigenschaft des Kinos verdeutlicht die Angst, dass „[…] durch den Film konstruierte Geschichtsbilder für lange Zeit als der Weisheit letzter Schluss gelten."[274] Ich kann dieser Aussage nicht zustimmen, denn gerade die Beschäftigung mit Geschichts-Filmen macht ihre Vielfalt deutlich, und anhand der Entwicklung des Kriegsfilms lassen sich verschiedene Strömungen erkennen, die verschiedene Aspekte der Geschichte darstellen. Geschichts-Filme sind eine Möglichkeit Geschichte zu erzählen, bei ihrer Rezeption sollte immer im Hinterkopf bleiben, dass es eines subjektive Sicht der Dinge ist, dem schöpferischen Geist des Filmemachers sind keine Grenzen gesetzt, denn „die Phantasie ist ein Mittel im Dienste der Ergründung- oder, moderner gesprochen, der Erforschung vergangener Wirklichkeit."[275]

Anhand der folgenden Ausführungen soll gezeigt werden, wie Castellari und Tarantino Geschichte vermitteln ohne reale Ereignisse zu behandeln.

---

[272] Böhme: Über die Zeitmodi., S. 29.
[273] Marsiske, Hans-Arthur: Zeitmaschinen- Albtraum oder Hoffnung der Geschichtswissenschaft? In: Marsiske, Hans-Arthur (Hg.): Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film, Marburg: Hitzeroth 1992, S.7.
[274] Mariske: Software für Zeitmaschinen: Film und Computersimulation, in: Goertz: Geschichte, S. 243
[275] Hardtwig: Formen der Geschichtsschreibung, in: Goertz: Geschichte. S 218

6.4. Darstellung von Geschichte bei Castellari und Tarantino

„Das Kino rächt sich an der ungerechten Wirklichkeit selber.“[276] *Keiner der beiden Filme fällt auf den Nazi-Todeskitsch herein.*

Wenn Filme den Zweiten Weltkrieg behandeln, gibt es Fakten, die beachtet werden müssen um glaubhaft zu sein. In Kapitel 4.5, in dem die Entwicklung des Kriegsfilms und seiner Genreelemente besprochen wurde, ist gesagt worden, dass ein Film über einen bestimmten Krieg das Einhalten von gewissen Konventionen voraussetzt. Um die Vergangenheit darstellbar zu machen, sind zunächst Kostüm und Setting eine wichtige Komponente. Bei Kriegsfilmen über den Zweiten Weltkrieg erwartete man sich den Kampf Gut gegen Böse: Die guten Alliierten (meistens Amerikaner und Briten) gegen die Bösen, die Nationalsozialisten, das Hakenkreuz ist ein wichtiges Symbol. Es wurde erläutert, dass Fakten mittels Fiktion erzählt werden, 1933 war das Jahr, in dem Hitler in Deutschland an die Macht kam. Der Zweite Weltkrieg dauerte von 1939 bis 1945 und kostete 60 bis 70 Millionen Menschen das Leben. Hitler wurde von den alliierten Mächten besiegt. Das sind Fakten, wie diese erzählt werden hängt von dem *Geschichtenerzähler* ab.

Beide Filme spielen im Zweiten Weltkrieg, die Handlung erzählt die Durchführung von Geheimoperationen. Somit sind der Nationalsozialismus und seine Ideologie sowie Geheimoperationen im Zweiten Weltkrieg geschichtliche Realitäten die dargestellt werden. Sowohl Castellari als auch Tarantino wählen fiktive Handlungen, letzterer geht sogar so weit, dass er den Zweiten Weltkrieg einfach anders ausgehen lässt als es tatsächlich war. Diese Art von Verfälschung der Geschichte ist eine Neuinterpretation und wichtig für die kollektive Verarbeitung des Zweiten Weltkrieges. Geschichtliches Wissen wird hier vorausgesetzt, sonst hätte der Film nicht die Wirkung, die er hat.

Castellaris Rückblick in die Geschichte erzählt von „einem Haufen verwegener Hunde“, von Kriegsverbrechern, die in die Schweiz flüchten wollen, durch ein Missverständnis auf eine Mission geschickt werden und den Nazis das Leben schwer machen. „Der Film macht jede Menge Spaß, mit den Jungs und den Knarren, er ist ein großer, spaßiger Abenteuerfilm im Gegensatz zu den »Schrecken des Krieges«- mäßigen Filmen.“[277] Tarantinos Film ist auch kein „Schrecken des Krieges“-Film, obwohl ein problematisches Thema in der Handlung führend ist: Das brutale Vorgehen der Nazis gegen Staatsfeinde,

---

[276] Seeßlen: Quentin Tarantino gegen die Nazis, S. 195.

[277] Quentin Tarantino, Interview mit Enzo Castellari, Bonusmaterial DVD *Inglorious Bastards*, Regie: Enzo G. Castellari, DVD Video, Optimum Classic 2009; (Orig. *Quel maledettotreno blindato*, Italien 1978)

im besonderen Juden und gleichzeitig deren Rache in Form von Aldo Raine, seinen Basterds und Shosanna, die im finalen Showdown ein Kino voll mit Nazis in die Luft sprengen. Es geht „um die endgültige Beseitigung des Nazi-Regimes, die in den zahlreichen Filmen über den deutschen Widerstand und die gescheiterten Attentate wie zuletzt in OPERATION WALKÜRE (2008) ja nie gelingen darf, weil man sich an die „Fakten" zu halten hat."[278]

Die Beantwortung folgender Fragen ist hilfreich bei der Betrachtung von geschichtlichen Inhalten eines Films. Sie dienen als Grundstruktur für die Behandlung der Geschichtsdarstellung bei Castellari und Tarantino.

1. Wie werden Anfang und Ende der Ereignisse dargestellt?
2. Gibt es geschichtliche Realitäten auf die Bezug genommen wird, wenn ja welche?
3. Welche Voraussetzungen werden gemacht ohne dass auf sie eingegangen wird?
4. Was sind die geschichtlichen Eckpunkte?
5. Wo endet Reales, wo beginnt Fiktion?

Castellaris fortlaufende Handlung beginnt mit den Ereignissen durch ein Schriftinsert „Frankreich 1944" und zeigt die Totale eines amerikanischen Militärlagers. Tarantino unterteilt seinen Film in Kapitel, ähnlich einem Episodenfilm, und beginnt mit „Once upon a time in Nazi-occupied France" 1941. Ein Nazi Konvoi fährt in der französischen Einöde zu einem Bauernhaus.

Beendet wird Castellaris Film durch eine mächtige Explosion, die den Bahnhof Pont Mossons in Schutt und Asche legt, Tony und Nicole als Liebespaar, das sich in den Wirren des Krieges gefunden hat, überleben. Tarantinos Geschichte endet mit Raine und Utivich, die Landa ein Hakenkreuz auf die Stirn ritzen. Auch in Zukunft wird man Landa als Nazi erkennen können, Tarantino stellt nicht nur sicher, dass Hitler und Konsorten vor Zeugen, dem Kinopublikum, „kaputt" gemacht werden, sondern auch, dass Nazis nicht einfach untertauchen können, sondern immer durch das Hakenkreuz erkennbar bleiben.

[278] Saupe, Archim: „Kill Hitler – Die Inglourious Basterds auf Rachefeldzug", Zeitgeschichte Online, http://www.zeitgeschichte-online.de/portals/_rainbow/documents/pdf/Basterds-Saupe.pdf, September 2009, Zugriff: 1.2.2014

6.4.1. Realitätsbezüge bei Castellari und Tarantino

Filme über die Geschichte können immer nur einen Ausschnitt jener darstellen, in Form von individuellen, „anonymen“ Geschichten, wie ober erwähnt wurde. Ein allgemeines Wissen um Ereignisse im Zweiten Weltkrieg ist zwar keine zwingende Voraussetzung, aber es bietet mehr Interpretationsmöglichkeiten und man hat mehr Spaß bei der Rezeption. Sowohl Castellari als auch Tarantino lassen ihre Handlung im vom Nazi besetzten Frankreich 1944 spielen, bei Tarantino beginnt der Film 1941 und endet Juni 1944. Im Juli 1944 fand das missglückte Attentat Stauffenbergs gegen Hitler statt. Ein nicht unwichtiger Hinweis, da beide Regisseure ihr Showdown im Sommer 1944 inszenieren, beide Handlungen enden mit einer gigantischen Explosion, bei Tarantino beendet sie den Krieg, Castellari sprengt einen Bahnhof, dutzende Deutsche kommen ums Leben. Castellari inszeniert eine Geheimoperation um Waffentechnologie zu stehlen. Geheimoperationen waren gangundgebe im Zweiten Weltkrieg wie in Kapitel 6.2.2 und 6.2.3 erläutert. Castellaris Film funktioniert auch ohne detailliertes Wissen des Zusehers über solche Operationen. Es handelt sich auch nicht um die Verfilmung realer Ereignisse. Castellari versucht Realitätsbezüge herzustellen, Tony vergleicht Nicole mit Betty Grable, ein real existentes Pinup des Zweiten Weltkriegs. Die Deutschen werden in seinem Film als „Kraut“ bezeichnet, den Namen verwendeten die Amerikaner im Zweiten Weltkrieg für deutsche Militärs. Eine Karte der Umgebung im Lager der Resistance soll Echtheit vermitteln. Die Resistance, als Partisanenorganisation in Frankreich, die gegen Deutsche kämpfte ist ein weiterer Realitätsbezug, auch die Zusammenarbeit der Alliierten im Geheimdienstkrieg gegen Hitler. Castellari ermöglicht dem kriegsmüden deutschen Wehrmachtssoldaten Adolf eine Aktionsfläche. Kriegsmüdigkeit war ein Problem, mit dem Hitler real zu kämpfen hatte, spätestens seit der Niederlage in Stalingrad. Im Sommer 1944 war den meisten Deutschen klar, dass der Krieg nicht mehr gewonnen werden kann. Durch Adolfs Aussage, warum man diesen nutzlosen Krieg nicht beenden kann, wird dies kommuniziert.

Tarantinos Film ist gespickt mit filmhistorischen Querverweisen und Zitaten, einige seien im Folgenden erläutert. In seinem Film kämpft eine Gruppe amerikanischer und europäischer Juden, inklusive dem Kriegsverräter Stiglitz, als Guerilla Einheit gegen Nazis im Hinterland Frankreichs. Es sind die Basterds. Ende des Zweiten Weltkrieges gab es tatsächlich jüdische Einheiten, die gegen Nazis kämpften, dies ist in Kapitel 6.2.3 erläutert. Einige Parallelitäten können aufgezeigt werden: Hans Wijnberg und Fred Mayer arbeiteten beide für den OSS, gemeinsam mit dem Kriegsverräter Franz Weber führten sie die Operation Greenup durch. Tarantinos Basterds arbeiten für den OSS, zur Seite

steht ihnen Stiglitz, der ein eigenes Intro bekommt. Seine Taten gegen das nationalsozialistische System werden somit besonders in Szene gesetzt. Sein Insert vermittelt Echtheit, um nicht zu sagen Authentizität, ein Erzähler aus dem Off erklärt was er getan hat, dazu wird die Titelseite einer deutschen Zeitung eingeblendet, darauf zu sehen Stiglitz und die ermordeten Gestapos mit der Überschrift „Der feige Verräter". Als er von den Basterds befreit wird, liest ein deutscher Wachtposten „Der Stürmer", die deutsche Militärzeitung, so wie „Stars and Strips" bei den Amerikanern.

Mitglieder der Rächer- Gruppe unter Abba Kovner kämpfte nicht nur Seite an Seite mit Partisanen und arbeitete für alliierte Geheimdienste, sie planten auch eine Racheaktion, die der Katastrophe des Massenmordes an Juden durch die Nazis gleichkommen würde. Sie wollten das Trinkwassersystem vergiften und in Kauf nehmen, dass auch unschuldige Deutsche sterben würden. Ein Verschwörungsplot, bei dem die damalige Führung in Israel nicht mitmachte, wahrscheinlich den Plan sogar vereitelte. Auch Tarantino inszeniert einen Verschwörungsplot gegen die Nazis, gleich zwei Rachepläne führen zur Explosion des Kinos. Anders als die echten Basterds kann er sicher sein, dass es wirklich nur Nationalsozialisten trifft und keine Unschuldigen.

Aldo Raine stammt von Jim Bridger ab, eine Figur, die tatsächlich im Wilden Westen in Amerika existierte. Er lebte von 1804-1881, war Jäger, Entdecker und Mountain Man und erzählte Geschichten von seinen Abenteuern von denen man heute nicht weiß, welche wahr sind und welche erfunden. Sein Äußeres ähnelte dem eines Indianers, er trug auch Mokassins wie diese.

Tarantino stellt auch mehrere Realitätsbezüge zu verschiedenen deutschen Filmen und Filmgrößen her. Das zweite Kapitel des Films zeigt das Plakat des Films DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ (1929) von Regisseur G.W. Papst mit Leni Riefenstahl als Hauptdarstellerin. Hicox versucht dem Sturmbannführer Hellstrom zu verkaufen, dass er seinen seltsamen Akzent habe, da er von Fuße des Piz Palü stammt und dort alle so reden. Bei dem Spiel „Wer bin ich?" bekommt Hammersmark die Identität „G.W. Papst" von Wicki zugeschrieben. Hicox war vor dem Krieg Kinokritiker und konnte zwei Bücher veröffentlichen, eines davon über G.W.Papst. Brigitte Horney ist der Name, den Bridget Hicox bei dem Spiel „Wer bin ich" gibt. Horney war deutsch-amerikanische Schauspielerin. So wie Lilian Harvey pflegte auch sie weiterhin Kontakte zu jüdischen Kollegen und Freunden, sie besuchte sogar das Begräbnis eines befreundeten jüdischen Kollegen, obwohl Goebbels eindeutig den deutschen Schauspielern eine Beteiligung untersagte. Außerdem beherbergte sie Erich Kästner in ihrer Villa. Anders als Harvey drehte sie einige erfolgreiche Filme für die Nationalsozialisten, diese Gradwanderung

ermöglichte es ihr im Privaten etwas freier zu sein und von den Nazis nicht verfolgt zu werden.

Hicox brüstet sich damit, Deutsch so gut sprechen zu könne wie ein „Katzenkammer Kid". *The Katzenjammer Kids* ist ein Comic, welches seit 1897 existiert. Es wurde im New York Journal publiziert und vom deutschen Immigranten Rudolph Dirks gezeichnet. In Anlehnung an Max und Moritz haben die Figuren die deutschen Namen Hans und Fritz. Auch Emil Jannings, ein deutscher Schauspieler, der sein Karrierehoch in den goldenen 20er Jahren hatte und als erster und einziger deutscher Schauspieler den Oscar als bester Hauptdarsteller bekam, bekommt in Tarantinos Film einen Kurzauftritt bei der Kinopremiere von STOLZ DER NATION und wird von Zoller als „bester Schauspieler" vorgestellt. Von den Alliierten bekam er nach dem Krieg ein lebenslanges Spielverbot, da ihm die Nähe zu nationalsozialistischen Größen wie dem Propagandaminister Goebbels vorgeworfen wurde. In Tarantinos Film fällt auch er den Flammen im Kino zum Opfer.

Die Propagandamaschinerie von Goebbels wird von Tarantino konterkariert: Zoller wird das Gemetzel auf der Leinwand zu viel, er verlässt die Loge während Goebbels und Hitler sich köstlich amüsieren. Der Propagandafilm STOLZ DER NATION wurde von den Brüdern Eli und Gabriel Roth gedreht, ein weiterer rächender Akt des Films an Goebbels, Hitler und dem Nationalsozialismus: „Zwei jüdische Regisseure inszenieren das letzte Propagandawerk Großdeutschlands als stupide Schießorgie."[279] Eli Roth spielt den Bärenjuden, der im deutschen Soldatentratsch als Golem bezeichnet wird[280], der den Nazis den Schädel mit einem Baseballschläger zertrümmert. Diesem Mythos wurde 1920 der Film DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM gewidmet und ist eine der unheimlichsten Figuren der deutschen Filmgeschichte.[281]

Der zufällig scheinend gewählte Dialog in der Anfangsszene im Pariser Restaurant Maxim ist von Bedeutung, denn 1936 wurden die olympischen Sommerspiele in Berlin ausgetragen. Das Deutsche Reich war mit 101 Medaillen, davon 38 Goldmedaillen die erfolgreichste teilnehmende Nation, gefolgt von den USA mit insgesamt 57 Medaillen, davon 27 Goldene. Herausragende Leistung erbrachte der Afroamerikaner Jesse Owens, der vier Goldmedaillen in der Leichtathletik gewann. Diese Spiele wurden von Hitler propagandistisch missbraucht um der Welt die „guten Absichten" Deutschland zu präsentieren, Leni Riefenstahls Dokumentation OLYMPIA über diese Spiele ist bekannt für

[279] Schulz, Sonja: Der Nationalsozialismus im Film. Von „Triumph des Willens" bis „Inglourious Basterds", Berlin: Berlitz + Fischer 2012, S. 476.
[280] Siehe Kapitel 5.4.1
[281] Vgl. Schulz: Der Nationalsozialismus im Film, S. 474.

die Darstellung von Körperlichkeit und arischen, athletischen Menschen. Für das deutsche Oberkommando war es ein Affront, dass die USA einen „Neger“ für sich antreten ließen. Tarantinos Goebbel Figur spielt darauf an. Ein weiterer Schlag ins Gesicht ist, dass die brennende Zigarette, die den Haufen Nitrofilm zum Brennen bringt, von Marcel, einem schwarzen Franzosen geraucht wird. Die extreme Brennbarkeit von Nitrofilm wird in einer Einblendung gezeigt und von einem Off-Sprecher erläutert. Hier wird eine Szene aus einem alten Film verwendet, in der ein Schaffner einem Jungen nicht erlaubt in ein öffentliches Verkehrsmittel mit seinen Filmrollen zu steigen.

6.4.2. Der Nationalsozialismus bei Castellari und Tarantino

In einem Film, der im Zweiten Weltkrieg spielt, liegt die Darstellung von Nationalsozialismus auf der Hand. Castellari drehte seinen Film 1978 und wird als „Nachzügler“ der Dirty War Movies gesehen. In den 60er und 70er Jahren etablierte sich eine spezielle Art den Nationalsozialismus zu inszenieren, die Sadiconazista- und Nazisploitation-Filme. Der Terminus Sadiconazista kommt aus dem Italienischen und setzt sich aus den Worten „Sadismus und Faschismus“ zusammen.[282] Es ist ein Untergenre der NS-Retrofilme, der genreübergreifend die Beschäftigung eines Films mit dem Nationalsozialismus bezeichnet. Die Sadiconazistas widmeten sich dem „deutschen Faschismus, seiner Ästhetik und seinen Machtstrukturen mit unverhohlener Faszination. „[…] [sie] zeichnen sich durch stark artifizielle Gestaltung aus, welche die Schauwerte des Nazismus mit einer todessehnsüchtigen Psychopathologie verbindet.“[283] Diese Filme zeichnen sich, wie der Name schon sagt, durch die Verbindung von sexuellen und faschistischen Elementen aus, die Abhängigkeit und das Begehren zwischen Täter und Opfer ist der Mittelpunkt, durch sexuelle und körperliche Folter zum Ausdruck gebracht. Insignien der NS-Diktatur werden zum erotischen Fetisch und zur Gewaltdemonstration durch in Szene setzen der schwarzen Uniformen, des Totenkopfabzeichens, der kantigen Symbolik des Hakenkreuzes, des Runen S, Stiefel, Mützen, Peitschen, Leder und Waffen hochstilisiert.[284]

> „Die Gefangenen sind nicht nur dem politischen System des Nationalsozialismus, sondern auch auf der sexuellen Ebene ihren persönlichen Folterknechten und visuell der filmischen

[282] Vgl. Stiglegger, Marcus: Sadiconazista: Faschismus und Sexualität im Film, St. Augustin: Gardez! 1999, S.15.
[283] Schulz: Nationalsozialismus im Film, S. 142
[284] Vgl. Stiglegger, Marcus: Nazi Schick und Nazi Trash. Faschistische Ästhetik in der populären Kultur, Berlin: Berlitz + Fischer 2011, S. 13.

> Apparatur und damit dem Zuschauer ausgeliefert, der zum Komplizen von Gewalt, Entblößung und Entwürdigung gemacht wird. Kameraperspektiven und Inszenierung stellen die Machtverhältnisse auf und setzen häufig den Blick des Kameraauges mit einem Angriff auf den schutzlosen nackten Körper in Beziehung.“[285]

Bekannte Vertreter dieses Genres sind DIE VERDAMMTEN (LA CADUTA DEGLI DEI, 1969 von Visconti), DER NACHTPORTIER (IL PORTIERE DI NOTTE, 1975 von Cavanis) und SALÒ ODER 120 TAGE VON SODOM (SALÒ O LE 120 GIORNATE DEI SODOMA, 1975 von Pasolini), wobei letzterer die Grenzen des Erträglichen sprengt. Am Ende des Films gibt es eine brutale Folterszene, die vom Zuseher durch ein Opernglas bzw. durch ein Fensterkreuz beobachtet wird. Das Opernglas als kultiviertes Objekt wird konterkariert, „[das] eigene Sehen ist mit Schuld behaftet.“[286] Der Dolch, der dem Opfer ins Auge fährt, durchsticht gleichzeitig das Auge des Zusehers, seine passive Wahrnehmung. Es soll hiermit ein Schlusspunkt, ein Schlussstrich dem Nazi-Fetisch gesetzt werden.

Zur selben Zeit findet eine explorative Phase der Sadiconazistas statt, auch bekannt als Nazisploitation, „[they] employ the aesthetics of Nazism as spectacles. The term refers to pulp literature or filmic works that make exploitative use of Nazi chic to signify superior power.”[287] Wobei Exploitation aus dem Englsichen stammt und es bezeichnet “the technique of ‘exploiting’ a serious topic such as the Holocaust, the inquisiton, prostitution or simply life in prison to reduce it to pure sexual or violent content.[288] Es wird “aus einem populären Thema mit reißerischem Potential ein Höchstmaß an spektakulären Effekten [gewonnen] […] „immer spielen Dominanz und Unterwerfung geprägte Zwangssysteme eine Rolle“[289]

Inhaltlich spielen diese Filme meist in der Umgebung eines Gefangenenlagers. LOVE CAMP 7 (1969) thematisiert die Prostitution jüdischer Insassinnen und wurde durch das Buch *The House of Dolls* des israelischen Autors und KZ-Überlebenden Yehiel De Nur inspiriert. ILSA- SHE WOLF OF THE SS (1974) hatte als Vorbild die „Stalags“, Comics, die ebenfalls Nationalsozialismus und Pornographie in den Mittelpunkt stellten, jedoch wurde hier die Geschlechterrolle umgedreht: Eine derbe, walkürenhafte SS Aufseherin missbraucht

---

[285] Schulz: Nationalsozialismus im Film, S. 145.
[286] Schulz: Nationalsozialismus im Film, S. 145
[287] Woisnitza, Mimmi: Messing up World War II-Exploitation: The Challenges of Role-Play in Quentin Tarantino’s Inlourious Basterds, In: Magilow, Daniel H./Bridges, Elizabeth/Vander Lugt, Kristin T: Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture, New York: Continuum Interantional Publishing Group 2012, S. 259.
[288] Stiglegger, Marcus: Cinema beyond Good and Evil? Nazi Exploitation in the Cinema of the 1070s and its Heritage, In: Magilow/Bridges/Vander: Nazisploitation S.27.
[289] Stiglegger: NaziTrash/NaziChic S. 16

sexuell britische und amerikanische Häftlinge. Sie enden meist mit der utopischen Rache der Häftlinge an der leicht bekleideten Aufseherin.[290]

Was hat dies nun mit den Filmen von Castellari und Tarantino zu tun? Sowohl den Sadiconazistas als auch den Nazisploitations wird vor allem eines vorgeworfen: Der Fetisch am Nationalsozialismus, der sich, lange nach dieser Ära, noch immer hartnäckig in der Popkultur hält. Castellaris Film zeichnet sich gerade dadurch aus, dass, obwohl er in dieser Zeit gedreht wurde, gerade *nicht* diesen Fetisch verfolgt. Das trashige Element der barbusigen maschinengewehrfeuernden deutschen Frauen kann als amüsantes Detail und als Aufreißer für das DVD Cover gesehen werden, hat mit den Sadiconazistas und Nazisploitation nichts zu tun. Die Symbolik des Nationalsozialismus wird bei Castellari auch nicht in Szene gesetzt, Uniformen und Hakenkreuz dienen der Identifikation des Gegners, sind aber keine Fetischobjekte.

„The destruction of the cinema, and the bunch of Nazis in it (including Hitler), does not therefore just represent a 'fantasy' of how the war could have ended, or even a dream about historical reality or possibility. Rather, it is an attempt to dismantle the aesthetic appeal of that historical reality."[291] Aber nicht nur die Zerstörung dieser Nazis, sondern auch die lächerliche Inszenierung von Hitler und Goebbels sprengen endgültig den Mythos Nationalsozialismus. So wie Pasolini in SALÓ versucht hat, durch die finale Folterszene und den mit einem Dolch durchbohrten voyeuristischen Blick des Zusehers auf den Fetisch des Nationalsozialismus einen Schlusspunkt unter diese Faszination zu setzen, was ihm aber leider nicht gelungen ist, demontiert auch Tarantino diese Faszination, nicht nur durch die ambivalente Darstellung seiner Nazifiguren, die nicht „besessen" sind, sondern Spaß haben und ihre eigenen Interessen vertreten[292] indem sie auch Handlungen setzen die antinational sind, so wie Landa, der sich auf die Seite der Alliierten stellt, und der Abneigung Shosannas gegen genau diese Art von Fetisch, Zoller ist für sie nur eine Uniform die genau keinen Reiz ausstrahlt, somit das genaue Gegenteil eines Fetischobjekts wird, sondern auch dadurch, dass beide Rachepläne vollführt werden können, und Hitler gleich auf mehrere Arten den Tod findet, den Zuseher als Zeuge. Außerdem kann das Kino gleich persönlich Rache am Nationalsozialismus nehmen, der die wunderbare Gabe des Kinos, die Menschen in eine Faszination zu

[290] Vgl. Schulz: Nationalsozialismus im Film, 148f.
[291] Woisnitza: Messing up World War II-Exploitation, Magilow/Bridges/Vander Nazisploitation!, S. 259
[292] Vgl. Seeßlen, Georg: „Nazi-Jäger-Film „Inglourious Basterds": Mr. Tarantinos Kriegserklärung, Spiegel Online, http://www.spiegel.de/kultur/kino/nazi-jaeger-film-inglourious-basterds-mr-tarantinos-kriegserklaerung-a-642401.html, 16. August 2009, Zugriff: 1.2.2014

ziehen, durch Propagandafilme missbrauchte. „Die Nationalsozialisten, denen die propagandistische Lenkung des Blicks und ihr eigenes Nachleben auf Zelluloid so wichtig war, ausgerechnet mit dem Urstoff des Kinos zu vernichten, ist eine Idee von bezwingender Konsequenz.“[293] Diese Bekämpfung geschieht nicht, ohne dass dafür ein Preis zu zahlen ist: nicht zuletzt werden die Nationalsozialisten in die Opferrolle gerückt, die mit Bedauern gleichzusetzen ist, und die Figuren, die in die Rolle der Täter schlüpfen, werden zu Antihelden, deren Motive und Handlungen in Frage zu stellen sind.

7. Das Remake

„Gegenstand des remaking [ist] unter Umständen weniger der einzelne Film oder Filmstoff als vielmehr das Zeichensystem des Kinos, was zum anderen bedeutet, dass – so gesehen – jeder Film einen Versuch der Erneuerung dieses Systems darstellt.“[294]

Bevor das Thema Remake diskutiert wird, soll erläutert werden, warum dieser Arbeit ein Kapitel über Remake gewidmet wird, wo doch weder Castellari seinen Film als Original bezeichnet noch Tarantino davon spricht ein Remake zu machen. Das Umfeld, Kritiker und Verleihfirmen, sprechen von Original und Remake. Der Titel stammt von Castellari:

> Well. . . the original title is mine: „Bastardi senza gloria“ During the reading of the script with the cast (something I always do before filming the movie), I was trying to explain to the actors what kind of people they were, “You are *inglorious bastard*s!!” Then, Fred Williamson stopped me and screamed, “Enzo! This is the title of the movie!!!” Yes it was. Indeed a great title. So the film [became] *Inglorious Bastards*. But the distribution in Italy changed the title into “Quel maledetto treno blindato.” Honestly, I never liked this title. In Italy, Quentin’s movie will be released with my original title, “Bastardi senza gloria.” In many European countries my film was released with the title *Inglorious Bastards*. Quentin’s title is his. There is no speculation or controversy about the title. He bought the rights of the title and he invented his own title. He is just a great, pure and fantastic artist. His “misspelling” is a pure and personal touch.[295]

Castellaris Film wird oft als „Original“ betitelt, was impliziert, dass Tarantinos Film ein Remake ist, da ein Original erst durch sein Remake entsteht. Im Fall von Castellaris und Tarantinos Filmen wird auf den Castellari-DVDs Bonus Material angeboten. Die englische DVD titelt: „INGLORIOUS BASTARDS. The Original War-Sploitation Classic“ und enthält auf der

---

[293] Schulz: Nationalsozialismus im Film, S. 475.
[294] Kühle, Sandra/Bauer, Matthias: Remake, in: Koebner: Reclams Filmlexikon, S. 597.
[295] Marvin, Miranda: http://www.examiner.com/article/warrior-of-the-wasteland-an-interview-with-inglorious-bastards-director-enzo-g-castellari, von August 2009, Zugriff: 1.2.2014.

Rückseite die Anmerkung: „Extra: A Conversation with Quentin Tarantino and Enzo G. Castellari“. Auf der deutschen DVD steht: “INGLORIOUS BASTARDS. Das Original”, es wird darauf aufmerksam gemacht, dass zwei Hauptdarsteller Bo Svensen von KILL BILL, VOL.2 und Fred Williamson von FROM DUSK TILL DAWN bekannt sind, beides sind Quentin Tarantino Filme. Als Bonusmaterial wird hier ebenfalls das Gespräch zwischen Castellari und Tarantino beworben, außerdem enthält die DVD making of Material, den originalen Kinotrailer und eine Bildgalerie mit seltenem Werbematerial. Die Verleihwerbung lautet: „Kein Wunder, dass Quentin Tarantino mit „seinem“ Inglourious Basterds“ diesem *men on a mission*-Kriegsfilmklassiker ein Denkmal setzte.“

Remakes werden oft mit ihren Originalen beworben: „In the case of remakes, official film websites will often draw attention to originals, seeing this as an opportunity to instantly invest new versions not only with a narrative image, but with aesthetic (and commercial) value.“[296] Nachdem ein Remake in den Kinos war, kommt als DVD nicht nur dieses, sondern auch der Vorgänger heraus. Beispielsweise entstand 2003 das Remake von THE ITALIAN JOB (Original: THE ITALIAN JOB von 1969). Als die DVD Version der modernen Neuverfilmung veröffentlich wurde, wurde auch das Original neu aufgelegt. Es gab Extras auf der DVD Version, die sich explizit auf das Original bezogen. „The Paramount Home Video's THE ITALIAN JOB Gift Set' DVD edition suggests that, just as adoptions of literary properties often lead viewers back to source novels for a first reading, remakes encourage viewers to seek out original film properties.”[297] Im Fall von Castellari und Tarantino ist der umgekehrte Fall zu beobachten: Das Original wird mit dem vermeintlichen Remake beworben, was die obige Erklärung zu den DVD Covers erläutern sollte.

Das Verb *to remake* bedeutet auf Englisch *erneuern, neu machen* oder *wieder machen*, das Substantiv *remake* wird mit *Neuauflage, Neugestaltung* aber auch *Neuverfilmung* übersetzt. Dieser Terminus wird zwar hauptsächlich auf Film bezogen verwendet, wenn ein Theaterstück „wieder gemacht“ wird, spricht man von einer Neuinszenierung. Wiederholung ist ein allumfassender Begriff, Modetrends wiederholen sich, Musiktitel werden gecovert, Automarken setzen auf bewehrte Typen in neuem Design, beispielsweise Mini, Käfer oder Golf. Der Begriff Remake ist sehr weitläufig, Termini wie Sequel, Prequel, Literaturverfilmung, Comicverfilmung, oder die inhaltliche Verfilmung einer TV-Serie sind Teilgebiete des Remaking. Was genau ist ein Remake, welche Arten gibt es *and did Tarantino remade Castellaris movie from 1978?*

---

[296] Verevis, Constantine: Film remakes, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2006, S. 17.
[297] Verevis: S. 17.

7.1. Annäherung an den Begriff Remake

„Nearly all the great literary works have been put on film and later on television, although many of them were altered and otherwise edited to fit the moral standards of the period."[298]

Die Zitier- und Wiederholbarkeit ist charakteristisch für das Medium Film, allerdings

> " […] has the remake its own codes and practices and by means of them it is able to distinguish itself from another category of films: those not remade in the same set of varied institutional forms. But what distinguishes the remake is not the fact of its being a repetition, rather the fact of its being a precise institutional form of the structure of repetition, […] the citationality or interability that existis in and for every film."[299]

Das Remake hat das selbe "Problem" wie Genres, da versucht wird Filme in Kategorien zu packen: "[…] a fundamental problem for film remaking has arisen from 'the ever-present desire for a stable and easily identifiable [set of] objects of analysis', and a related attempt to reduce film remaking to a 'corpus of texts' or set of textual structure."[300] Auch wenn Genreelemente es erlauben, Filme zu kategorisieren (mehr oder weniger) ist Genre doch "what we collectively believe it to be" wie in Kapitel 4 eingangs zitiert wird. So verhält es sich auch mit dem Remake Begriff, inklusive der Schwierigkeit, dass, anders als beim Genre, gar keine Klassen und Elemente zur Kategorisierung existieren, da Remakes genreübergreifend sind.

Das Remake ist so alt wie der Film selbst, denn „ […] cinematic remaking belongs to the entire history of cinema and can refer to any number of technological, textual and cultural practices, […] the film remake is maintained as a separate yet connected phenomenon."[301] Remaking ist Teil der Filmkunst und „[we] are concerned with remakes as aesthetic or cinematic texts and as ideological expressions of cultural discourse set in particular times, contexts, and societies."[302] Entwicklungen jeglicher Art, sei es technische, kulturelle oder gesellschaftliche, lassen sich anhand von Remaks beobachten.

Es gibt kein „Ideal- oder Urbild", keine stilistischen Muster oder Geschehenslogik. Ein Remake ist erst im Vergleich mit seinem Vorgänger erkennbar, dem Original. [303] Ein

---

[298] Limbacher, James L: Haven't I seen you bevore? Remakes, Sequels, and series in motion pictures, videos, and television, 1896-1990, USA: Pierian Press 1991, S.viii.
[299] Willis, David: The French Remark: Breathless and Cinematic Citationality, In: Horton, Andrew/McDougal, Stuart: Play it again, Sam. Retakes on Remakes, Los Angeles: University of California Press 1998, S. 148.
[300] Altman, Rick: Film/Genre, London: British Film Institute 1999, S. 84.
[301] Verevis: Film Remakes, S. vii.
[302] Horton/McDougal: Introduciton, In: Horton/McDougal: Play it again, Sam. S. 1.
[303] Kühle, Sandra/Bauer, Matthias: Remake, in: Koebner: Reclams Filmlexikon, S. 594.

Original entsteht erst durch sein Remake, ansonsten wäre es ein ganz „normaler“ Film. Ein Remake ist in jedem Fall ein autonomer Film, das ist aber nicht das, was interessant ist: „[…] remakes constitute a particular territory existing somewhere between unabashed larceny and subtitle originality.”[304] Der Film wird erst zum Remake durch die Kenntnis des Vorgängers „[…] jedes Remake [stellt] eine Bearbeitung seines filmischen Referenztextes dar, zu dem es in intertextueller Relation steht.“[305] Die Intertextualität bzw. Selbstreferenzialität des Mediums Films bedeutet für das Remake, dass Faktoren existieren, „welche die Verwendung eines [Films] von der Kenntnis eines oder mehrerer vorher aufgenommener [Filme] abhängig macht.“[306] Dies ist ein *rezeptionsästhetisches Phänomen.*

Diese Beziehung zwischen dem Original und seinem Remake ist ambivalent, da das Original bestätigt aber auch hinterfragt wird. Durch die Definition eines Originals wird eine hierarchische Ordnung vorgenommen, das Remake muss sich unterordnen. *Premake*, als Wortneuschöpfung, enthierarchisiert die Ordnung zwischen Original und Remake, der Blick „wird auf die gegenseitige Verschachtelung der Filmversionen, auf das Antwort- und Weiterverarbeitungsschema“[307] gerichtet.

Neben technischen Aspekten ist auch die Weiterentwicklung des Zeitgeists ein Indikator für Wiederverfilmungen. Die Darstellung von Geschichte und Gender ist variabel, „differierende filmische Gestaltungsweisen [lassen sich] vor dem Hintergrund der jeweils zweiten Filmversion analysieren: Durch den zeitlichen und kulturell veränderten Kontext eröffnen Remakes neue Blickwinkel auf ihre Vorgängerfilme; […].“[308] Herrschte in den 1950ern noch ein Production Code, der die dezente Darstellung von Gewalt und Sexualität vorgab, wurden diese Tabus längst überwunden. Diese Lockerung von Zensur erfolgt einerseits durch den Reifeprozess des Publikums, andererseits wird sie durch „gesellschaftliche, politische oder historische Ereignisse“ hervorgerufen.[309]

---

[304] Horton/McDougal: Introduciton, In: Horton/McDougal: Play it again, Sam. S. 4.
[305] Schaudig, Michael: Recycling für den Publikumsgeschmack? Das Remake: Bemerkungen zu einem filmhistorischen Phänomen, In: Schaudig, Michael (Hg.): Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Dikurse, Kontexte, München: Diskurs Film Verlag 1996. S. 279.
[306] Schaudig: Recycling für den Publikumsgeschmack? In: Schaudig: Positionen deutscher Filmgeschichte S. 279 und Beaugrande Robert-Alain/Dressler, Wolfgang Ulrich: Einführung in die Textlinguistik, Tübingen: Niemeyer 1981, zitiert nach Schaudig: Recycling für den Publikumsgeschmack? In: Schaudig: Positionen deutscher Filmgeschichte S. 12f.
[307] Oltamann, Katrin: Remake/Premake. Hollywoods romantische Komödie und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960, Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 12.
[308] Oltmann: Remake/Premake, S. 13.
[309] Vgl. Kühle, Sandra/Bauer, Matthias: Remake, in: Koebner: Reclams Filmlexikon, S. 595.

Die Vergleichbarkeit von Remakes ist auch der Grund warum die Filme INGLORIOUS BASTARDS und INGLOURIOUS BASTERDS aus einem Quantum an Filmen gewählt wurden, auch wenn Tarantinos Film kein Remake ist, stehen die beiden Filme und die Regisseure in einem Zusammenhang zueinander. „To watch [Bo Svenson in the original 1978 INGLORIOUS BASTARDS and Brad Pitt in Quentin Tarantino's 2009 version] is not just to watch widely differing acting and directorial styles but to experience the historical and cultural changes that have occured within the [thirty-one] years seperating these films."[310] Gerade durch die Neuinterpretation des verfilmten Stoffes von Castellari werden Wandlungsprozesse sichtbar. „Das Remake wird über die Bezugnahme auf das Original hinaus zu einer Reflexion auf das Genre, in dessen Tradition beide Filme stehen"[311], außerdem sind die Persönlichkeiten der Regisseure sichtbar. „Im intermediären Feld von Vorlage und Nachahmung spiegelt sich Zeit- und Kinogeschichte, ein Wandel der Mentalität wird offensichtlich."[312]

7.2. Begriffsdefinition

„[…]the remake makes both, pays tribute to a preexisting text and, on another level, calls it into question."[313]

Diese ambivalente Beziehung zwischen Remake und „Original" ist das Interessante. Es gibt keine einheitliche Begriffsdefinition zum Remake. Schwierigkeiten entstehen, wenn versucht wird Grenzen zu ziehen, was ein Original und was ein Remake ist. Das Remake problematisiert die Auffassung von Echtheit, Originalität. Diese „blurred boundaries" bestehen nicht nur zwischen „fiction and nonfiction", sondern auch „between remakes and the texts they draw from or refer to as well."[314]

„A narration is a perceptual activity that organizes data into a special pattern which represents and explains experience."[315] Geschichten repräsentieren, erklären oder kommentieren Erfahrungen des echten Lebens. Das Remake *ist* eine Form der Erzählung, man könnte sagen „[…] the remake is a special pattern which re-represents

---

[310] Horton/McDougal: Introduciton, In: Horton, Andrew/McDougal, Stuart: Play it again, Sam. S. 6.
[311] Kühle, Sandra/Bauer, Matthias: Remake, in: Koebner: Reclams Filmlexikon, S. 595
[312] Kühle, Sandra/Bauer, Matthias: Remake, in: Koebner: Reclams Filmlexikon, S. 595
[313] Horton/McDougal: Introduciton, In: Horton, Andrew/McDougal, Stuart: Play it again, Sam. S. 4.
[314] Horton/McDougal: Introduciton, In: Horton, Andrew/McDougal, Stuart: Play it again, Sam. S. 4, nach einem Begriff von Nichols, Bill: Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture, Bloomington: Indiana University Press 1994.
[315] Brenigan, Edward: Narrative Comprehension and Film, New York: McGraw-Hill 1994, S. 3.

and explains at different times and through varying perceptions, previous narratives and experiences."[316] Der Zuseher sieht und liest den Film zugleich, das Remake erzwingt, dass sein Vorgänger und die Beziehung beider Filme zueinander, bei der Betrachtung mit einbezogen werden.[317]

Ein Remake ist „[die] Neuverfilmung eines schon verfilmten Stoffes"[318] wobei der „mehr oder weniger detailgetreue Vorläufer" nachvollziehbar ist, jedoch der Stoff „meist aktualisiert, bisweilen in andere Genes übertragen, gelegentlich auch in ganz andere Schauplätze und Zeiten versetzt"[319] wird. Die rückbezogene Beziehung des Remakes zu seinem filmischen Vorläufer ist essentiell für die Begriffsdefinition.

Bei der Adaption sei aber Vorsicht geboten, da das Original „seinen Referenzcharakter verliert", wenn „sowohl Handlung und dramaturgischer Aufbau als auch die Figurenkonstellation des filmischen Vorgängers [nicht] weitgehend erhalten"[320] bleiben. Nichts desto trotz ist ein „remake not done exactly as in its previous version [because] usually great pains are taken to alter and vary the plot as well as the characters and sometimes setting and even period."[321]

7.3. Das Remake und seine Verwandten

„[…] films reamke other media- comic books […] and countless other recent films. And films themselves are source texts for other media, among them television and radio."[322]

Remaking ist eine Filmkunst, wie verschieden diese Kunst angewendet werden kann, sei im Folgenden erläutert, außerdem wird eine Abgrenzung zu anderen Begriffen gemacht.

Das filmische *Zitat* übernimmt Handlungen, Storylines oder „nur" Gesten, Sätze, Musikstücke, Gegenstände, Kameraeinstellungen anderer Filme. Hierbei handelt es sich um die Referenzialität einer Sequenz, ohne das es sich um ein Remake handelt. Der Zuseher muss eine Vorkenntnis haben bzw. muss das Zitat einen hohen Bekanntheitsgrad haben, ansonsten kann es seine dramaturgische Funktion „ein

---

[316] Horton/McDougal: Introduciton, In: Horton, Andrew/McDougal, Stuart: Play it again, Sam. S. 2.
[317] Vgl. Horton/McDougal: Introduciton, In: Horton, Andrew/McDougal, Stuart: Play it again, Sam. S. 2.
[318] Monaco, James: Film versehen. Hamburg 1195, S. 571
[319] Manderbach, Jochen: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Siegen: muk 53 1988, S. 404
[320] Kühle/Bauer: Remake, in: Koebner: Reclams Filmlexikon, S. 594.
[321] Limbacher: Haven't I seen you bevore?, S. vii
[322] Horton/McDougal: Introduciton, In: Horton, Andrew/McDougal, Stuart: Play it again, Sam. S.5.

bestimmtes Assotiationsfeld zu aktivieren, ohne längere Handlungselemente zu benötigen“[323], nicht erfüllen.

Eine *Hommage* ist eine Form der Ehrerbietung, einer Person oder einem Werk wird Respekt gezollt. Sie verbirgt sich meist in Details und eröffnet sich nur dem Kenner. Im Gegensatz zu dieser verdeckten gibt es die offene Hommage, wenn „in einem Film andere Werke zu sehen sind [..]. In den seltensten Fällen ist die Auswahl gezeigter Bilder rein zufällig. Die gilt insbesondere […] für Musikstücke.“[324] Die Grenze zwischen Hommage und Zitat ist fließend, beide Kunstformen heben sich von der komplexen Gestalt des Remakes ab. Im Gegensatz zur Hommage „kann das Zitat auch zum Mittel der Parodie eingesetzt werden.“[325]

Remakes sind an *kein Genre* gebunden. Dies bedeutet, dass ein Spielfilm als Musical wieder verfilmt wird oder, dass Zeichentrickfilme als Spielfilme neu verfilmt werden. 101 DALMATIANS (1996) gab es zuerst als Zeichentrick-Version PONGO AND PERDITA bzw. ONE HUNDRED AND ONE DALMATIANS (1961) wobei die Story auf dem gleichnamigen Roman von Dodie Smith beruht die darin ihre Erlebnisse mit ihrem Dalmatiner Pongo festhielt. NOTRE DAME DE PARIS ist in erster Linie ein Roman von Victor Hugo, der 1956 mit Anthony Quinn und Gina Lolobrigida als Esmeralda filmisch umgesetzt wurde, 1996 verfilmte Walt Disney die Geschichte neu als Zeichentrickfilm unter dem Titel THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME.[326]

Die *Parodie* ist „eine komisch-satirische Umbildung oder Nachahmung eines künstlerischen Werkes“[327] und gilt deshalb nicht als Remake, da der „Stoff lediglich Ausgangspunkt einer weitgehenden Neuinterpretation ist.“[328] Bekannte Beispiele sind die HOT SHOTS Filme (1991 und 1993) mit Charly Sheen in der Hauptrolle, in der Kriegsfilme wie TOP GUN (1986) parodiert werden und die SCARY MOVIE- Reihe (2001, 2003, 2006, 2013), die beliebte Teenager-Horrorfilme persifliert, aktueller die Parodie BEILIGHT (2010) zum TWILIGHT-Blockbuster (2008).

Anders als das Remake ist das *Plagiat* nicht das rechtliche „Kind“ der Erstverfilmung. Um einen Stoff wiederverfilmen zu dürfen, müssen die Urheberrechte (Copyright) der

---

[323] Schönefelder, Bodo: Hommage, Zitat, Remake- Einige Thesen. In: Hommage, Zitat, Remake. Dokumentation zum 8. Mannheimer Filmsymposium. Mannheim: Bundeszentrale für politische Bildung 1993, S.8. Zitiert nach: Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Remscheid: Gardez Verlag 2006, S. 19

[324] Kühle: Remakes, S. 19.

[325] Kühle: Remakes, S. 19.

[326] Vgl. Oltmann: Remake/Premake, S. 29.

[327] Kühle: Remakes, S. 19.

[328] Christen, Thomas: “To make or to remake?”, In: Zoom, Heft 18, 1989, S. 8.

Erstverfilmung erworben werden. Geschieht dies nicht, handelt es sich um ein Plagiat. Somit wird klar, dass der Erwerb der Rechte ein wesentlicher Bestandteil des Remake-Begriffs ist.[329]

Sprachversionen waren zu Beginn der Tonfilmära beliebt, da es noch keine Synchronisation gab. Es bedeutete, dass ein und derselbe Film, inklusive Kostüm und Setting in unterschiedlichen Sprachen mit unterschiedlichen Schauspielern verfilmt wurde. Dies sind jedoch keine Remakes, da es sich um Kopien und keine Neuverfilmungen handelt.[330]

Dupes (duplicated positive prints) kamen in den frühen Jahren des Films zum Einsatz, als Filmpositive abgenützt waren und von demselben Film weitere Positive gemacht wurden.[331] Ebenso wie die Sprachversion ist ein Dupes auch kein Remake, da es sich um keine Neuverfilmung handelt.

Nach Erfindung des *Tonfilms* brach eine regelrechte Remake Welle aus. Stummfilme wurden neu verfilmt, beispielsweise CHARLEY'S AUNT (1925/1930) oder THE AWFUL TRUTH (1925/1929) wobei zweiteres auf dem gleichnamigen Theaterstück von Arthur Richman basiert. Zum einen war es kommerziell weniger aufwendig bereits existente Drehbücher neu zu verfilmen, in Zeiten der Wirtschaftskrise, als die berühmten Double Features (bei einer Kinovorstellung wurde ein A- mit einem B-Movie gekoppelt zu einem günstigen Preis für die Zuseher) sich großer Beliebtheit erfreuten, konnte man es sich weder leisten viel Geld in neue Konzepte zu stecken, noch Bestsellerromane oder gute laufende Theaterstücke zu verfilmen.[332] Außerdem waren Remakes beim Publikum beliebt, da man weder durch Fernsehen noch durch Speichermedien die Möglichkeit hatte, beliebte Filme erneut zu sehen.[333]

So wie die Entwicklung des Tonfilms löste auch der *Farbfilm* einen regelrechten Remake Boom aus, speziell Horrorfilme wurden neu verfilmt, da rotes Blut realistischer wirkt.[334] Am bekanntesten sind hier die unzähligen Dracula-Verfilmungen mit Christopher Lee in der Rolle des Graf Dracula. Weiters eröffnen Computeranimationen neue Möglichkeiten um bereits Gesehenes nochmals zu verfilmen.

---

[329] Vgl. Christen: "To make or to remake?", S. 49.
[330] Vgl. Christen: "To make or to remake?", S. 4.
[331] Vgl. Oltman: Remake/Premake, S. 57.
[332] Vgl. Oltman: Remake/Premake, S. 59f.
[333] Vgl. Oltman: Remake/Premake, S. 21.
[334] Vgl. Kühle: Remakes S. 18

Theaterstücke, *Literatur* und *Biographien* können verfilmt werden. Diese Filme werden als Literaturverfilmung betitelt oder es wird darauf aufmerksam gemacht, dass ein Theaterstück als Vorlage galt bzw. eine Person. Tennessee Williams CAT ON A HOT TIN ROOF (Uraufführung 1955, Film 1958) ist wohl mit Liz Taylor und Paul Newman in den Hauptrollen eine der erfolgreichsten Filmadaptionen eines Theaterstücks. Unendlich ist die Zahl der verfilmten Literatur, als ein Klassiker sei an dieser Stelle GONE WITH THE WIND von Magret Mitchell (1936) und die gleichnamige Verfilmung aus dem Jahr 1939 mit Vivien Leigh und Clark Gable in den Hauptrollen genannt.

Die literarische Vorlage kann *mehrfach verfilmt* werden[335], wie beispielsweise THE PHANTOM OF THE OPERA, ursprünglich ein Roman (1909/10) des Franzosen Gaston Leroux, wurde der Stoff mehrmals verfilmt und auch für die Bühne aufbereitet, am bekanntesten hier das gleichnamige Musical von Andrew Lloyd Webber, die letzte Neuverfilmung stammt aus dem Jahr 2004. Es kommt vor, dass Literatur so oft verfilmt wird, dass im Laufe der Zeit die Erstverfilmung gar nicht mehr als „Original" gilt, zum einen weil sie vielleicht nicht sehr bekannt war oder aber verschollen ist. Dies betrifft Murnaus Verfilmung des FAUST-Stoffes aus dem Jahr 1926. Der Film gilt als „originäre filmische Stoffadaption", obwohl ihm wahrscheinlich über 20 Verfilmungen voran gegangen sind.[336]

Eine Literaturvorlage kann auch zum *filmischen Prototyp* werden, erläutert am Beispiel von Murnaus NOSFERATU- EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (1922). Zum einen gilt diese filmische Adaption von Bram Stokers DRACULA als *die* Verfilmung, obwohl es bereits 1921 eine ungarische Filmversion gab, zum anderen werden sämtliche Remakes dieses Stoffes an dieser Verfilmung gemessen.[337] Eine aktuelle biografische Verfilmung ist MY WEEK WITH MARILYN (2011), welche die Dreharbeiten zu dem Film THE PRINCE AND THE SHOWGIRL (1957) zeigt und die Freundschaft zwischen Marilyn Monroe und dem Regieassistenten Colin Clark.

Adaptionen dieser Art, die auf Bühnenstücken, Romanen oder wahren Personen basieren, gelten nicht als Remake. Wenn eine solche filmische Adaption neu verfilmt wird, kann dies als Remake betrachtet werden.[338]

---

[335] Vgl. Schaudig: Recycling für den Publikumsgeschmack? In: Schaudig: Positionen deutscher Filmgeschichte S. 280f.
[336] Vgl. Schaudig: Recycling für den Publikumsgeschmack? In: Schaudig: Positionen deutscher Filmgeschichte S. 282.
[337] Vgl. Schaudig: Recycling für den Publikumsgeschmack? In: Schaudig: Positionen deutscher Filmgeschichte S. 282f.
[338] Vgl. Sega S.95

Oft werden *Kurzfilme* auf Spielfilmlänge verlängert, meistens handelt es sich um Kurzfilme, die im Rahmen einer universitären Lehrveranstaltung entstanden sind. Junge Filmschaffende sehen es als Eintrittskarte in das Moviebusiness, wenn ihr Kurzfilm als Spielfilm produziert wird. George Lucas Karriere begann, als „sein Studentenfilm THX-1138 zu seinem ersten Spielfilm wurde.“[339]

Nicht nur *Serien* werden zu Filmen oder vice-versa[340], auch Kinofilme werden als TV-Filme wieder verfilmt. Die bekannte Serie aus den 1970ern CHARLIE'S ANGELS wurde 2000 unter selbigem Titel verfilmt und fand eine Fortsetzung CHARLIE'S ANGELS: FULL THROTTLE (2003). Auch die erfolgreichen Actionfilme mit Tom Cruise als Geheimagent Ethan Hunt in der Hauptrolle MISSION:IMPOSSIBLE (1996), MISSION:IMPOSSIBLE II (2000), MISSION:IMPOSSIBLE III (2006) und MISSION:IMPOSSIBLE: GHOST PROTOCOL (2011) basieren auf der Serie MISSION:IMPOSSIBLE (1966-1973). Grundzüge aus den Serien wurden übernommen, Handlung und Charaktere wurden verändert, trotzdem gelten die Filme als Remakes. CHARLIE'S ANGELS und MISSION:IMPOSSIBLE waren bekannte Serien, somit spielt hier der Wiedererkennungswert eine wesentliche Rolle. Im Fall von SEX AND THE CITY (1998-2004) wurde die Handlung in den Kinofilmen SEX AND THE CITY (2008) und SEX AND THE CITY II (2010) fortgesetzt. Anders als bei CHARLIE'S ANGELS oder MISSION:IMPOSSIBLE, wo die Handlung aus den Serien weder übernommen noch fortgesetzt wurde.

Die Verfilmungen der SEX AND THE CITY Serie würde als *Sequal*[341] betrachtet werden, es beschreibt die Fortsetzung einer bereits verfilmten Geschichte, wird aber nicht als Remake gehandelt, da zwar Charaktere übernommen werden, die Handlung jedoch fortgesetzt wird: „Since a sequel is, by nature, a self-referential allusion to an earlier work, it ist not surprising to find numerous references to the first film included in the second.“[342] Anders als bei einer Filmreihe wie beispielsweise LORD OFT HE RINGS , (2001, 2002, 2003) wo die Handlung auf drei Filme aufgeteilt ist, wird ein Sequel meist dann gedreht, wenn der Vorgängerfilm ein großer Erfolg war. Diese Art von Fortsetzung muss nicht unbedingt von Beginn an festgelegt sein. Wenn zu einem Film mehrere Sequels gedreht werden ergibt sich daraus eine Film-Serie, beispielsweise THE FAST AND THE FORIOUS (2001, 2003, 2006, 2009, 2011, 2013, 2015). Sequels sind auch beliebt bei Comic-Verfilmungen wie zum Beispiel X-MEN (2000, 2003, 2006) wobei diese Reihe auch durch einige *Prequels*

[339] Vgl. Oltmann: Premake/Remake S. 20 f und Sega, Linda: Vom Buch zum Drehbuch, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2001, S. 95.
[340] Vgl. Oltmann: Premake/Remake S. 23 f.
[341] Vgl. Oltmann: Premake/Remake, S. 24.
[342] Biguenet, John: Double Takes: The Role of Allusion in Cinema, in: Horton/McDougal: Play it again, Sam, S.137

fortgesetzt wurde. Diese erzählt, anders als das Sequal, nicht die Fortsetzung jedoch die Vorgeschichte zu einer Handlung. Bezüglich der X-MEN Reihe wurden X-MEN ORIGINS: WOLVERINE (2009), X-MEN: FIRST CLASS (2011) und THE WOLVERINE (2013), welche die Vorgeschichte der einzelnen Charaktere erzählen, gedreht. Weder Sequel noch Prequel werden als Remake verstanden, da es sich nicht um die Neuverfilmung eines Films handelt.

7.4. Amerikanische Remakes

„[…] remaking is not only evidence of Hollywood being an 'aesthetic copy-cat', but (worse) of 'cultural imperialism' and 'terroristic marketing practices' designed to block an original's competition in the US market."[343]

Ein breites Spektrum an Ideen lässt sich nicht nur am einheimischen Markt finden, sondern speziell ausländische Filme bieten sich als Remake-Quelle an. Unterschiedliche Wertvorstellungen müssen bedacht werden, denn „wenn sich Werte nicht von einer Kultur in eine andere übertragen lassen, wird es für das Publikum schwierig, sich mit dem Lebensstil oder der Moral eines Film zu identifizieren."[344] Besonders der amerikanischen Filmbranche wird oft das kommerzielle Interesse an Wiederverfilmungen vorgeworfen, da es weniger Aufwand ist einen bereits verfilmten Stoff neu zu verfilmen als ein neues Konzept umzusetzen.[345] Wobei nicht nur die USA, sondern auch asiatische Länder wie Indien oder Japan auf Remakes westlicher Filme setzen, kulturelle Kontexte werden angepasst, damit sich das Publikum identifizieren kann.[346]

Oftmals bedienen sich amerikanische Studios europäischer Filme, aus mehreren Gründen. Europäische Filme sind in den USA wenig bis gar nicht bekannt, da die Kopiezahl geringer ist, weniger Marketing betrieben wird und nur wenig Amerikaner ausländische Filme sehen, da sie zum einen Synchronisation und zum anderen Untertitel nicht gut heißen.[347] Europäische Ideen werden durch amerikanische Kultur- und Wertvorstellungen und amerikanische „einheimische" Stars amerikanisiert; zynisch wird vom Ausverkauf des europäischen Films gesprochen oder milder ausgedrückt von Arbeitsteilung, Europa liefert Kunst und Ideen, Amerika ist für Umsatz und Kasse

[343] Verevis: Film remakes S. 3.
[344] Sega: Vom Buch zum Drehbuch, S. 102.
[345] Vgl. Kühle: Remakes, S. 9-15.
[346] Vgl. Oltmann: Premake/Remake, S. 22.
[347] Vgl. Kühle: Remakes, S. 9-15.

verantwortlich. Doch wie oben erwähnt setzen auch andere Länder auf Remakes ausländischer Filme. Warum werden also amerikanische Remakes derart kritisiert? Weil sie auch am europäischen Markt erfolgreicher sind als die Premakes. Wie bereits erwähnt, müssen Remake-Rechte von der Erstverfilmung erworben werden, somit gehen europäische Ideenlieferanten keinesfalls leer aus, viele Filme sind außerdem Co-Produktionen mit dem „Ursprungsland," somit wird finanziell partizipiert.[348]

Dass amerikanische Remakes europäischer Filme oftmals kommerziell erfolgreicher sind, lässt sich auf gigantische Marketingkonzepte zurückführen.[349] „Remakes gelten gemeinhin als Resultat fehlender Phantasie und kommerzieller Gier"[350] aber sie können genauso gut auch von den „Schwächen des Originals lernen und Stoffe sowohl inszenatorisch als auch inhaltlich weiterentwickeln."[351] Gerade durch die „bewusste Modifikation des Originals" kann das Remake durch seine „divergierende Behandlung von Stoffen nationale Unterschiede, kulturelle und gesellschaftliche Verschiebungen sowie filmästhetischen Modellwechsel" aufzeigen.[352] Außerdem wird auch das Original durch das Remake einer neuen Lesart unterzogen.[353]

Hollywood lässt sich aber nicht nur von Europa inspirieren. THE MAGNIFICENT SEVEN (1960) ist ein Remake des japanischen Films SHICHININ NO SAMURAI (1954) von Akira Kurosawa, hierbei handelt es sich um einen sogenannten Samurai-Film.[354] Auch was das Horrorfilm-Genre angeht ist Japan Ideenlieferant: THE RING (2002) ist die Neuverfilmung von RINGU (1998) der Literaturverfilmung des Romans THE RING von Koij Suzuki.[355]

Folgend hat sich, durch die umfassende Literaturrecherche, dreierlei aufgezeigt: Erstens eignet sich nicht jeder Stoff für ein Remake, zweitens besteht Uneinigkeit bezüglich der Frage was ein Remake ist und was nicht, drittens hat sich herausgestellt, dass zwischen dem Begriff *Remake* und *Remaking* unterschieden werden sollte. Bestimmte Geschichten, diverseste Märchen und Mythen der Antike, Figuren, so wie Dracula, Sherlock Holmes oder Comichelden wie Batman, aber auch reale Ereignisse wie Kriege oder Persönlichkeiten dienen als Remake-Stoffe. Nicht nur kommerzielle Gründe sind Hintergrund vieler Neuverfilmungen, sondern auch „another attempt to get it right". Auch

---

[348] Vgl. Oltmann: S. 19. und Schaudig: Recycling für den Publikumsgeschmack? S. 278.
[349] Vgl. Kühle: Remakes, S. 9-15.
[350] Kühle/Bauer: Remake, in: Koebner: Reclams Filmlexikon, S. 595.
[351] Kühle/Bauer: Remake, in: Koebner: Reclams Filmlexikon, S. 594. S. 595.
[352] Kühle/Bauer: Remake, in: Koebner: Reclams Filmlexikon, S. 595.
[353] Vgl. Oltamnn: Premake/Remake S. 31.
[354] Vgl. Töteberg, Michael: Metzler-Film-Lexikon, Stuttgart: Metzler 1995, S. 532.
[355] Vgl. „The Ring" IMDb, http://www.imdb.com/title/tt0298130/, 2011, Zugriff 3. Jänner 2014.

wenn beide Formen das selbe meinen, nämlich das „Wiedermachen“, das „Wiederholen“, so wurde deutlich, dass mit dem Begriff *Remake* bestimmte Schemata, Grenzen und Kriterien verbunden sind. Remakes an und für sich bilden kein eigenes Genre, jedoch werden sie so behandelt, da (oft krampfhaft) versucht wird Kriterien zu finden um sie bestimmbar zu machen. *Remake* ist ein filmischer Begriff der bestimmte Arten von Filmen umfasst, welche folgende Kriterien erfüllen müssen:

- Erneute Adaption eines bereits existenten Stoffes
- Wiedererkennbarkeit trotz Adaption
- Weiterentwicklungen jeglicher Art (historisch, politisch, gesellschaftlich usw.) sind auf irgendeine Art und Weise (technisch, dramaturgisch usw.) in der Adaption erkennbar

„The titles may or may not be the same and the films may or may not stick to the original narratives, but their relation to those narratives is secure.“[356] Das ist der springende Punkt wenn man über Remaking spricht. Ich wähle hier bewusst Remaking, da dem Remake als Begriff Einschränkungen anhaften, die das Zitat nicht umfasst. Es kommt nicht darauf an was ein Film oder Remake darf oder nicht, Selbstreferentialität und Intertextualität, sind Eigenschaften der Erzählung. Der Phantasie des Filmemachers sind keine Grenzen gesetzt, zu viele Regeln bedeuten einen Kreativitäts-Abfall. Da außerdem Uneinigkeit bezüglich einer Remake-Definition herrscht, *wird hier nicht von Remake, sondern von Remaking gesprochen, das die Wiederbearbeitung eines bereits existenten Stoffes meint, der mit seinem Vorgänger in einen Diskurs tritt. Eine Geschichte wird unter Berücksichtigung neuer Entwicklungen, mit Rückblick auf den Vorgänger, neu erzählt.* Nach dieser „Definition“, die viel Raum für Interpretation lässt, kann sehr wohl behauptet werden, *that Tarantino remade Castellaris movie, but INGLOURIOUS BASTERDS is not a Remake of INGLORIOUS BASARDS.* Wiedererkennbarkeit ist eine Remake-Eigenschaft, diese wird durch die Einhaltung von Narrations- und Figurenschemata erlangt. Da Tarantino weder die Narration, noch die Figurenkonstellation von Castellari übernommen hat, und werden die Aussagen der beiden, dass es sich um kein Remake handelt, mit einbezogen, so stellt Tarantinos INGLOURIOUS BASTERDS kein Remake dar. Es kommt auf den Blickwinkel an, Tarantino nimmt Bezug auf Castellaris Film, es besteht eine Beziehung zueinander, mit dem Film zollt er seinem „Maestro“ einen Tribut.

[356] Horton/McDougal: Introduciton, In: Horton, Andrew/McDougal, Stuart: Play it again, Sam. S. 4.

In *Play it again, Sam* wird eine ähnliche Schlussfolgerung bezüglich des Remakes gemacht: Der Terminus ist wichtig, nicht nur für die Filmwissenschaft, auch für den Journalismus und das Filmgeschäft. Hinterfragt werden sollte der Nutzen dieses Begriffs. Es ist eine Art Filme zu interpretieren, wobei der Kunst des Remaking keine Grenzen gesetzt wird: „[…] the remake can exist anywhere on an intertextual continuum from allusions in specific lines, individual scenes, and camera style to the explicit patterning of an entire film on a previous exemplar."[357] So wie jede Geschichte bedienen sich Remakes früheren Erzählungen, jede neue Arbeit ist ein erneutes „Lesen" der Vergangenheit und jedes Publikum sieht das Remake in einem anderen Kontext. Wo liegt der große Unterschied zu „normalen" Filmen, was macht das Remake speziell? Die rezipierten Theorien und Thesen können darauf keine Antwort liefern. Die meisten sagen etwas aus über die einzelnen Remakes die sie behandeln, eine allgemeine These lässt sich daraus nicht ableiten.

7.5. Adaptionsmöglichkeiten und Transformationsmodi: Die Beziehung zwischen INGLORIOUS BASTARDS und INGLOURIOUS BASTERDS

„Experience and development themselves depend upon recognizable patterns of repetition, novelty, and resolution."[358]

Bei einem Remake handelt es sich um die Neugestaltung einer filmischen Vorlage, somit geht es einen Transformationsprozess ein, es werden „deskriptive, narrative und argumentative Elemente eines Ausgangstextes (Erstverfilmung) in einen Zieltext (Remake) [übertragen]."[359] Dieser Prozess ist einem „interpretativen Selektionsverfahren" verpflichtet.[360] Die Wiedererkennbarkeit der Bedeutungs- und Informationsstrukturen ist dabei wichtig. Das Remake stellt hierbei eine Adaption der semantischen Geordnetheit der Erstverfilmung dar.[361] Es wird die „Instabilität von Narration aufgezeigt" und „abgeschlossene Erzählungen werden erneut aufgenommen". Das Remake „entzieht dem Vorgängerfilm den Anspruch auf Abgeschlossenheit […] und stellt ihn erneut zur Diskussion."[362] Es handelt sich um eine Rückkoppelung, ein Feedback: „Versteht man das Original als Geschehen, so ist das Remake die Folge, deren Rückwirkung den weiteren

[357] Braudy, Leo: Afterword: Rethinking Remakes, In: Horton/McDougal: Play it again, Sam, S. 327.
[358] Horton/McDougal: Introduction, in: Horton/McDougal: Play it again, Sam, S.6.
[359] Schaudig: Recycling für den Publikumsgeschmack? S. 279.
[360] Schaudig: Recycling für den Publikumsgeschmack? S. 280.
[361] Vgl. Schaudig: Recycling für den Publikumsgeschmack?, S.280.
[362] Oltmann: Premake/Remake S. 28.

Verlauf des Originals beeinflusst."[363] „A remake is a kind of reading or rereading of the original."[364] Das Original kann als "noch immer in Entstehung" gesehen werde in Betrachtung der Auswirkungen, dass es für das frühere und das aktuelle Publikum hat.

Es bieten sich folgende Adaptionsmöglichkeiten:

- *imitative Adaption*:„Imitation des im Referenztext vorgegebenen Handlungs- und Figurenmodells"[365]
- *innovative Adaption*: „zentrale Handlungs- und Figurenmodelle" sowie „Figuren- und Situationsfunktionen" werden innovativ interpretiert[366]
- *originäre Adaption*: „wenn das Remake zwar eine Adaption darstellt, hinsichtlich des sprachlich-kulturellen Produktionskontextes aber originär ist", da die Erstverfilmung im Remake-Produktionsland nicht bekannt ist obwohl es sich „in Bezug auf die urheberrechtliche Deszendent um eine Adaption handelt"[367]

Adaptionen fordern Veränderung, Überdenken und Umstrukturierung,[368] sie müssen einen aktuellen Bezug haben, dem Zuseher muss eine "neue Bedeutungsebene, eine neue Aktualität" vermittelt werden.[369] Die Aktualisierung des Kontextes[370] ist bei Filmen mit historischem Inhalt nur begrenzt möglich, da ein Handlungsrahmen vorgegeben ist (im vorliegenden Fall der historische Rahmen des Zweiten Weltkrieges).

Die angeführten Transformationsmodi sollen bei der Analyse eines Remakes helfen. Auch ich werde Tarantinos Film dieser Vorgabe unterziehen und aufzeigen, dass es sich um kein Remake handelt.[371]

Die *medientechnologische Varianz* ist Teil der formalen Organisation und umfasst technische Fortschritte, die gerne als Argument für die Produktion eines Remakes dienen. In der Einleitung dieses Kapitels wurde bereits kurz angemerkt, dass beispielsweise Ton- und Farbfilmerfindung Remake- Wellen auslösten. Zwischen 1978 und 2009 gab es besonders im Bereich der Computeranimation große Fortschritte, allerdings ist Tarantino

[363] Oltmann: Premake/Remake S. 28.
[364] Eberein: Remakes and Cultural Studies, In: Horton, Andrew/McDougal, Stuart: Play it again, Sam S. 15.
[365] Schaudig: Recycling für den Publikumsgeschmack?, S. 292.
[366] Schaudig: Recycling für den Publikumsgeschmack?, S. 294
[367] Schaudig: Recycling für den Publikumsgeschmack?, S. 296.
[368] Vgl. Sega,: Vom Buch zum Drehbuch S. 16 und 26.
[369] Vgl. Sega: Vom Buch zum Drehbuch S 96
[370] Vgl. Sega: Vom Buch zum Drehbuch S.98.
[371] Vgl. Schaudig: Recycling für den Publikumsgeschmack?, S. 299-307.

allgemein kein großer Fan von Animationen, wenn er etwas nicht „echt“ drehen kann, mit Stunts und Blut usw., dann wird die Szene modifiziert bis sie ohne Animationen gedreht werden kann. In INGLOURIOUS BASTERDS gibt es nicht viele Szenen die einer Animation bedürfen, dies wäre kein Argument für ein Remake.

Topographische Transpositionen beziehen sich auf den Ort in dem die filmische Handlung spielt. Ist der Film Plot-driven, so lassen sich örtliche Gegebenheiten variieren, der Filmtitel DER STUDENT VON PRAG indiziert bereits die handlungsräumliche Vorgabe. Frankreich als Land ist für die Handlung von Castellaris Film insofern von Bedeutung, da die Bastards auf die Resistance treffen, die französische Widerstandsbewegung im Zweiten Weltkrieg. Tarantino lässt seine Basterds ebenfalls in Frankreich agieren. Die Resistance kommt in seinem Film nicht vor, jedoch finden die Nazis am Ende ihren Tod im Kino, Frankreich war durch die Brüder Lumiere ein Geburtsland des Kinos. In einem Dialog wird Bezug auf Frankreich genommen, wenn Shosanna dem Soldat Zoller den Tipp gibt, nach Vichy zu gehen, da dort die Frauen williger sind sich mit Nazis einzulassen. Beide Regisseure lassen ihre Filme in Frankreich spielen, referenzieren aber verschieden auf dieses Land.

Bei der *Zeitkonzeption* wird zwischen Aktualisierung (updating) und Historisierung (backdating) unterschieden, also entweder wird die Handlung in die Gegenwart der Neuverfilmung gelegt, oder in die Vergangenheit rückdatiert. Der Zeitbezug ist als Relation von Gegenwart der Entstehungs- und Uraufführungszeit des Remakes zur Gegenwart der Erstverfilmung zu betrachten. Dies trifft vor allem bei „zeitgeschichtlich ungebundenen Zeitkonzeptionen“ zu.[372] Die vorliegenden Filme haben einen zeitgeschichtlichen Bezug, da sie im Zweiten Weltkrieg spielen, es handelt sich um backdating. Somit ist die Flexibilität in der Umsetzung eingeschränkt.

Bei Neuverfilmungen entsteht ein neues Drehbuch, lediglich bekannte Gesangspartien mit hohem Wiedererkennungswert werden wiederholt, von der sogenannten *Replikenvarianz* ausgenommen. Der Film DIE DREI VON DER TANKSTELLE ist für seine Lieder wie „Liebling mein Herz lässt dich grüßen“ oder „Ein Freund ein guter Freund“ bekannt, sie gehören zum Wiedererkennungswert. Bei Inglorious Bastards und Inglourious Basterds gibt es keine Musik- oder Gesangsstücke, die einen Wiedererkennungswert hätten.

Bezüglich des Figurenmodells gibt es mehrere Möglichkeiten dieses im Remake zu verändern. Die *globalen textinternen Figurenfunktionen* sollten hinsichtlich der

[372] Vgl. Schaudig: Recycling für den Publikumsgeschmack?, S. 302.

Wiedererkennbarkeit handlungslogischer Entwicklungen erhalten bleiben, wobei *figurale Situationsfunktionen* variierbar sind. Figurenmerkmale können abgeschwächt (Attenuation) oder verstärkt (Amplifikation) werden. Weiters kann eine Adjunktion oder Deletion, also entweder wird das Figurenspektrum erhöht oder reduziert. Dies kann aber nur „außerhalb des engen Figureninventars" vorgenommen werden, „andernfalls kann nur von Stoffadaption gesprochen werden" [373]. Die *Besetzungsvarianz* sagt aus, dass selten ein und der selbe Schauspieler in Original und Remake mitspielt.

Castellaris Gruppe besteht aus fünf Männern inklusive Yaeger, Tarantinos Basterds umfassen acht inklusive Stiglitz und Raine. Weiters spielt der Geheimagent Hicox eine Rolle, sowie Hammersmark und Shosanna, die Nationalsozialistischen Figuren haben erweiterte Aktionsmöglichkeiten, es besteht keine Übereinstimmung mit Castellaris Bastards.

Tarantinos Film unterscheidet sich von Castellaris zunächst durch seine Handlung: Castellaris Film verfolgt einen Erzählstrang und handelt von Kriegsverbrechern, die aus reinem Selbsterhaltungstrieb handeln. Tarantino verfolgt zwei Handlungsebenen die in jeweils in sich abgeschlossenen Kapiteln erzählt werden und im finalen Kapitel zusammenführen. Anders als bei Castellaris Kriegsverbrechern ist das Motiv bei Tarantinos vornehmlich jüdischer Truppe Rache. Castellari gibt zwar der Frau im Krieg eine kleine Aktionsfläche, stellt ihre Figur auch ambivalent dar indem er sie als Krankenschwester und Kämpferin in ein und derselben Person zeigt, für den Verlauf der Handlung ist sie allerdings unbedeutend und hat somit eine untergeordnete Nebenrolle. In Tarantinos Film sind die Frauen in beiden Erzählsträngen maßgeblich für den Erfolg der finalen Operation verantwortlich, sowohl Bridget als auch Shosanna sind die Masterminds dieser Missionen und aktiv an ihrer Durchführung beteiligt. Anders als Castellari lässt Tarantino seine Heroinen sterben, sie hatten eine höhere Verantwortung zu tragen und somit ein höheres Risiko, ihr Tod ist also eigentlich die natürliche Folge.

Sowohl bei Tarantino als auch bei Castellari wird die Zusammenarbeit der Alliierten thematisiert, bei Castellari arbeiten die Amerikaner mit der Resistance zusammen, bei Tarantino gibt es eine Zusammenarbeit zwischen britischem, amerikanischem Geheimdienst und dem deutschen Widerstand in Gestalt von Bridget von Hammersmark. In beiden Filmen geht es um eine Geheimoperation gegen die Nazis, der Ort wird auf einen bestimmten Platz beschränkt: bei Castellari ist es ein Zug, bei Tarantino ein Kino.

[373] Schaudig: Recycling für den Publikumsgeschmack?, S. 303.

Beide Operationen werden genau geplant, am Ende muss aber improvisiert werden: Bei Castellari dadurch, dass die Kriegsverbrecher die speziell trainierten Geheimagenten erschießen, bei Tarantino werden die für die Mission Auserwählten von den Nazis erschossen. In beiden Fällen wird die deutsche Uniform und die Verleugnung der eigenen Identität zum Verhängnis. Hier wird auch in beiden Filmen der Titel reflektiert, da Bastarde Identifikationsprobleme haben und das zum Tod in beiden Filmen führt.

8. Gesamtfazit

„Wer Kriege verhindern will, muss sie begreifen und bereit sein, auch unbequeme Wahrheiten zu ertragen. Dazu gehört die Faszination, die Kriege offenbar auch heute noch ausüben und die dazu geführt hat, dass sich Hunderttausende begeistert zu den Waffen rufen ließen. Wenn ein Film diese Faszination spüren lässt, ist das nicht automatisch Kriegsverherrlichung, sondern ein Stück historische Wahrheit, deren Veränderung fatal wäre.“[374]

Filme geben Auskunft über das politische und kulturelle Selbstverständnis einer Gesellschaft.

> „Über den Film gerät das Bewusstsein von Menschen in den Blick. Das Kino schreibt insofern eine »Geschichte der Imagination«, als es von den Hoffnungen, Sehnsüchten und Phantasien der Kinogänger handelt. Filme und ihre Bilder konstruieren einen Deutungsrahmen, innerhalb dessen Menschen Geschichte wahrnehmen und sozialen Sinn konstruieren. Ihre Analyse ermöglicht damit Aussagen über gesellschaftlich gültige Normen, Haltungen und Werte der Zeit, in welcher sie gedreht und aufgeführt wurden.“[375]

„Das Kino schreibt eine Geschichte der Imagination, Hoffnungen, Sehnsüchte und Phantasien werden ausgedrückt“ durch die Analyse können „Aussagen über gesellschaftlich gültige Normen, Haltungen und Werte der Zeit“ getroffen werden. Was bedeutet das, wenn dies nun auf die besprochenen Filme angewendet wird?

Es ist mehrfach gesagt worden, dass gerade diese Filme ausgewählt wurden, da sie in einer Beziehung stehen und Veränderungen in der Geschichtsdarstellung anhand einer Analyse gezeigt werden. Castellari nimmt sich in seinem Film ein Beispiel an THE DIRTY DOZEN. Tarantino sieht INGLORIOUS BASTARDS als Teenager, wird von ihm beeinflusst und macht 30 Jahre später seinen eigenen INGLOURIOUS BASTERDS. Es sind unterschiedliche Filme, Handlung, Figuren und Motive sind verschieden.

---

[374] Mariske: Software für Zeitmaschinen, in: Goertz: Geschichte, S. 244

[375] Riederer, Günter: Film und Geschichtswissenschaft- ein methodisch unklares Verhältnis voller Missverständnisse, S.98, in: Paul, Gerhard (Hg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 98-113.

Eine wichtige Erkenntnis liegt bereits in dem Wort „Bastard“, welches Namen gebend für die Filme ist. Dieses Wort hat in beiden Filmen eine andere Bedeutung: Castellaris Figuren sind Bastards, weil sie sich durch Kriegsverbrechen schuldig gemacht haben und verurteilt werden. Außerdem werden Amerikaner von den Nazis als Bastarde bezeichnet, da sie eine Mischung aus verschiedenen Volksgruppen darstellen. Tarantinos Kommandoeinheit besteht hauptsächlich aus Juden, mit Ausnahme von Raine und Stiglitz. Juden waren aus der Sicht der Nazis Bastarde, weiters kämpfen sie nicht aus Patriotismus, Ehre oder Tapferkeit, wie Helden in Kriegsfilmen, sondern aus purer Rachlust und der Lust die Peiniger ihres Volkes zu morden. Durch diese Erläuterung fällt auf, dass das Thema ein ganz anderes ist: Geht es Castellaris Einheit um das pure überleben, ist die Motivation für Tarantinos Gruppe Rache, sogar das eigene Leben wird für die Sache geopfert, der Endeffekt ist der gleiche: „killing Nazis“, am Ende jeder dieser Filme ist ein schöner Haufen „Täter“ tot. Wird durch Filme, wie sie Castellari und Tarantino gedreht haben die Sehnsucht gestillt, die Geschichte umzuschreiben und Gerechtigkeit walten zu lassen? Kann die Nachkriegsgeneration und deren Erben endlich Frieden mit der Vergangenheit und den Vergehen der Vorväter schließen indem sie stellvertretend für jene Nazis killen bzw. den Krieg „gerecht“ Enden lassen ohne Sorge zu haben, dass die Entnazifizierung und die Nürnberger Prozesse nicht den gewünschten Erfolg erbrachten, nämlich die Täter für ihre Taten büßen zu lassen?

Das Erkenntnisinteresse lautete, Geschichts- und Kriegsdarstellung 1978 und 2009 und das Verhältnis der beiden Filme zueinander. Einmal mehr konnte aufgezeigt werden, wie stark politische und gesellschaftliche Prozesse Film als Medium beeinflussen. Die Darstellung von Krieg ist ganz unterschiedlich: In Castellaris Film werden Kriegsschauplätze, Explosionen und Schusswechsel gezeigt, die Hauptfiguren sind Kriegsverbrecher, eine Wiederspiegelung der damaligen Einstellung zum Krieg. Zu dieser Zeit wurden viele Kriegsverbrechen der Amerikaner in Vietnam aufgedeckt, Filme nahmen sich dieses Themas an. Tarantino verzichtet auf die militärische Sicht von Krieg und inszeniert seine Geschichte eher wie einen Agentenfilm, durch Geheimagenten, der Doppelagentin Hammersmark und technischer Gimmicks von Donny und Omar wird dieses Flair unterstrichen.

Speziell Tarantinos Film nimmt starken Bezug auf Geschichte, er bricht gängige Stereotypen und Rollenbilder auf: Seine Nazifiguren sind charmant und wortgewandt, am Ende des Films sind sie die Opfer, die im Kino bei lebendigem Leib verbrennen, Shosanna, die Jüdin ist Täterin. Vor 30 Jahren eine undenkbare Figurenkonstellation. Realitätsbezüge vermitteln Geschichtsgefühl, eine parallele „Märchen-Geschichtswelt“

wird zu der realen geschaffen. Castellari nimmt einen geschichtlichen Stoff um damit sein Publikum zu unterhalten, Tarantino nutzt „die Mittel des Unterhaltungskinos, um lautstark seine Meinung zu Politik und Zeitgeschichte zu sagen,“[376] nämlich, dass es besser gewesen wäre, wenn eines der unzähligen Attentate auf Hitler und seine Führungsriege gelungen wäre. Filme sind die Einladung, Geschichtsbilder zu überdenken, neue Standpunkte einzunehmen und vielleicht eine andere Meinung zu bekommen oder zumindest zuzulassen.

Bei Tarantino sind am Ende nicht nur die echten Nazis, sondern auch die Fake-Nazis tot und die Rächerin Shosanna. Bei Castellari überleben Nicole und Toni, das Liebespaar, das sich in den Wirren des Weltkrieges findet, überlebt als Botschaft für die Nachwelt, dass die Liebe als stärkste Macht von allen siegt. Tarantino lässt den Anführer der Basterds und seinen Untergebenen am Leben, außerdem auch Landa, der Judenjäger, versieht ihn jedoch mit dem „Markenzeichen“ der Basterds, einem Hakenkreuz auf der Stirn. Landa ist der „lebende“ Beweis dafür, dass nach dem Zweiten Weltkrieg und trotz Naziverfolgung, viele der Täter am Leben blieben und es ihnen möglich war, ein schönes Leben zu haben. Also auch die „Märchenwelt“ Film kann sich nicht ganz von der realen Wirklichkeit trennen.

Bei Filmen, die sich der Geschichte annehmen, ist zu beobachten, dass wenn es um Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust geht, diese Filme versuchen die geschichtlichen Ereignisse realitätsgetreu wiederzugeben, beispielsweise wurde die Authentizität bei SAVING PRIVATE RYAN filmwissenschaftlich oft diskutiert, oder die heldenhafte Tat von Schindler in SCHINDLERS LISTE, DER UNTERGANG ist auch so ein Film, der möglichst wahrheitsgetreu versucht die letzten Tage im Führerbunker in Berlin darzustellen. Diese Filme funktionieren, gerade weil sie der Geschichte folgen, im wahrsten Sinne des Wortes, und ihr nicht widersprechen. Sie zeichnen das nach, was geschehen ist: Deutsche als Täter, Juden als Opfer, Alliierte als Sieger. Castellari lässt die Judenfrage bei seiner Geschichtsdarstellung aus, durch den Erfolg der Mission sind die Deutschen die Verlierer und die Alliierten die Sieger.

Vitka Kovner erzählte, dass kämpfende Frauen eine Seltenheit waren. Castellari gibt ihnen durch die Figur der Nicole eine Plattform, er zeigt sie mit der Waffe in der Hand als Kämpferin. Eine filmische Entwicklung, die auf die Bewegung der 1960er Jahre zurückgeht, wo Frauen für geschlechtliche Gleichberechtigung kämpften. Tarantinos

[376] Mariske: Software für Zeitmaschinen: Film und Computersimulation, in: Goertz: Geschichte, S. 245.

Vorliebe für starke Frauenfiguren in seinen Filmen ist bekannt, dies lässt sich drauf zurückführen, dass er von einer starken Frau aufgezogen wurde. Seine Mutter wurde mit 16 Jahren schwanger und musste ihn alleine großziehen. Dass er eine jüdische Frau in den Mittelpunkt seiner Handlung stellt und auch seine Basterds aus Juden bestehen, lässt sich auf eine realpolitische Entwicklung und aus dem daraus folgenden Paradigmenwechsel zurückführen: Seit Gründung des Staates Israel musste sich dieser nicht nur gegen Palästina, sondern auch andere angrenzende arabische Nachbarländer behaupten. Hätten sie einen dieser Krieg verloren, hätte dies das Ende des jüdischen Staates bedeutet. Massenmedien wie Print und Fernsehen folgten diesem Auftreten, stellten Israel nicht als Opfer sondern als Täter dar, eine Pro-Palästinensische Sicht ist hier zu erkennen. Es war nur eine Frage der Zeit, bis auch das Massenmedium Film darauf reagierte. Inglourious Basterds ist einer der wenigen Filme, der diesen Paradigmenwechsel anerkennt und Juden nicht mehr als Opfer darstellt. Und wie könnte dies besser getan werden, als eine Jüdin über Hitler siegen zu lassen? Dan Settons Dokumentation „Nekama“, die in Kapitel 6.2.3.3. besprochen ist, wurde bereits 1996 gedreht und ausgestrahlt, erst durch Tarantinos Film bekam sie größere Aufmerksamkeit. Nachdem Inglourious Basterds der breiten Öffentlichkeit vorgestellt worden war, begannen Historiker und Dokumentarfilmer, sich mit der wahren Geschichte der Inglourious Basterds zu beschäftigen, besonderes Augenmerk sei hier auf die absichtlich falsch geschriebenen Worte zu legen, die von Tarantino geprägt wurden und somit eine direkte Verbindung von Realgeschichte und Fiktionsgeschichte darstellt. Nach der Bearbeitung dieses Kapitels der Menschheitsgeschichte wurden die verschiedensten Dokumentationen im deutschen, österreichischen und Schweizer Rundfunk mehrmals ausgestrahlt. Inglourious Basterds ist vielleicht nicht der Beginn eines neuen filmgeschichtlichen Kapitels dessen, dass der Krieg nicht unbedingt authentisch darstellt werden muss, sogar auch anders beendet werden darf und das jüdische Volk nicht mehr als wehrlose Opfer zeigt, durch seine breite Rezeption und der Diskussion die er ausgelöst hat, ist er ein Höhepunkt der Filmgeschichte.

9. Literaturverzeichnis

Albrecht, Ulrich/Becker, Jörg (Hg.): Medien zwischen Krieg und Frieden, Baden-Baden: Nomos 2002.

- Schulte-Holtey, Ernst: Die Eigendynamik der „Medien-Maschinen“ in Kriegszeiten. S.173-181.
- Strübel: Krieg als Produkt der Filmindustrie S. 205-222.

Alexijewitsch, Swetlana: Der Krieg hat kein weibliches Gesicht, Berlin: BvT Berliner Taschenbuch Verlag 2004, S.49.

Altman, Rick: Film/Genre, London: British Film Institute 1999.

Barkhausen, Hans: Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg, Hildesheim: Olms 1982.

Basinger, Jeanine: The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre, Connecticut: Wesleyan University Press 2003.

Böhme, Gernot: Über die Zeitmodi. Eine Untersuchung über das Verstehen von Zeit als Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zum zweiten Hauptsatz der Thermodynamik, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966.

Bredow, Wilfried von/Zurek, Rolf (Hg.): Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien, Hamburg: Hoffmann und Kampe 1975.

Brenigan, Edward: Narrative Comprehension and Film, New York: McGraw-Hill 1994.

Bürger, Peter: Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood, Stuttgart: Schmetterling Verlag 2005.

Brockhaus: Enzyklopädie in 30 Bänden. Band 3, Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus 2006.

Brockhaus: Enzyklopädie in 30 Bänden. Band 1, Wiesbaden: F.A. Brockhaus 1968.

Brunner, Otto/ Conze, Werner/Koselleck, Reinhart: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Band 2 Stuttgart: Klett-Cotta 1975.

- Koselleck, Reinhart: Art. Geschichte (Historie): 598-719.

Chambers II Whiteclay, John/Culbert, David: World War II, film, and history, Oxford: Oxford University Press 1996, S. 6.

Chandler, Robin M. (Hg.): Women, war and violence. Personal perspectives and global activism, New York: Palgrave Macmillan 2010.

- Fuller K., Linda: Victims, Villains, and Victors. Mediated Wartime Images of Women. S.59-74.

Chiari, Bernhard/Rogg, Matthias/Schmidt, Wolfgang: Krieg und Militär im Film des 20.Jahrhunderts, München, Oldenbourg 2003.

- Paul, Gerhard: Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen, S. 5-75.

Christen, Thomas: To make or to remake?, In: Zoom, Heft 18, 1989, S. 2-8.

Creveld, Martin van: Frauen und Krieg, München: Gerling Akademieverlag 2000, S. 157.

Diehl, Guida: Die deutsche Frau und der Nationalsozialismus, Eisenach: Neulandverlag 1933.

Doherty, Thomas: Projektions of war. Hollywood, American culture, and World War II: New York: Columbia University Press 1999.

Douglas, David, C.: Wilhelm der Eroberer. Herzog der Normandie. König von England 1028-1087, München: Georg D. W. Callwey 1980.

Eberwein: Robert: The Hollywood War Film, GB: Wiley-Blackwell 2010, S. 21.

Eberwein, Robert (Hg.): The War Film, New Brunswick (US): Rutgers 2005.

- Jeffords, Susan: The Reagan Hero: Rambo. S.140-149.

Faulstich, Werner: Einführung in die Filmanalyse, Tübingen: Gunter Narr 1980.

Gansel, Carsten/Kaulen, Heinrich (Hg.): Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989, Göttingen: V&R unipress 2011.

- Leschke, Reiner: Krieg als schöne Medienübung, S. 339-355.

Goertz, Hans-Jürgen (Hg.): Geschichte. Ein Grundkurs, Hamburg: Rowohlt 2007.

- Hardtwig, Wolfgang: Formen der Geschichtsschreibung: Varianten des historischen Erzählens S. 218-237.
- Mariske: Software für Zeitmaschinen: Film und Computersimulation, in: Goertz: Geschichte, S. 238-252.

Gottschlich, Maximilian: Die große Abneigung. Wie antisemisch ist Österreich? Kritische Befunde zu einer sozialen Krankheit, Wien: Czernin Verlag 2012.

Grant, Berry: Film Genre. From Iconography to Ideology, Großbritannien: Wallflower Press, 2007.

Heideking, Jürgen/Mauch, Christof (Hg.): USA und deutscher Widerstand. Analysen und Operationen des amerikanischen Geheimdienstes im Zweiten Weltkrieg, Basel: Francke Verlag 1993.

Heller, Heinz- B./Röwekamp, Burkhard/Steinle, Matthias (Hg.): All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms, Marburg: Schüren 2007.

- Heller, Heinz-B./Röwekamp, Burhard/Steinle, Matthias: Gräben und Fronten: Statt einer Einleitung, S. 7-13.
- Klein, Thomas/Stiglegger, Marcus/Traber, Bodo: Motive und Genese des Kriegsfilms. Ein Versuch, S. 14-26.
- Wulff, Hans-Jürgen: All Quiet on the West Front. Ein Kriegsfilm zwischen zwei Fronten. S.26-40.
- Hickethier, Knut: Der Krieg als Initiation einer neuen zeit- Zum deutschen Kriegsfilmgenre, S. 41-63.

Hey, Barbara/Huber, Cécile/Schmidlechner, Karin M.: Krieg- Geschlecht und Gewalt, Graz: Leykam Buchverlagsgesellschaft 1999:

- Wilhelm, Karin: „Volk ohne Raum“- Raum ohne Frauen. Bildmotive zur räumlichen Gesellschaftsordnung im Nationalsozialismus. S.45-63.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, Weimar/Stuttgart: Metzler 2007.

Hickethier, Knut: Krieg im Film- nicht nur ein Genre. Anmerkung zur neueren Kriegsfilm-Diskussion, In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Jahrgang 19/1989, Heft 75, S. 39-53.

Horton, Andrew/McDougal, Stuart: Play it again, Sam. Retakes on Remakes, Los Angeles: University of California Press 1998,

- Horton/McDougal: Introduciton, In: Horton/McDougal: Play it again, Sam. S. 1-13.
- Biguenet, John: Double Takes: The Role of Allusion in Cinema, S. 131- 143.
- Braudy, Leo: Afterword: Rethinking Remakes, In: Play it again, Sam, S. 327-334.
- Willis, David: The French Remark: Breathless and Cinematic Citationality, S. 147-161.

- Eberein, Robert: Remakes and Cultural Studies, S. 15-33.

Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans Helmut (Hg.): Geschichte des deutschen Films, Stuttgart: Metzler 1993:

- Witte, Karsten: Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung, S.145-160.

Jackall, Robert (Hg.): Propaganda, London: New York Unversity Press 1995.

Kelly, Andrew: Cinema and the Great War, New York: Routledge 1977.

Kinder, Ralf/ Wieck, Thomas: Zum Schreien komisch, zum Heulen schön. Die Macht des Filmgenres, Bergisch-Gladbach: Lübbe 2001.

Knightley, Philip: The First Casualty. From the Crimea to Vietnam: The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker, London: John Hopkins University Press 1975.

Klein, Thomas/Stiglegger, Marcus/Traber, Bodo: Filmgenres. Kriegsfilm, Reclam, Stuttgart: Reclam 2006.

Knopp, Guido: Geheimnisse des Zweiten Weltkrieges, München: Bertelmann 2012.

Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2011.

- Schweinitz, Jörg: Genre
- Wulff Hans J.: Sequenz
- Stiglegger, Marcus: Kriegsfilm
- Kühle, Sandra/Bauer, Matthias: Remake

Kolko, Gabriel: Das Jahrhundert der Kriege, Frankfurt/Main: Fischer 1999.

Koppes, C.R./ Black, G.: Hollywood goes to war. How Politics, profits and Propaganda Shaped World War Two Movies, Berkeley: University of California Press 1990.

Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse, Berlin: Erich Schmidt 2010.

Koselleck, Reinhart/Lutz, Heinrich/Rüsen, Jörn (Hg.): Theorie der Geschichte. Formen der Geschichtsschreibung, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1982.

- Jauss, Hans Robert: Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte, S. 415-451.

Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2005.

Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Remscheid: Gardez Verlag 2006.

Liebrand, Claudia/Steiner, Ines: Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film, Marburg: Schüren, 2004.

Limbacher, James L: Haven't I seen you bevore? Remakes, Sequels, and series in motion pictures, videos, and television, 1896-1990, USA: Pierian Press 1991.

Machura, Stefan/Voigt, Rüdiger (Hg.): Krieg im Film, Münster: Lit Verlag 2005.

- Machura, Stefan/Voigt, Rüdiger: Einleitung. Krieg im Film. Der ewige Kampf des „Guten" gegen das „Böse", S.9-22.
- Bürger, Peter: Paradigmenwechsel im US-amerikanischen Kriegsfilm? Ein Überblick, S. 237-264.

Manderbach, Jochen: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Siegen: muk 53 1988.

Magilow, Daniel H./Bridges, Elizabeth/Vander Lugt, Kristin T: Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture, New York: Continuum Interantional Publishing Group 2012.

- Stiglegger, Marcus: Cinema beyond Good and Evil? Nazi Exploitation in the Cinema of the 1070s and its Heritage, In: Magilow/Bridges/Vander: Nazisploitation, S.21-37.
- Woisnitza, Mimmi: Messing up World War II-Exploitation: The Challenges of Role-Play in Quentin Tarantino's Inlourious Basterds, S.258-278.

Mauch, Christof: Schattenkrieg gegen Hitler. Das Dritte Reich im Visier der amerikanischen Geheimdienste 1941-1945, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999.

Marsiske, Hans-Arthur: Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film, Marburg: Hitzeroth 1992

- Marsiske, Hans-Arthur: Zeitmaschinen- Albtraum oder Hoffnung der Geschichtswissenschaft? S. 6-13.

Mulack, Christa Maria: …und wieder fühle ich mich schuldig. Ursachen und Lösung eines weiblichen Problems, Stuttgart: Kreuz Verlag 1993.

Neale, Stephen: Genre and contemporary Hollywood, London: Routledge 2000.

Oltamann, Katrin: Remake/Premake. Hollywoods romantische Komödie und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960, Bielefeld: transcript Verlag 2008.

Paul, Gerhard: Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, München: Ferdinand Schöningh 2004.

Paul, Gerhard (Hg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006,

- Riederer, Günter: Film und Geschichtswissenschaft- ein methodisch unklares Verhältnis voller Missverständnisse. S. 98-113.

Popelka, Liselotte: Die Frau im Krieg, Katalog zur Ausstellung im Heeresgeschichtlichen Museum, Wien 1986, S.21.

Rother, Rainer: Die Gegenwart der Geschichte, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1990.

Rother, Rainer (Hg.): Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1991.

- Ferro, Marc: Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte? S.17-36.

Schaudig, Michael (Hg.): Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Dikurse, Kontexte, München: Diskurs Film Verlag 1996.

- Schaudig, Michael: Recycling für den Publikumsgeschmack? Das Remake: Bemerkungen zu einem filmhistorischen Phänomen, S.277-208.

Schäfli, Roland: Hollywood führt Krieg. So verfilmt Hollywood den Zweiten Weltkrieg. Eine Anthologie der Kriegsfilme, ihrer Stars und Regisseure, Gau-Heppenheim: Mediabook 2003.

Schmölzer, Hilde: Der Krieg ist Männlich. Ist der Friede Weiblich?, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996, S.198.

Schulte, Regina: Die verkehrte Welt des Kriegs. Studien zu Geschlecht, Religion und Tod, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1998.

Schulz, Sonja: Der Nationalsozialismus im Film. Von „Triumph des Willens“ bis „Inglourious Basterds“, Berlin: Berlitz + Fischer 2012.

Seeßlen, Georg: Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über Inglourious Basterds, Berlin: Berlitz + Fischer 2010.

Sega, Linda: Vom Buch zum Drehbuch, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2001.

Smith: Harris R.: OSS. The Secret History of America's First Central Intelligence Agency, Berkeley: University of California Press 1972.

Stachowitsch, Saskia: Equal Opportunity to Die for Our Country. Militärische Geschlechterideologien im Kontext sozialer und militärischer Wandlungsprozesse am Beispiel medialer Debatten um Frauenintegration ins US-Militär, Dissertation, Universität Wien, Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 2010.

Stiglegger, Marcus: Sadiconazista: Faschismus und Sexualität im Film, St. Augustin: Gardez! 1999.

Stiglegger, Marcus: Nazi Schick und Nazi Trash. Faschistische Ästhetik in der populären Kultur, Berlin: Berlitz + Fischer 2011.

Strübel, Michael (Hg.): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse, Opladen: Leske + Budrich 2002.

Tamussino, Ursula: Kinder der Liebe. Berühmte Bastarde, Wien: Kremayr & Scheriau 1994.

Tarantino, Quentin: Inglourious Basterds, Skript, New York: Weinstein Books 2009.

Tarantino, Quentin: Inglourious Basterds, Drehbuch, Deutschland: Luchterhand 2009.

Tasker, Yvonne: Soldiers' Staorries. Military Women in cinema and television since World War II, USA: Duke University Press 2011.

Töteberg, Michael: Metzler-Film-Lexikon, Stuttgart: Metzler 1995.

Tudor, Andrew: Theories of Film, New York: Virgin Press, 1973.

Verevis, Constantine: Film remakes, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2006.

Virilio, Paul: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1994.

Wagener, Sybil: Feindbilder. Wie kollektiver Hass entsteht, Berlin: Quadriga 1999.

Westwell, Guy: War Cinema. Hollywood on the front line, GB: Wallflower Press 2006.

ONLINE Zugriff: 28.9.2013; 20.11.2013; 3.1.2014; 1.2.2014;

Bodenheimer, Dan: „The saint“, http://www.saint.org/, 1995-2010, Zugriff: 1.2.2014

Douglas, Linder : My Lai: An account, http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/mylai/MYL_Peers.htm, 2000. Zugriff: 28.9.2014.

Duden: „Geschichte“, Bibliographisches Institut, http://www.duden.de/rechtschreibung/Geschichte, 2013. Zugriff: 1.2.2014.

Hersh, Seymour: “The My Lai Massacre”, http://pierretristam.com/Bobst/library/wf-200.htm, November 1969. Zugriff: 28.9.2014.

Huber Christoph: „Inglourious Basterds: Tarantino, Trash & Triumph”, Die Presse, 1http://diepresse.com/home/kultur/film/502952/Inglorious-Basterds_Tarantino-Trash-Triumph?_vl_backlink=/home/kultur/film/index.do 9.08.2009, Zugriff: 3.1.2014

Klimenko, Iwon: „Wie ich die Leiche Hitlers fand. Von Iwan Klimenko, Oberst der sowjetischen Armee“, Spiegel online, http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46272518.html, 5. Mai 1965. Zugriff: 3.1.2014

Lechner, Isabella: „Frauen im Ersten Weltkrieg- Zum wählen zu dumm, zum Arbeiten gescheit genug“, Der Standard, http://diestandard.at/1363707214851/WoMen-at-War-Ausstellung-Frauen-Erster-Weltkrieg, 7.April.2013, Zugriff: 20.11.2013.

Mader, Barbara: Ein echter Inglourious Basterd, Kurier online, http://kurier.at/kultur/medien/killing-nazis-ein-echter-inglourious-basterd/12.171.639, 13. Mai 2013, Zugriff: 1.2.2014.

Marvin, Miranda: “Warrior of the wasteland: An interview with Inglorious Bastards director Enzo G. Castellari”, Examiner, http://www.examiner.com/article/warrior-of-the-wasteland-an-interview-with-inglorious-bastards-director-enzo-g-castellari, 26.08.2009, Zugriff: 1.2.2014.

Saupe, Archim: „Kill Hitler – Die Inglourious Basterds auf Rachefledzug“, Zeitgeschichte Online, http://www.zeitgeschichte-online.de/portals/_rainbow/documents/pdf/Basterds-Saupe.pdf, September 2009, Zugriff: 1.2.2014.

Seeßlen, Georg: „Nazi-Jäger-Film „Inglourious Basterds“: Mr. Tarantinos Kriegserklärung, Spiegel Online, http://www.spiegel.de/kultur/kino/nazi-jaeger-film-inglourious-basterds-mr-tarantinos-kriegserklaerung-a-642401.html, 16. August 2009, Zugriff: 1.2.2014

Schulz-Ojala, Jan: Bring mir den Skalp von Adolf Hitler!, Tagesspiegel http://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/inglourious-basterds-bring-mir-den-skalp-von-adolf-hitler/1580866.html, 16.08.2009, Zugriff: 1.2.2014.

Stipel, Stefan: „Hitler war ein kranker Mann. Ein Arzt legt eine neue Diagnose vor“, Zeit Online, http://www.zeit.de/1963/52/hitler-war-ein-kranker-mann/seite-2, 27.Dezember 1963, Zugriff: 1.2.2014.

„The Ring“ IMDb, http://www.imdb.com/title/tt0298130/, 2011, Zugriff 3.1.2014.

“Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944“, Hamburger Institut für Sozialforschung, http://www.verbrechen-der-wehrmacht.de/docs/ausstellung/ausstellung.htm, 2004, Zugriff: 1.2. 2014.

Wellner, Christoph: „Feindbilder. Anätze und Problem ihrer Erforschung“, http://www.philso.uni-augsburg.de/lehrstuehle/politik/politik1/mitarbeiter/weller/pdf_buecher_forschungsberichte/Weller_Feindbilder_01.pdf., 2005, Zugriff: 28.9.2013

Interview

Quentin Tarantino, Interview mit Enzo Castellari, Bonusmaterial DVD *Inglorious Bastards*, Regie: Enzo G. Castellari, DVD Video, Optimum Classic 2009; (Orig. *Quel maledettotreno blindato*, Italien 1978)

Dokumentationen:

Die wahren Inglourious Basterds, Leitung: Anette Tewes / Stefan Brauburger, ZDF History, 29. September 2013. (https://www.youtube.com/watch?v=uyu2W6OFpmg)

Killing Nazis. Die Geschichte eines echten Inglourious Basterd, Regie: Andrea Kuba, 3 sat, 15. Mai 2013. (https://www.youtube.com/watch?v=VpCAv8Arimw)

Original: *Nekama,* Regie: Dan Setton, Israel, 1996. Im Fernsehen: *Nazi-Rächer. Die wahre Geschichte der Inglourious Basterds,* Spiegel Geschichte- Das Magazin, SKY Spiegel Geschichte, 3. Mai 2010. (https://www.youtube.com/watch?v=V7ODL52OXRQ)

Filme

Inglorious Bastards, Regie: Enzo G. Castellari, DVD Video, Optimum Classic 2009; (Orig. *Quel maledettotreno blindato,* Italien 1978)

Inglourious Basterds, Regie: Quentin Tarantino, DVD Video, Universal 2010; (Orig. *Inglourious Basterds,* USA 2010)

Anhang A- Bastarde

Abbildung 1: Castellaris Bastards 1978
Quelle: Inglorious Bastards (0:13)

Abbildung 2: Tarantinos Basterds 2009
Quelle: Inglourious Basterds (0:20)

Abbildung 3: Lt. Robert Yaeger, Quelle: Inglorious Bastards (1:25)

Abbildung 4: Lt. Aldo Raine, Quelle: Inglourious Basterds, (0:21)

Abbildung 5: Canfield, Quelle: Inglorious Bastards (0:35)

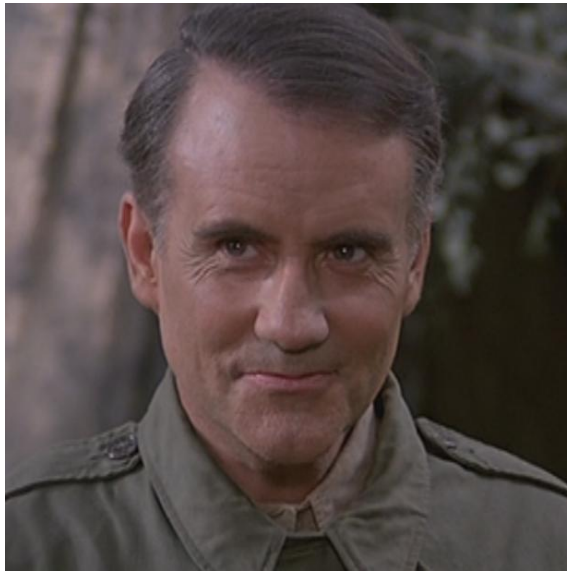

Abbildung 6: Buckner, Quelle: Inglorious Bastards (0:56)

Abbildung 7: Tony und Nick, Quelle: Inglorious Bastards (0:10)

Abbildung 8: Adolf und Tony Quelle: Inglorious Bastards (0:24)

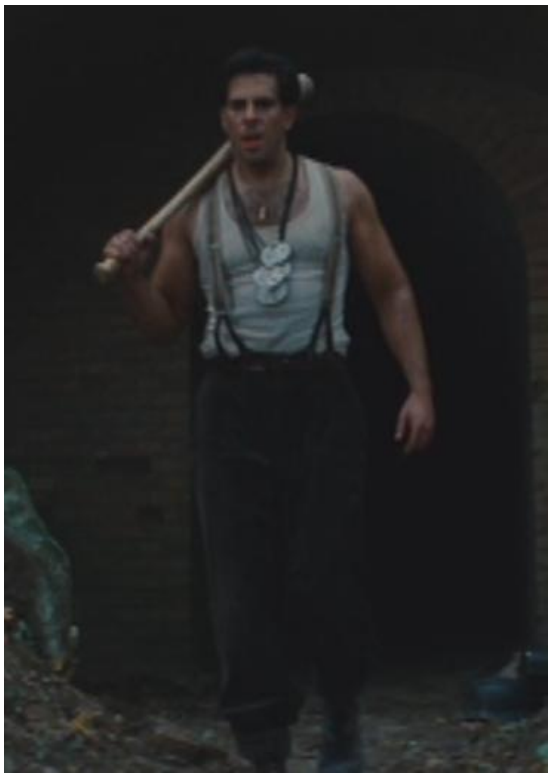

Abbildung 9: Donny, Bearjew
Quelle: Inglourious Basterds (0:32)

Abbildung 10: Hugo Stiglitz
Quelle: Inglourious Basterds (0:29)

Abbildung 11: Wicki, Hicox, Stiglitz in der Taverne
Quelle: Inglourious Basterds, (1:11)

Anhang B- Frauenfiguren bei Castellari und Tarantino

Abbildung 12: Nicole,
Quelle: Inglorious Bastards (1:21)

Abbildung 13: Nicole,
Quelle: Inglorious Bastards (0:47)

Abbildung 14: Deutsche Frauen
Quelle: Inglorious Bastards, (0:39)

Abbildung 15: Deutsche Frau
Quelle: Inglorious Bastards, (0:39)

Abbildung 16:
Quelle: Inglourious Basterds (1:45)

Abbildung 17:
Quelle: Inglourious Basterds (1:55)

Bridget von Hammersmark

Abbildung 18, Quelle: Inglourious Basterds, (1:29)

Abbildung 19, Quelle: Inglourious Basterds, (1:14)

Shosanna Dreyfus/Emmanuelle Mimieux

Abbildung 20, Quelle: Inglourious Basterds, (0:20)

Abbildung 21, Quelle: Inglourious Basterds, (2:14)

Abbildung 22, Quelle: Inglourious Basterds, (0:20)

Abbildung 23, Quelle: Inglourious Basterds, (0:20)

Anhang C- Nazis und Deutsche bei Tarantino

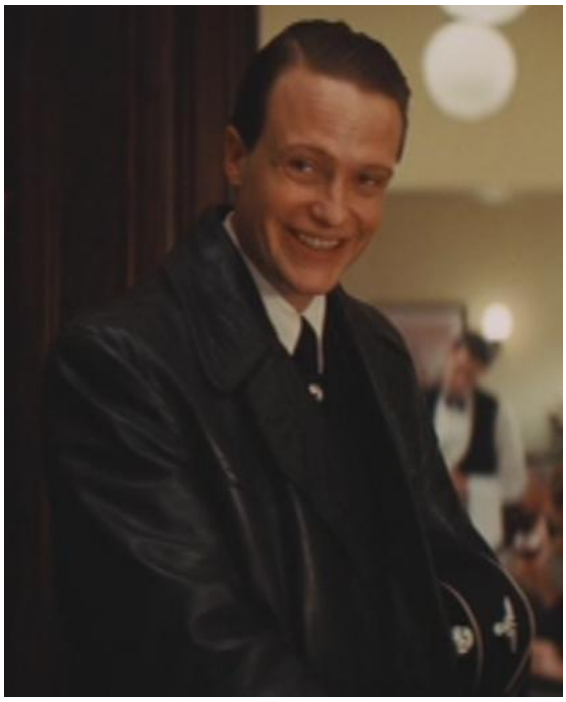

Abbildung 24: Dieter Hellstrom
Quelle: Inglourious Basterds (0:47)

Abbildung 25: Hans Landa
Quelle: Inglourious Basterds (0:20)

Abbildung 26: Fredrick Zoller
Quelle: Inglourious Basterds (2:14)

Abbildung 27: Adolf Hitler, Quelle: Inglourious Basterds (0:23)

Abbildung 28: Joseph Goebbels mit Francesca, Quelle: Inglourious Basterds (0:48)

Abbildung 29: Hitler und Goebbels, Quelle: Inglourious Basterds (2:20)

Abbildung 30: Hitler erschossen, Quelle: Inglourious Basterds (2:21)

Anhang D- Sequenzprotokoll Inglorious Bastards von Enzo G. Castellari

Figuren: Bo Svenson als Lieutenant Robert Yaeger
Fred Williamson als Private Fred Canfield
Peter Hooten als Tony
Michael Pergolani als Nick
Jackie Basehart als Berle
Ian Bannen als Col. Charles Thomas Buckner
Michel Constantin als Veronique (Anführer der Resistance)
Debra Berger als Nicole
Raimund Harmstarf als Adolf Sachs

00:00-02:20	Vorspann	Roter Hintergrund, Blau „Quel maledetto treno blindato“, Subtitle Inglorious Bastards
02:21-07:38	1.Sequenz:	Tag, Textinsert: Frankreich 1944; KE in Laster, davor eine Reihe Soldaten, im Hintergrund Soldaten, Militärgerät, rote Kreuz Wagen; Cut: Canfield und Berle auf offenem Jeep, am Check point ins Lager; Panorama eines Militärlagers; Canfield und Berle steigen aus, gehen zum Lastwagen, Redneck pöbelt die beiden an, nennt sie Bastards; Cut auf Tony und Nick sie werden zum LKW gebracht „Get in the truck u bastard“sagt der Kommandant zu Tony; Cut auf Officer Robert Yaeger, Air Force; trägt Lederbomberjacke, Pilotbrille, Air force Kopfbedeckung Befehlsverweigerung; Gewölbedurchgang KE Totale, von zwei Soldaten begleitet, die Figuren gehen auf die Kamera zu. Yaeger von Kommandant zum Laster geführt, steigt auf Laster auf; anders als die anderen Gefangenen trägt er keine Handschellen. LKW wird von zwei Jeeps vorn und hinten flankiert; der Konvoi setzt sich in Bewegung Totale aus Vogelperspektive des Militärlagers

07:44-14:52	2.Sequenz	Tag, Totale Französische Einöde, der Konvoi fährt eine Landstraße entlang; KE Nah im LKW mit den Kriegsverbrechern; KE wechselt sich ab mit Totalen des Konvois „Son of a bitch“ sagt der Kommandant zu Tony; der LKW hat einen Reifenpanne; inmitten von einem Schlachtfeld; der Konvoi muss halten; die Sträflinge Canfield und Berle müssen den Reifen wechseln. Deutscher Bomber, der Konvoi wird angegriffen; Explosionen, brennende Fahrzeuge, Schüsse; Kommandant und seine Untergebenen retten sich in Schützengräben, KE wechselt, verschiedene EG und Perspektiven auch aus dem Flugzeug, guter Überblick über den Angriff; Einige der Insassen im LKW werden getroffen; Canfield ist der erste, der aus dem LKW springt und sich in einen Schützengraben rettet; auch die anderen folgen ihm; der Kommandant beginnt die Sträflinge, die aus dem LKW springen abzuschießen; „Sons of bitches“, Canfield erwürgt ihn; Yaeger entwaffnet die „Aufpasser“, die Gruppe der fünf Bastards hat sich gebildet. Die ganze Sequenz wechselt die KE, das Kampfgeschehen wird aus jeder Perspektive gezeigt; Yaeger und die Bastards verlassen in dem LKW als „freie“ den Kriegsschauplatz. Sie nehmen Yaeger als ihren Leutnant an. Nick sagt „Arreviderci“ zu den Aufpassern, die entwaffnet werden, frei gelassen werden. Yaeger will in die Schweiz, ist neutral, die Bastards schließen sich an. Schießerei
14:53-15:95	3.Sequenz	Tag, Der LKW fährt durch die Einöde; durch Kriegsgebiet; der LKW ist liegengeblieben, muss repariert werden; Berle repariert den Laster da Nick Werkzeug mit hat (gestohlen). KE wechseln zwischen Nick, der lässig auf einem Felsen in der Sonne liegt, Yaeger der die Szenerie im Auge hat, Tony und Berle bei der offenen Motorhaube des Lasters und Canfield
16:00-19:20	4.Sequenz	Tag, der LKW fährt weiter, wird angegriffen von den Deutschen; KE: Laster und Nazis, der Befehl zum Schießen gibt; Explosionen, brennende Fahrzeuge, Schüsse; die Bastards müssen aus dem LKW; Berle hat ein Kriegstrauma; Yaeger lässt ihn nicht zurück; Nick stiehlt einem toten Deutschen eine Fotokamera; sie fliehen durch den Wald, kommen an eine verlassene Gastwirtschaft; sie kontrollieren ob sie auch wirklich leer ist; Yaeger und Canfield schleichen sich an das verlassene Haus ran, von zwei Seiten stürmen sie, schießen, es ist leer; KE: Haus und Basterds
19:21-24:32	5.Sequenz	Tag, Im Haus, es ist mehr eine Scheune, Heuboden, landwirtschaftliche Geräte: die Bastards beziehen Quartier, ruhen sich aus, versuchen etwas Essbares zu finden. Tony provoziert Canfield mit rassistischen Bemerkungen, Yaeger schlichtet den Streit. Canfield erzählt Yaeger, er wurde verurteilt, weil ihn einer provoziert hat und er sich gewehrt hat. Canfield entdeckt einen Deutschen am

		Heuboden. Adolf Sachs, er war Gefangener, er konnte fliehen, ist unbewaffnet; er hat genug vom Krieg; Yaeger redet mit ihm auf Deutsch. Tony will ihn erschießen; Yaeger lässt ihn am Leben, Adolf soll sie zur Schweizer Grenze bringen
24:33-28:16	6.Sequenz	Tag, Adolf führt die Bastards durch den Wald, „Gänsemarsch“; alle sind bewaffnet außer Adolf; KE: Halbtotal, American Shot, die Figuren gehen auf die Kamera zu, sie kommen an einen Kriegsschauplatz, Totale von oben, kommen mitten in eine Kampfhandlung, Deutsche gegen Amerikaner, die Deutschen laufen genau in die Richtung der Bastards; Adolf ist mit Tony in Deckung, Adolf kann Englisch sprechen; Yaeger will „seinen Leuten“ helfen; die Bastards kämpfen auf der Seite der Amis gegen die Deutschen; Yaeger schafft es zu Tony und den anderen; Adolf versichert Yaeger, dass er sie zur Grenze bringen kann; Explosionen, brennende Fahrzeuge, Schüsse, KE: Tony, Nick und Adolf im Schützengraben; Yaeger, Berle und Canfield in einem Schützengraben, Halbnah; Totale des Kriegsschauplatzes; versch. KE der Deutschen.
28:17-33:22	7.Sequenz	Tag, Panorama, einer zerstörten Stadt, die Bastards gehen durch; ein deutscher Konvoi fährt durch die Stadt; Panzer, Jeeps, Soldaten. KE: zwischen Bastards und dem deutschen Konvoi in Nah/Halbnah/American Shot; Yaeger beschließt, dass sie Gefangene von Adolf sind, sie kreuzen den Weg des deutschen Konvois; der Obersturmbannführer sagt Adolf das keine Gefangenen mehr gemacht werden, er solle sie erschießen; er ist in der Waffen SS; Adolf ist in der Wehrmacht; die Abneigung der Waffen SS gegen die Wehrmacht; die Farce fliegt auf, als der Obersturmbannführer erkennt das Adolf eine amerikanische Waffe trägt; er und die anderen sollen von der SS erschossen werden; der Rest des Konvois soll weiterfahren, einige Soldaten bleiben inklusive der Obersturmbannführer um die Befehle auszuführen; die Bastards werden auf einen Platz abgeführt; Canfield bringt einen Haufen Paletten zum Einsturz auf die Deutschen; Schusswechsel, Maschinenpistolen; Nick schießt auch Handgranaten; Nahkampf Yaeger und Nazi; die Bastards besiegen die Deutschen; in dem Moment kommt ein amerikanisches Geschwader und beschießt die bereits zerstörte Stadt; Schießerei
33:24-33:47	8.Sequenz	Montage: Einzelne Kriegsschauplätze, die von Bombern beschossen werden, Explosionen, brennende Fahrzeuge, Schüsse
33:44	9.Sequenz	Tag, die Bastards gehen den Weg weiter, die Flyboys haben eine Spur der Verwüstung hinter sich gelassen. Ein ganzer deutscher

		Feldzug wurde ausgelöscht. KE Totale der Zerstörung, im Hintergrund ist eine Stadt zu sehen. Durchsuchen den Kriegsschauplatz nach brauchbaren Dingen, Dokumente, Munition, Waffen, deutsche Uniformen, fahrbarer Untersatz. Canfield in Nazi-Uniform.
36:06	10.Sequenz	Tag, Im Laster: Tony fragt Yaeger, warum er so gut Deutsch spricht; deutsches Kindermädchen; KE: Nah
36:48-37:36	11.Sequenz	Tag, Als Deutsche marschieren sie durch Frankreich sie passieren einen Deutschen Wachposten und erschießen alle Deutschen. Schießerei
37:37-39:58	12.Sequenz	Tag, Rast an einem Fluss, Bastards gehen baden; etwas flussabwärts nackte Frauen die baden gehen; Nick, Toni und Berle gehen und spielen mit den Frauen, als Canfield kommt, wissen die Frauen, dass es Amerikaner sind, beginnen auf sie mit Maschinenpistolen zu schießen ,sie sind völlig nackt. Die Amerikaner ergreifen die Flucht. Schießerei
39:59-46:45	13.Sequenz	Tag, Cut: Ein deutscher Laster fährt eine Landstraße entlang; die Bastards bekommen „Besuch“ von „Deutschen“, Adolf will zu den Deutschen und fragen was sie wollen; er würde sich für die Bastards opfern, falls etwas schief geht; „Dont believe the Bastard“ Nick zu Yaeger; „Amerikaner“ schreit Adolf und wird von den „Deutschen“ in den Rücken erschossen; die Bastards erledigen die „Deutschen“. Schießerei, Kontrollieren ob sie tot sind; Berle wurde angeschossen am Arm, ist nur eine Fleischwunde. Canfield kümmert sich um ihn. Adolf ist tot. Yaeger tut es leid. Sie glauben, dass Adolf sie belogen hat. Toni holt Wasser in seinem Helm. Nick findet ein Pin Up Bild. Canfield liegt in der Sonne, Augen geschlossen, als ihm ein Gewehrlauf vor die Nase gehalten wird. Es ist die Resistance. Der Anführer heißt Veronique. Sie werden für die Kommandoeinheit gehalten, die sie gerade erschossen haben. Gehen mit der Resistance in deren Lager.
46:45-53:51	14.Sequenz	Tag, Im Lager der Resistance im Wald, mehrere Dinge passieren gleichzeitig. Ein Kämpfer der Resistance, Marcel, soll sich um die Bastards kümmern. Die Krankenschwester Nicole kümmert sich um Berle. Nick und Tony erkennen, dass sie zuvor Amerikaner getötet haben, Adolf hat die Wahrheit gesagt. (46:01) Yaeger und Veronique sprechen. (Zelt) Tony zieht Berle auf, Canfield beschützt ihn. (Draußen im Lager) Yaeger erklärt den Bastards, die Mission ist einen Nazi Zug zu überfallen; er will warten bis Buckner kommt und einen Deal aushandelt, er will in seine Heimat zurück. (draußen im Lager) Nick will Männern der Resistance etwas verkaufen, sie können kein Englisch nur Schimpfwörter darunter:„Fucking Bastard“. Tony (im Krankenzelt) macht sich an Nicole ran, er spielt als

		würde ihm der Bauch weh tun. Nicole hat keine Eltern mehr, wurden ermordet, zu Hause zerstört. Tony will sie heiraten, wenn sie den Krieg gewinnen. Die Kämpfer brechen auf um Buckner zu treffen.
53:52-55:27	15.Sequenz	Nacht, die Resistance trifft auf Buckner; springt aus einem Flugzeug mit Fallschirm. Buckner und Sayx, der Leader der Kommandoeinheit, kennen sich, somit erkennt Buckner den Schwindel.
55:28 -57:47	16.Sequenz	Tag/Außen/Lager: Yaeger bietet Buckner an die Mission mit seinen Männern auszuführen. Buckner ist alles andere als begeistert, will sie auffliegen lassen. Yaeger lässt dies nicht zu. Als Probe um ihre Fähigkeiten unter Beweis zu stellen, müssen sie ein deutsches Auto aus einem von Nazis besetzten Schloss „stehlen“.
57:48-1:06:32	17.Sequenz	Tag, Totale auf Schlosshof, Yaeger schimpft einen Deutschen zusammen, weil er ihm kein Fahrzeug geben will. Es kommt ein Obersturmbannführer in einem offenen Wagen, der sagt, er kann einen Wagen haben, aber die Gefangenen (Bruckner und Canfield) bleiben bei ihm. Also müssen die Bastards ihre Leute befreien, Tony klettert aufs Dach, Nick klettert die Schlossmauer hoch, Yaeger bringt den Wagen in Position. . KE zwischen außen Schloss wie die Bastards versuchen in das Schloss zu gelangen; und drinnen, wo Obersturmbannführer die Gefangenen verhört. „Because u are a bastard“ sagt der Obersturmbannführer, als er die beiden Gefangenen verhört; die Bastards können Canfield und Buckner befreien, sie fliehen durchs Fenster auf das Fahrzeug, das sie vorher vom Obersturmbannführer bekommen haben.
1:06:33-1:08:16	18.Sequenz	Innen/Zelt/Nacht Nahaufnahme Plan eines Zuges, in rot das Labor, wo die Sprengköpfe der V2 Rakete zu stehlen sind; Karte mit der Route, Buckner weiht die Bastards in die Mission ein. Mission einen Zug zu entführen, Sprengköpfe zu stehlen, Bastards und Partisanen arbeiten zusammen
1:08:17-1:33:46	19.Sequenz	Außen/Tag; Parallelmontage: Mission beginnt, Nazi Auto überfallen, Nazis erschossen, Buckner und Yaeger nehmen Platz ein, Nick ist Chauffeur; die Partisanen beziehen Stellung; gehen zu Pont Mossons; ein von Nazis besetzter Bahnhof; der Wagen mit Buckner und Yaeger kann passieren, als die Papiere gecheckt werden. Buckner und Yaeger gehen zu dem Zug, Nick wartet im Wagen bis sie im Zug sind. Der Zug ist innen schwer bewacht. Nick will Signal senden für die Partisanen an der Brücke, Antenne wird zerstört, er fährt mit Motorrad hin, wird von Deutschen verfolgt, als er eine Sperre passiert und einfach durchfährt, KE wechselt zwischen im Zug und

		draußen. Nick stirbt. Bevor der Zug auf der Brücke ist, wird sie gesprengt; als die Weichen umgestellt werden, wird der Zug von den Partisanen angegriffen, großes Gemetzel in (1:19-1:20) Slow motion. Die Bastards können durch die Ablenkung auf den Zug; Pont Mossons: Partisanen sind bereits dort um die Nazis zu töten. Nicole schießt, eine andere Frau der Partisanen rammt einem Deutschen das Messer in den Bauch. KE zwischen im Zug, wo die Bastards dabei sind die Gewalt zu übernehmen, und Pont Mossons. Bevor der Zug dort ankommt, kommt ein anderer Nazi-Zug in Pont Mossons an, damit hat keiner gerechnet; viele Partisanen sterben. Berle stirbt. Canfield erreicht den Zug um zu warnen, das Pont Mossons voll mit Nazis ist, er wird angeschossen, es sieht nicht gut aus. Buckner springt aus dem Zug, kann mit dem Raketenkopf fliehen, Yaeger wird im Zug angeschossen (slow motion), er löst den Selbstzerstörungsmechanismus der Rakete aus, ganz Pont Mossons fliegt in die Luft, Nahaufnahme von Yaegers Gesicht bevor er stirbt. Der Zug entgleist, fährt in das Gebäude ein (Slow motion).Nicole rennt zum Bahnhof, die Deutschen schreien Hilfe. Tony kommt zu ihr gelaufen.
1:33:47-1:35:24	Nachspann	

Anhang E- Seqeuenzprotokoll INGLOURIOUS BASTERDS von Quentin Tarantino

Figuren: Basterds: Brad Pitt als Lieutenant Aldo Raine/Der Apache

Eli Roth als Sergent Donny Donowitz/Bärenjude

Til Schweiger als Feldwebel Hugo Stiglitz

Gedeon Burkhard als Cpl. Wilhelm Wicki

B.J. Novak als PFC Smithson Utivich/Knirps

Omar Doom als Omar Ulmer

Andere: Diane Kruger als Bridget von Hammersmark

Michael Fassbender als Lieutenant Archie Hicox

Mélanie Laurent als Shosanna Dreyfus

Daniel Brühl als Frederick Zoller

Christoph Walz als SS-Standartenführer Hans Landa/Judenjäger

August Diehl als SS Sturmbannführer Dieter Hellstrom

Jacky Ido als Marcel

Denis Ménochet als Perrier LaPadite

Sylvester Groth als Joseph Goebbels

Martin Wuttke als Adolf Hitler

Sönke Möhring als Soldat Butz

Mike Myers als General Ed Fenech

Julie Dreyfus als Francesca Mondino

Rod Tylor als Winston Churchill

Bo Svenson als US Colonel

Harvey Keitel als OSS Commander, der Landas Deal über Funk zustimmt

Samuel L. Jackson als (Märchen-)Erzähler

-1:52	Vorspann	Universal Picture “Alte Version”
01:51		Chapter one Once upton a time…in Nazi-occupied France
02:02-04:18		Außen/Tag 1941; Totale Französisches Land; Bauernhof; Mann hackt Holz; Tochter hängt Wäsche auf, ein Nazi Konvoi kommt die Straße rauf zum Hof; die Töchter sind aufgeregt, der Vater schickt sie rein, eine holt ihm Wasser zum Waschen, er ist verschwitzt von der Arbeit. (Französisch mit Untertitel); Landa stellt sich vor; sie gehen in das Haus;
04:19-19:37		Innen/Tag Im Haus, es ist ein Bauernhaus, rustikal, einfach, gemütlich, Holzmöbel: Landa stellt sich den Töchtern, die alle drei in einer Reihe stehen, vor. Einfache Kleider, Mädchen sind gepflegt. Padite möchte ihm einen Wein aufwarten, Landa will Milch; Tochter bringt ihm die Milch, die andere schließt das Fenster. Landa leert das Glas Milch in einem Zug ohne Abzusetzen. Landa möchte mit La Padite alleine sprechen. Landa möchte ins Englische wechseln, Padite spricht Englisch mit ihm. Er will wissen wo die Familie Dreyfus ist, die anderen jüdischen Familien, allesamt Milchbauern, wurden deportiert. Padite, sagt es gibt Gerüchte, dass sie in Spanien sind. KE dreht sich um die beiden, die am Tisch sitzen, Kamera geht bis unter die Dielen, wo sich die Familie versteckt. Sie nennen Landa den Judenjäger. Er kann denken wie ein Jude, wie eine Ratte, deshalb ist er so gut darin versteckte Juden zu finden. Riesen Sherlock Pfeife von Landa. Bis jetzt ist es eine nette Plauderei zwischen Padite und Landa. Schuss/Gegenschuss, mit jedem Wechsel zoomt die Kamera mehr an das Gesicht. Landas Mine verfinstert sich, er weiß, dass Padite die Familie Dreyfus versteckt.KE Nahaufnahme der Gesichter von Landa und Padite, dem eine Träne die Wange runter läuft. Die Familie spricht kein Englisch. Landa wechselt zu Französisch, die Soldaten kommen ins Haus und schießen durch die Dielen.
-20:38		Außen/Innen/Tag Shosanna ist die einzige die fliehen kann, sie rennt um ihr Leben. Landa positioniert sich zum Schuss, sie ist schon so weit weg, er schießt nicht. Montage zwischen Landa und Shosanna.

20:29		Chapter two Inglourious Basterds
20:32 23:15		Außen/Tag Vogelperspektive: die jüdischen Soldaten sind aufgereiht der Reihe und Größe; Aldo Raine stellt sich vor, er stellt ein Kommando zusammen, welches hinter feindlichen Linien Nazis killen soll. Er will eight jewisch american soldiers. Er hält einen Monolog über die Bösartigkeit der Nazis, dass sie den Nazis genau dasselbe antun werden (Auge um Auge, Zahn um Zahn). Er stammt von Jim Bridger ab, in ihm steckt ein halber Indianer, ihr Schlachtplan lehnt sich an den Widerstand der Apachen an. Jeder unter seinem Kommando schuldet ihm 100 Skalps von 100 toten Nazis.
23:13- 25:14		Innen/Tag Hitler am Ausrasten, mit Imperatorumhang, regt sich fürchterlich auf, eher zum Lachen. Hinter ihm eine Wand mit Landkarte und Hakenkreuze wo Länder von Hitler besetzt sind. Zwei Nazis die er anschreit; im Hintergrund malt ein Maler ein Hitler Portrait. Butz ist gekommen um Hitler von den Basterds zu berichten, er konnte als einziger überleben.
25:13- 27:06		Außen/Tag Cut Nahaufnahme wie einem Menschen die Kopfhaut entfernt wird. Den toten deutschen Soldaten werden Stiefel und Socken ausgezogen. Waldgebiet, „Arena“, die Bastards haben einen Nazitrupp überfallen; der Kommandant Werner Rachtman soll Aldo verraten wo andere Nazis in der Gegend stationiert sind. Sein Weg zu Aldo wird in Slow motion gezeigt. KE Nah. Aldo stellt zwei der Bastards vor: Wicki und Stiglitz; beide aus Froschperspektive.
27:07- 29:06		Außen/Innen/Tag/Nacht Stiglitz bekommt ein „Intro“: im Bild erscheint die Schrift „Hugo Stiglitz“, Zeitungsausschnitt, ein Erzähler berichtet, dass er 13 Nazigrößen der GESTAPO ermordet hat, er ist Deutscher. Man sieht einige seiner Morde, er überfällt die GESTAPOs einen ersticht er von hinten, zwei im Schlaf, einen gibt er den Polster vors Gesicht, sticht mehrmals ein, durch das Weiß des Polsters hat das Blutrot eine bessere Wirkung, einem anderen stopft er seien Faust in den Mund bis er erstickt. Er wird festgenommen, nach Berlin gebracht. Kellergewölbe, Gefängnis, Stiglitz sitzt hinter Gitter, Bastards kommen um ihn zu retten. Jeder in der deutschen Wehrmacht kennt ihn.
29:07- 36:24		Cut zurück in den Wald. Werner weigert sich Informationen zu geben. Raine meinte es wäre ihre Unterhaltung, da sie nicht ins Kino kommen, wenn Donny einem Nazi den Schädel einschlägt. Donny Donowitz (man hört nur den Baseballschläger wie er ihn gegen die Wand drischt, bevor er aus dem Gewölbe kommt.) Er fragt Werner wofür er die Medaille an seiner Brusttasche bekommen hat.

		„Tapferkeit“. Er schlägt Werner den Schädel ein. KE Nahaufnahme Gesicht Donny und Werner; die Bastards jubeln ihm zu. Wicki kommt zum Übersetzten, da der Soldat, der Infos hergibt, kein Englisch spricht. (34:28) Montage: Cut auf Butz und Hitler, der wissen will, wie Butz überleben konnte. Hitler zeigt beinahe väterliche Fürsorge Cut auf Raine, Butz soll Hitler sagen, der Grund, warum er am Leben ist, weil er über die Basterds und den Bärenjuden erzählen soll. Cut auf Hitler, der Butz verbietet etwas über sein Erlebnis mit den Basterds zu erzählen. Cut auf Raine, der Butz ein Hakenkreuz auf die Stirn ritzt, damit man ihn für alle Zeit als Nazis erkennen kann. Cut zurück auf Hitler, der voller Staunen auf Butz Hakenkreuz blickt.
36:25- 36:38		Chapter three: German night in Paris- 1944-June
36:39 -40:06		Außen/Nacht: Leuchttafel „Cinema“ in blau. Schwenk nach unten, Poster von Piz Palü, Anzeigentafel mit Filmtitel, Hauptdarstellern und Regisseur. Junge Frau kommt aus Kino, Leiter, Insert Schrift: Shosanna Dreyfus: four years after the massacre of her family; nimmt die Buchsaben herunter. Froschperspektive, ein junger Mann kommt von links in das Bild. KE Wechsel zwischen Zoller und Shosanna, abwechselnd Vogel und Froschperspektive, Nah, Halbnah. Er spricht gutes Französisch, sie reden über Film; Er möchte ihre Bekanntschaft machen, fragt nach ihrem Namen, sie gibt ihm ihre Papiere: Emmanuelle Mimieux, sie ist sehr abweisend; er ist deutscher Wehrmachtssoldat; er verabschiedet sich und geht in die Nacht.
40:07 -44:48		Innen/Tag Shosanna sitzt in einem Cafe, hell, große Glasfront, raucht Zigarette und trinkt Wein; liest ein Buch „The Saint in New York“. Zoller geht vorbei; durch das Fenster sieht er sie, er kommt in das Cafe. Sie ist genervt; Er will sich zu ihr setzen, bevor sie etwas erwidern kann, wird er von einem Hauptmann erkannt. Shosannas Neugier ist geweckt. Er setzt sich, in dem Moment kommen ein deutscher Soldat und seine Freundin, die ein Autogramm will. Die beiden gehen wieder. Zoller setzt sich (Schuss/Gegenschuss) Zoller erzählt ihr, was er gemacht hat: beinahe 300 feindliche Soldaten getötet, von einem Kirchturm aus. Goebbels verfilmte seine „Heldentat“, er spielt sich selbst, der deutsche Van Johnson (*A Guy named Joe, Thirty Seconds over Tokio*). Er erzählt seine „Heldentat“ zwar bescheiden, man merkt, dass er stolz auf sich ist. Man nennt ihn den deutschen „Sergeant York“. Die Begeisterung von Shosanna kann er nicht gewinnen, obwohl sie von dem Film gehört hat, sie verlässt erbost über den

		Massenmord des jungen Soldaten das Cafe.
44:49- 46:31		Außen/Tag: Totale das Kino, ein Schwarzer davor, Shosanna wieder auf der Leiter um Buchstaben umzustellen, der Schwarze hilft ihr, er geht hinein. Naziwagen hält, Perspektive Shosanna. Soldat steigt aus, öffnet die Hintertür, ein hoher Nazi steigt aus. Shosanna ist skeptisch. Die zwei Männer sind sehr forsch. Shosanna will wissen was sie getan hat. „Beweg deinen Arsch ins Auto“, ihr bleibt keine andere Wahl als einzusteigen.
46:32- 53:09		Innen/Tag: Gehobenes Cafe/Restaurant, Mann redet, neben ihm eine Frau mit Hut in Form eines Katzenkopfs, ein schwarzer Königspudel sitzt auf dem Sessel neben ihr. Insert Schrift: „Dr. Joseph Goebbels. The number two in Hitlers Third Reich“. Cut Shosanna, sie geht durch das Restaurant, hinter ihr der Nazi. Das Restaurant ist voll mit Nazis. Zoller stellt die Runde vor, Goebbels reicht Shosanna die Hand und wackelt mit den Fingern (sehr unmännliche Geste) als er die Übersetzerin von Goebbels vorstellt, Einblendung einer Sexszene zwischen ihr und Goebbels. Der unhöfliche Nazi ist Sturmbannführer Hellstrom; jetzt ist er auf einmal sehr höflich. Er bietet Shosanna einen Sessel an, und schenkt ihr Champagner ein. Gespräch geht um die Verlegung der Premiere in Shosannas Kino. Zoller versucht Goebbels zu überzeugen. Goebbels ist guter Laune, er hat mit Zoller ein „überzeugendes Monstrum“ geschaffen. „Schlägt“ mit der Stoffserviette zu Zoller rüber, als Spaß. Goebbels will Zoller jeden Wunsch erfüllen, will aber zuvor einen Film in Shosannas Kino sehen, bevor er ja oder nein sagt. Für heute Abend soll sie einen Kinoabend für ihn arragieren. Plötzlich erscheint Landa, direkt hinter Shosanna, Rückblende zu dem Tag, als sie davon läuft (52:02). Goebbels und die Übersetzerin verlassen den Tisch, Shosanna will sich erheben, wird von Landa an der Schulter wieder auf den Sessel runter gedrückt.
53:10 -58:22		Shosanna ist alleine mit Landa, der für sie beide Apfelstrudel und für sie ein Glas Milch bestellt. Sie beginnen Apfelstrudel zu essen mit Schlagobers. Landa will wissen woher Shosanna das Kino hat. Sie beginnt zu berichten woher sie Zoller kennt, sie ist sehr gefasst, spricht als wäre sie bei einem Verhör. Landa unterbricht sie, er ist sehr charmant, versichert ihr, dass es sich um eine reine Formalität handelt, sie brauche keine Angst zu haben. KE: Nah/Halbnah, Schuss/Gegenschuss, die Szene wird von dem Ober drei Mal unterbrochen, als er den Schlagobers bringt, gibt es eine Nahaufnahme davon, wie er das Obers auf den Apfelstrudel gibt.

		Shosanna hat das Kino von ihrer Tante und ihrem Onkel, sie starb am Fieber, er im Blitzkrieg. Landa erkundigt sich auch nach Marcel. Es wird beschlossen, dass Shosanna heute Abend für die Probevorstellung für Goebbels die Projektoren bedient. Er bietet ihr eine Zigarette an, betont, dass es Deutsche sind, er gibt ihr Feuer. Er verabschiedet sich von ihr mit einem Handkuss. Landa geht, als er weg ist, atmet sie aus, und versucht ihre Tränen zurückzuhalten.
58:23 -1:00:03		Innen/Nacht: Im Kino: Geländer, Tür öffnet sich, Marcel tritt hinaus, er schaut runter, Vogelperspektive: die deutsche Gesellschaft (Goebbels, Francesca mit Pudel, Landa, Hellstrom und Zoller) verlässt das Kino. Es wird geplaudert, Goebbels lobt Shosannas Kino, es ist bescheiden, das würde sich mit ein paar griechischen Statuen aus dem Louvre aufpeppen. Aus dem Gespräch entnimmt man, Shosanna zeigte „Lucky Kids“ (*Glückskinder*) mit Lilian Harvey und Willy Fritsch in den Hauptrollen. Goebbels fragt Shosanna wie ihr der Film gefallen hat, sie sagt sie mochte Lilian Harvey, worauf hin er sie anfährt diesen Namen nie wieder in seiner Gegenwart zu erwähnen. (*Sie war eine deutsch-britische Schauspielerin, emigrierte nach Amerika, 1943 wurde ihr von den Nazis die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt.)* Marcel beobachtet von oben. Shosanna kommt alleine wieder in das Kino. KE Totale als sie durch die gläserne Doppelschwindtür kommt. Marcel ist nervös, fragt sie, was sie machen sollen. Shosanna teilt mit Marcel ihre Idee das Kino mit Nazis zu füllen und es niederzubrennen. Er braucht nicht lange um überzeugt zu werden. Sie hat 350 Nitrofilmkopien. Sie bräuchten da nicht noch Sprengstoff oder? Du meinst nicht noch mehr? KE Schuss/Gegenschuss Marcel auf Brüstung, Shosanna im Foyer
1:00:03 -1:00:29		Erzähler erklärt, was es mit Nitrofilm auf sich hat: Filmrollen werden eingeblendet, ein schwarz-weiß Film von früher zeigt, dass man nicht mal in der Straßenbahn damit fahren durfte, da Nitro dreimal schneller brennt als Papier, zur Anschauung wird ein Stück Papier und ein Stück Nitro angezündet um den Unterschied deutlich zu machen. Dann sieht man Shosanna durch die Gänge mit Nitrofilm gehen.
1:00:30 -1:01:29		Blende zurück auf Jetzt: wo Shosanna Marcel davon überzeugt das Kino am Nazi Abend nieder zu brennen. Er wird ihr dabei helfen, weil sie sich lieben und er der einzige Mensch ist dem sie vertraut. Sie will wissen ob die Filmausrüstung funktioniert, Marcel sagt ja, er kommt die Treppe runter zu ihr. Sie will einen Film extra für die Nazis machen.

01:01:30- 1:01:35		Chapter Four: Operation Kino
1:01:36 1:06:35		Innen/Tag: Dunkel vertäfelter Gang, KE von oben, zwei Männer gehen in ein Zimmer; Hicox sieht sich kurz um, Blick bleibt auf Mann auf einem Klavierhocker an einem Flügel sitzend KE: Halbtotale; stellt sich vor als Leutnant Archie Hicox. Dort trifft er auf seinen Befehlshaber Fenech. Hicox war vor dem Krieg Kino Kritiker; im Hintergrund sieht man den Mann am Klavier, er beobachtet die beiden Männer. Hicox sieht zwei Mal zu ihm, aber er wird nicht vorgestellt. Hicox soll Fenech erklären was die Ufa ist. Hicox erklärt, dass Goebbels eine neue Filmära schafft, anders als das jüdische Dogma Hollywoods, der Mann am Flügel schaltet sich ein, mit der Zigarre in der Hand ist er als Churchill zu erkennen, wie macht sich Goebbels, verglichen zu Louis B. Meyer (*Leitete die Geschäfte von MGM)*? Hicox meint Goebbels sieht sich eher als David O. Selznick (*amerikanischer Filmproduzent, arbeitet für MGM, heiratete Mayers Tochter, Gründung der eigenen Produktionsfirma United Artists, erfolgreichster Film Gone with the wind, Kind Kong)* Hicox beantwortet die Frage zur Zufriedenstellung, wird eingeführt in die Mission. (KE: Abwechselnd Halbnah/Amerikanische/Halbtotale) Hicox wird mit Fallschirm 500km vor Paris abspringen, dort auf die Basterds treffen. (*Das einzige Mal, dass Basterds gesagt wird)* Die Kontaktperson ist Bridget von Hammersmark, die Operation Kino war ihre Idee.
1:06:36 -1:09:21		Nacht, außen, Landstraße, Landgasthaus Insert „The village of Nadine“ (auf die Mauer geschrieben „LaLousiane), Pferdehufe sind zu hören, Cut KE Halbnah auf Aldo und Hicox, die von einem Fenster aus runter auf das Gasthaus sehen, das in einem Keller ist. Der strategisch ungünstig gewählte Treffpunkt wird besprochen. KE: Halbtotale auf Stiglitz wetzt sein Messer. Hicox ist um seine nervliche Lage besorgt, sie suchen keine Konfrontation, falls es zu Problemen kommt, Ruhe bewahren. Die Basterds in Naziunformen. Geht zurück zu Raine am Fenster, KE Halbnah, falls was schief geht schaffen sie das (mein Hicox), die Basterds müssen dafür sorgen, dass keiner dort lebend raus kommt. Basterds sind skeptisch was Hammersmark angeht, der Treffpunkt wurde von ihr gewählt. Hicox nimmt sie in Schutz, denn sie wählte keinen Platz zu kämpfen, sondern einen Ort wo man sich ungestört treffen kann und wo keine Deutschen sind.
1:09:22		Innen/Nacht: Cut auf einen deutschen Soldaten, Nahaufnahme, er hat eine Karte „Winnetou“ auf der Stirn „Wer bin ich“ wird

-1:33:49		gespielt. Wir befinden uns in der Kellertaverne, rustikal, Steinmauer, Kellerfenster, Holztische, im Hintergrund spielt Musik. Ganzer Tisch deutscher Soldaten, eine Deutsche (bulky), und Bridget sitzt bei ihnen am Tisch und spielt mit ihnen. Alle trinken Bier und Schnaps, sie trinkt Champagner. Stiglitz, Wicki und Hicox kommen über Wendeltreppe in das Kellerlokal, alle salutieren, sie haben Offiziersuniformen. Verräterisch: Bridget macht auf gute Freunde, Wicki sagt „Sie, Frau von Hammersmark" zu ihr. Bridget kommt zu ihnen, begrüßt sie mit Küsschen links Küsschen rechts. Cut auf den Soldatentisch, die munter weiterspielen und trinken, ausgelassene Stimmung, einer der Soldaten wurde heute Vater. Den Basterds ist nicht wohl bei der Sache, sie wollen gehen, Bridget: das wäre verdächtig, sie bleiben für einen Drink. Sie instruiert die Basterds über neue Entwicklungen: Änderung des Kinos, warum weiß keiner. Der betrunkene, frisch gebackene Vater will ein Autogramm von Hammersmark, als er auch noch wissen will was sie in Frankreich macht, fährt ihn Hicox an, daraufhin fragt ihn der betrunkene Soldat woher er stammt denn er habe einen seltsamen Akzent. Stiglitz mischt sich ein, plötzlich eine Stimme aus dem Off, es ist Hellstrom, der in einer dunklen Ecke saß und das Gespräch mitgehört hat. Er will jetzt auch wissen woher Hicox stammt, steht auf, geht zu ihnen, nimmt die Nadel vom Grammophon. Er sagt vom Piz Palü, die Stimmung ist gespannt, wird noch schlimmer als sich Hellstrom an den Tisch genau neben Hicox setzt, wo vorher noch Stiglitz war, den er mit einem Schulterklopfen auf den Sessel daneben bugsiert. KE: am Tisch, Halbnah, Schuss/Gegenschuss Hellstrom/Hicox/Hammersmark, im Hintergrund Wirt Eric am Tresen. Er ist noch immer skeptisch, schlägt vor „Wer bin ich" zu spielen, bevor Hicox Einwände hervorbringt, legt ihm Hammersmark blitzschnell ihre Hand auf seinen Arm und bestimmt zu spielen. Den Basterds bleibt nichts übrig als mitzuspielen, sie wollen nicht noch mehr Aufsehen erregen. Cut auf den Soldatentisch. Hellstrom erklärt das Spiel, demnach muss Stiglitz ihm eine Karte geben. Während Hellstrom redet, langsamer Zoom auf Stiglitz, man sieht ihm an, wie er sich beherrschen muss, Einblende/Rückblende: Stiglitz wird ausgepeitscht (1:22:08-1:22:16) Das „Verhör" geht weiter, Hellstrom will wissen, was Hicox in Frankreich macht. Begleitung Filmpremiere Stolz der Nation. Hicox bekommt von Hellstrom die Karte Brigitte Horney (*sie war deutsch-amerikanische Schauspielerin, kein Nazi, profitierte aber, Villa dank Arisierung, Filme unter Goebbels, beherbergte Erich Kästner, half Juden)* Hicox ist schon wieder derjenige der Aufsehen erregt, er bittet Hellstrom zu gehen, sagt er stört, nachdem dieser erraten hatte das er King Kong ist und noch weiter spielen will. Weil er

		gewonnen hat, müssen alle austrinken, er will den Herrschaften nachschenken und dann gehen. Hicox bestellt drei Gläser, er verrät sich. Die Situation spitz sich zu, halten unterm Tisch Waffen aufeinander, Hicox will mit Hellstrom raus gehen, dieser bleibt sitzen, nimmt in Kauf, dass alle sterben, selbst der frisch gebackene Vater, was er noch extra betont. Hicox spricht seine letzten Worte in seiner Muttersprache, zündet sich eine Zigarette an und trinkt seinen Scotch. In wenigen Sekunden sind alle tot, Wilhelm und Hammersmark überleben, sie ist verletzt. Er hat ein Maschinengewehr, Aldos Stimme ist zu hören, er handelt mit Willy einen Deal aus, damit er am Leben bleibt, muss er sein Maschinengewehr hinlegen, Hammersmark erschießt ihn. (*Ironie: Hicox sagt von Anfang an, Stiglitz soll ruhig bleiben, im Keller ist er derjenige der sagt „bleibt ruhig", und doch ist er es, der durch sein nicht ruhiges Verhalten das Massaker heraufbeschwört. Interessant: Dass keiner der Deutschen Stiglitz erkennt, wo doch vorher extra betont wurde, dass er in der gesamten Naziriege bekannt ist.)*
1:33:50 -1:42:11		Innen/Nacht: Cut auf Detailaufnahme, menschliches Fleisch in das eine Spritze gejagt wird. Tierarzt, Hammersmark am Tisch, Aldo verhört sie, er will wissen was in dem Keller passiert ist, er ist skeptisch, wütend, schmeißt einige Sachen durch die Gegend, Donny hält ihr ein Gewehr an das andere Bein, bevor der Arzt die Kugel rausholen kann. Detailaufnahme der Wunde, Aldo bohrt seinen Finger in die Wunde. Sie windet sich unter Schmerzen, erklärt wie der Plan ausgesehen hätte, wären die Basterds nicht erschossen worden. Und dass Hitler zur Premiere kommt: Einblende (1:37:53-1:38:26) Cut Hitler Nahaufnahme Gesicht, „Amerikaner an der Küste gelandet", dachte an Zoller, an seinen Mut, will seinen Leuten Mut machen und an der Premiere teilnehmen. Cut zurück auf Hammersmark, Sie machen den Plan, dass Aldo und zwei der Basterds Hammersmark als italienische Filmleute begleiten weil die Deutschen kein gutes Ohr für das Italienische haben und der Akzent nicht auffallen würde, der Doc wird die Kugel rausholen und in Gips packen, sie ist beim Bergsteigen gestürzt.
1:40:25		Innen/Nacht: Cut auf Landa, Froschperspektive, er ist im Keller in Nadine und inspiziert den Tatort, Landa erklärt einem Soldaten wer die Opfer sind: Stiglitz und Wicki, die deutschstämmigen Basterds, die oftmals deutsche Uniformen anzogen um Einheiten in den Hinterhalt zu führen. 1:41:03-1:41:12 Einblendung Basterds als sie auf einem Waldweg zu dritt Deutsche in einem Jeep umnieten. Landa glaubt nicht, dass es darum ging Deutsche zu töten. Sein Blick fällt auf einen teuren Damenschuh, der von

		Hammersmark und er entdeckt gleich daneben das Autogramm von Hammersmark, er ist so euphorisch, er gibt dem Autogramm einen Kuss.
1:42:07-1:42:13		Chapter Five: Revenge of the Giant Face, auf Deutsch: Das Gesicht der jüdischen Rache
1:42:14-1:52:08		Innen/Nacht: Insert Schrift: „Night of nation's pride premiere" Zimmer, rote Stofftapete, Shosanna vor einem großen runden Fenster (Bulseye), sieht aus wie ein Auge, sie trägt ein rotes Kleid, David Bovie: Catpeople, Blende Halbtotal, Blende Halbnah, Blende Nah, ihr rot ist das Nazirot, Detailaufnahme wie sie sich schminkt, „Kriegsbemalung", trinkt ein Schluck Rotwein, lädt eine Waffe, Rücklende (1:43:44-1:44:47), Marcel mit einer Kamera auf der Schulter, Vogelperspektive, Schuss Gegenschuss, Shosanna auf der Treppe, Marcel filmt sie in Froschperspektive, Gang, dunkel, Cut auf Marcel, anderer Raum, der sie fragt wer den Film entwickeln soll, Schuss gegen Schuss auf Shosanna, sie sitzen beim Essen; Cut auf Shosanna in einem Einzelbett liegend, KE ist stehend, sie sagt sie werden jemanden zwingen den Film mit Ton zu entwickeln oder umbringen, Cut auf einen Mann, der gegen Filmrollen fliegt (von einem Schlag), Shosanna bedroht ihn, sagt, sie werden seine Frau und Kinder ermorden, wenn er den Film nicht entwickelt Cut Nahaufnahme einer Filmrolle, die aus der Kassette genommen wird, Halbnah Shosanna, sitzt an einem Schneidetisch, neben ihr die Spule eines Filmprojektors, Shosanna schneidet den Film in eine Filmrolle von Stolz der Nation, (Großaufnahme), Amerikanische wie sie diese Filmrolle in eine Hülle gibt, Arbeitskleidung, Cut auf heute Abend, sie steht vor einem Spiegel, gibt sich einen schwarzen Hut auf den Kopf, Cut auf Shosanna in Arbeitskleidung, geht zur Tür, dreht Licht ab „amerikanische Einstellung", dreht sich um, Kamera folgt ihr, die vier Filmrollen, in der einen ist ihr Film, Cut Großaufnahme, Spitze vors Gesicht, Over shoulder, Kamera filmt Spiegelbild, KE von oben (wie am Anfang in Padites Haus, wo Landa von oben gefilmt wird): sie steht von ihrem Sessel auf, geht zur Tür, runter auf die Brüstung; bleibt stehen und beobachtet wer aller da ist, abwechselnd das Kinopublikum von oben, Nah/Großaufnahme von Shosanna, Insert: Hermann Göring, sie geht runter um Zoller zu begrüßen, der mit Goebbels, Francesca und Emil Jannings zusammen steht, dieser hat den größten Filmpreis der Ufa bekommen, Shosanna geht die Treppe runter, Halbtotale, Kamera „begleitet" ein Mädchen mit Bauchladen, Schwenk nach oben, wo Landa dort

		steht wo zuvor Shosanna stand, so wie er lässt er seinen Blick schwenken, nimmt sich ein Glas Champagner von einem vorbeigehenden Kellner, sein Blick bleibt stehen, er geht die Treppe hinunter Halbtotale wie zuvor bei Shosanna, es ist aber die Treppe rechts runter, Großaufnahme von ihrem Gipsfuß, Small talk, dann will er wissen woher sie den Gipsfuß hat, als sie sagt vom Bergsteigen. Landa lacht, total übertrieben; will wissen, wann sie sich den Fuß gebrochen hat, gestern Nacht? Sie sagt gestern Vormittag, Und wo ist dieser Berg in Paris? Halbnah, Profil, er erkundigt sich nach ihren Begleitern, sie stellt ihre Begleiter als italienische Filmschaffende vor. Landa spricht perfekt Italienisch, er will von jedem persönlich ihren Namen hören, wobei Omar, der gar kein italienisch kann, seinen Namen am besten ausspricht. Landa weiß bereits seit gestern Abend wer sie sind. Er will ihre Platzkarten, lässt sie im Kino Platz nehmen, zum Abschied sagen sie „Arrevederci“, die Kamera begleitet die beiden in den Kinosaal, drehen sich um von ihrer Perspektive Halbtotale auf Landa, Raine und Hammersmark. Schwenkt nach oben, wo Shosanna Richtung Vorführraum geht. Das gesamte Kino ist hell erleuchtet, rote Fahnen mit Hakenkreuz, Goldene Adler mit Hakenkreuz in der Mitte, Zoller der jungen Mädchen Autogramme gibt. Cut auf Omar und Donny im Kinosaal, Halbnah, Naziflaggen, vor dem roten Vorhang hängt ein riesiges Hakenkreuz, die beiden lassen ihren Blick durch den Saal schweifen, Goebbels und Francesca haben bereits ihre Plätze in der Loge eingenommen. Insert zur zweiten, gegenüberliegenden Loge: Martin Bormann, Montage zwischen Omar/Donny und den Logen, Omar/Donny Halbnah von vorne, bleiben bei ihrer Reihe stehen, Halbtotal, voll mit Nazimilitärs, sie nehmen ihre Plätze ein
1:52:09		Cut auf Marcel im Vorführraum, es klopft an der Tür, er geht hin öffnet, KE Amerikanische, Shosanna im Türrahmen, zwei Champagnergläser in der Hand, sie lacht, beide sind in guter Stimmung. Er sagt zu ihr Danielle Darrieuxe, sie kommt rein, dreht sich einmal, sie nimmt ihren Hut ab, sie wird ernst, konzentriert, er erklärt ihr welche Rolle wo ist. Sie besprechen ihren Plan: am Ende der dritten Spule soll Marcel runter gehen und die Türen verschließen, da ihr Film im vierten kommt, er soll seinen Platz hinter der Leinwand einnehmen und auf ihr Signal warten. Cut (1:53:16) auf die Omar und Donny, Halbnah, Kameraschwenk runter, zu ihren Füßen, Hose wird „durchsichtig“, man erkennt Dynamit und einen Zeitzünder. Zwischenschnitt (1:53:27): Detailaufnahme eines Mundes, „bitte nehmen sie ihre Plätze ein“, der Sprecher vor dem Kino, Halbnah, Profil, Cut auf einen zweiten, Cut Halbnah Bridget

		und Raine, Hammersmark will mit Raine in den Saal, Landa hält sie auf, will mit ihnen noch ein Glas Champagner trinken. Er bittet sie mit ihm in ein Extrazimmer, um mit ihr unter vier Augen zu sprechen. Halbtotale im Arbeitszimmer, Landa schließt die Türe hinter sich. Er bittet sie sich zu setzen. Halbnah, sie sitzt, er gibt seinen Mantel über ihre Lehne. Landa sagt ihr, sie soll ihren Fuß auf sein Knie geben, sie ahnt bereits etwas, möchte nicht aber er besteht darauf. Zieht ihr den Schuh aus (Großaufnahme, Detailaufnahme), bittet sie in die Jackentasche seines Mantels zu greifen. Großaufnahme ihres Gesichts, sie greift den Schuh Cut auf ihn, er lächelt und nickt. Er zieht ihr den Schuh aus dem Kellerlokal an, „Cinderella". „Was jetzt Oberst", Landa stürzt sich auf sie und erwürgt sie. Landa wählt eine Nummer am Telefon „Der Kerl im weißen Smoking", Cut auf Foyer: Sicherheitsmänner stürzen auf ihn, es wird ihm der Sprengsatz am Bein abgenommen, Schwarzer Sack über Kopf, Raine schimpft wie ein Rohrspatz, Landa kommt aus der Türe, Halbnah, der Sprengsatz wird Landa überreicht. Cut: Landa sagt Goebbels, der in der Loge sitzt, dass er den Führer informiert habe, dass das Publikum Platz genommen hat, der Führer wird jeden Moment da sein. Zoller ist auch in der Loge.
1:57:59- 2:05:57		Außen/Nacht, Hintereingang Kino: Overshoulder Raine, Landa tritt vor ihn, die beiden Männer sollen ihn loslassen. Raine schwarzer Sack über dem Kopf, Landa sagt er ist in den Händen der SS, stupst ihn im Gesicht an, Raine gibt ihm einen headbut, die Männer halten ihn wieder fest, er wird auf einen Laster geladen, (*KE aus dem Laster raus, wie die erste Einstellung bei Castellari)* Utrivich bereits drinnen, der Laster entfernt sich. Im Laster, Utrivich will wissen was mit den anderen ist, Raine weiß es nicht, Laster bleibt stehen, Gegend sieht ländlich aus, die Gefangenen werden abgeladen. In ein Haus gebracht, durch ein Restaurant, welches leer ist, in einen separaten Raum. Landa und Raine/Utrivich sitzen sich gegenüber. Landa schickt die beiden Männer weg. Small talk über ihre Nicknames, Aldo der Apache, Jewhunter, Landa wehrt sich gegen diese Bezeichnung, er ist ein Detektive, Leute finden kann er, einige von ihnen waren eben Juden. Raine will wissen was mit seinen Leuten ist, und Hammersmark, sie hat bekommen was sie verdient, die beiden sitzen auf ihren Plätzen, Landa erinnert sich sogar an die Nummern. Raine glaubt ihm nicht. „Let's discuss the prospect of ending the war tonight.", schenkt ihnen Wein ein (*reinen Wein einschenken)* Landa erklärt ihm die Situation, Funker „2 wave radio" „the terms of my conditional surrender", Landa will einen Deal mit dem OSS, Raine glaubt ihm nicht „But in the pages of history every once in a while faith reaches out and extends its hands. What shall the historybooks read?"

2:05:58- 2:11:20		Cut Großaufnahme, Profil, auf Shosanna im Vorführraum des Kinos, der Film im Gang alle im Kino. Marcel ist bei ihr, hinter dem Projektor. Man sieht den Film auf der Leinwand, Zoller schießt auf das Publikum als Vorahnung. Cut Großaufnahme Hitler und Goebbels, Cut Shosanna, Cut Zoller, mag seine Darstellung nicht (Montage alles Großaufnahmen). Donny geht aus dem Saal, rauf zu Hitlers Loge, Hitler kommt raus, fragt die beiden Bewacher seiner Loge nach Kaugummi, Großaufnahme Donnys Gesicht, man sieht die Mordlust. Donny holt Omar, Cut Shosanna und Marcel in Raum, sie kann kaum ihre Tränen zurückhalten. Marcel geht die Türen zu verschließen. Cut Shosanna im Vorführraum, sie nimmt die vierte Rolle aus der Box. Marcel sperrt die Türe zu, Großaufnahme wie das Schloss schließt, Montage zwischen Marcel und Shosanna,(dramatische Musik setzt ein) Marcel geht aus dem Kino, von außen nimmt seinen Platz hinter der Leinwand ein, der Haufen Nitrofilm; auf der Leinwand ist ein Haufen Patronenhülsen, Cut auf Raine, öffnet seine Fliege am Hals, Landa der über Funk einen Deal aushandelt, betont, dass er die Sprengladung in Hitlers Loge brachte Rückblende 2:09:47, die Einstellung von vorher, als er Goebbels informiert, dass Hitler gleich da ist, erweitert, er legt Sprengsatz unter Zollers Sitz, da er hinter Goebbels sitzt. Cut zurück auf Landa am Funkgerät wie er aushandelt, er will militärische Bezüge, Medal of honour für alle Teilnehmer der Operation und ein Grundstück auf Nentucket Island. Der OSS will Raine sprechen, Raine bekommt über Funk die Instruktionen, wie die Operation weiter verläuft: an der amerikanisch/deutschen Grenze werden sich Hermann und Landa ergeben, als Gefangene kommen sie zu OSS. Bis dahin waren Raine und Utivich die Gefangenen von Landa.
2:11:21 2:16:47		Cut wieder im Kino, Zoller auf Leinwand, wie er „auf das Publikum schießt“ Cut auf Zoller im Publikum, Leinwand, Großaufnahme Hitlers Gesicht, er amüsiert sich über das Massaker auf der Leinwand, Großaufnahme Goebbels, Zoller fragt ihn um Erlaubnis bevor er die Führerloge verlässt, Großaufnahme der Spule die den Film abspielt, das Glöckchen läutet, Großaufnahme, bedeutet, dass die Spule gewechselt werden muss, Shosanna schaut aus dem Fenster auf die Leinwand, Großaufnahme des Symbols oben rechts welches dem Vorführer sagt, dass die Spule gewechselt werden muss, jeder einzelne Schritt wird in Großaufnahme gezeigt, Sprung von einem auf den anderen Projektor vorn außen Publikumsraum zu sehen, Marcel Halbnah wie er sich eine Zigarette anzündet, mehrere Einstellungen, auch von oben, Montage auf Zoller, der die Treppe zum Vorführraum hoch geht, er klopft an die Tür,

		Shosanna frag wer es ist, sie ärgert sich darüber, dass er da ist aber öffnet ihm. Er mag diesen Teil des Films nicht sehen, wo er so viele Menschen erschießt. Shosanna sagt ihm etwas grob, dass er nicht hier sein kann, will ihm die Tür vor der Nase zuschlagen, er öffnet diese sehr gewaltvoll, sie stolpert nach hinten, sagt, er hat ihr weh getan. Er ist sauer, er hat ihr dies ermöglicht, sie muss ihm dankbar sein, Shosanna sieht ihre Mission in Gefahr, sagt ihm, er soll die Tür schließen, er dreht sich um, sie greift nach ihrer Tasche mit der Waffe darin, schießt ihm drei Mal in den Rücken, sie sieht aus dem Fester raus in den Zuseherbereich, wo ein feindlicher Soldat in einer Großaufnahme mit Waffe zu sehen ist. Montage zwischen Leinwand, Deckeneinstellung als sie zu ihm geht Shosanna und Zoller der leblos am Boden liegt. sie bekommt Mitleid, er stöhnt, sie beugt sich über ihn, er hat eine Waffe in der Hand und erschießt sie (slow motion), Halbautomatik, Großaufnahme ihres Gesichts als sie stirbt. Sie ist tot, er ist tot.
2:16:48 -2:20:27		Die Basterds im Klo, Vorbereitung um die Sicherheitsleute vor Hitlers Loge zu ermorden, Donny gibt Omar Anweisungen. In einem Mistkübel sind Spezialanfertigungen von Waffen versteckt, die sie an ihrer Hand anbringen. Donny erledigt den einen Mann, Omar Slow motion als er zum anderen läuft und schießt, Zoller schießt auf der Leinwand, das Publikum jubelt, Hitlers Gesicht in Großaufnahme wie er lacht, er lobt Goebbels für seinen fabelhaften Film, es sei sein bester Film, Goebbels ist zu Tränen gerührt. Montage: Projektorstrahlen von außen, Projektor, Kamera oben auf Zoller und Shosanna im Vorführzimmer, Ausschnitte aus dem Film wie Zoller Soldaten erschießt, Großaufnahme Hitler, dann Zoller „Who wants to send a message to Germany?“ Shosanna auf Englisch: I have a message for Germany. Groß: Goebbels, der nicht versteht, was er da sieht. “That u are all going to die”, Hitler springt auf, cholerisch: Schluss! Aus! „I want u to look deep into the face of the jew who ist going to do it.” Cut Goebbels/Hitler, Goebbels versucht sich zu erklären, dies ist nicht Teil seines Films. „Marcel, burn it down”, Gorßaufnahme Marcel “Oui Shosanna”, schnippt die Zigarette auf den Haufen Nitro, welches sofort entflammt (Slow motion wie Zigarette auf Nitro zufliegt), Shosannas Gesicht auf der Leinwand geht in Flammen auf, sie lacht. Großaufnahme Hitler, der seinen Augen nicht traut, Halbnah Goebbels, Francesca, Hitler, die fassungslos in der Loge stehen, bevor Hitler aus der Loge kann, Donny und Omar mit Maschinengewehr die auf sie losballern, Montage zwischen Loge und Publikumsraum, wie die Zuseher Richtung Ausgänge fliehen, diese aber nicht öffnen können, da sie zuvor von Marcel versperrt wurden „This is the face of jewish vengeance“, die Leinwand ist längst abgebrannt, man

		hört noch ihre Stimme, im Rauch sieht man ihr Gesicht, da die Projektoren noch laufen, wirkt gespenstisch. Donny und Omar schießen wie wahnsinnig auf die Zuseher wie zuvor Frederick., Großaufnahme der Naziflaggen die in Flammen aufgehen, Donny und Omar müssen zwei Mal nachladen, Slowmotion Donny, der Salven aus seiner Maschinenpistole feuert, Donny durchlöchert Hitler bis zur Unkenntlichkeit, Montage Shosanna im Rauch, Zuseher, Donny auf Hitler, Uhr des Zeitzünders, kurz vor Ablaufen, bleibt stehen Montage wie nacheinander alle Sprengsätze hochgehen, Donny und Omar haben sie noch immer an ihren Beinen, bevor sie hochgehen ist ein „Bing“ zu hören, wie eine Mikrowelle, die fertig ist. Außen, Totale: Das Kino ein Raub der Flammen, die Bomben explodieren, alles fliegt in die Luft.
2:20:36 2:24:11		Außen/Tag: Wald, ein Laster fährt auf einem Waldweg, fährt auf die Kamera zu. Im Wagen: Landa am Beifahrersitz, inspiziert Raines Messer, Laster bleibt stehen, Hermann informiert Landa das ist die amerikanische Kampflinie, Totale wie die vier im Wald stehen. Landa sagt auf Englisch zu Hermann, er soll die Handschellen abnehmen. Landa gibt Raine seine Waffe und Messer, er ergibt sich offiziell, Raine will auch sein Messer, Landa kichert, gibt es ihm. Utivich soll Landas Hände hinter dem Rücken fesseln. Ohne zu zögern knallt Raine Hermann ab, Utivich skalpiert ihn. Landa ist außer sich, er hat das Leben des Mannes ausgehandelt, dafür wird Raine erschossen, Raine sagt es wird nur eine Standpauke geben. Großaufnahme wie Landa ein Hakenkreuz in die Stirn geritzt wird. Vor lauter Schmerz rupft er Grasbüschel aus. Raine sitzt auf Landa wie zuvor Landa auf Hammersmark, auch die zappelnden Beine. Er brüllt vor Schmerz und verpasst Landa ein Hakenkreuz auf der Stirn. Masterpiece: Aldo und Utrivich durchbrechen die vierte Wand, sehen das Publikum an. „You know something Utivich? I think this just might be my masterpiece.” Cut auf written and directed by Quentin Tarantino.
2:24:12- 2:27:31	Nachspann	

Abstract

Die vorliegende Arbeit bezieht sich auf drei wesentliche Punkte: Kriegsfilm, Geschichtsdarstellung im Film und Remake. Wie der Titel der Arbeit schon sagt wird die Darstellung von Krieg im Film erläutert. Um die Entwicklung dieser Darstellung aufzuzeigen, wurden die Filme Inglorious Bastards aus dem Jahr 1978 und Inglourious Basterds von 2009 gewählt. Die Filme stehen in einem Bezug zueinander, Tarantino wurde von Castellaris Film inspiriert. Bei Tarantinos Inglorious Basterds handelt es sich jedoch um kein Remake.

Es wird aufgezeigt in wie weit Geschichte dargestellt wird, aber auch wie geschichtliche Ereignisse Einfluss auf die jeweiligen Filme ihrer Zeit haben. Beide Filme sind von fiktionalem Inhalt, es handelt sich nicht um die Darstellung realer Ereignisse. Nichts desto trotz wurden die Filmemacher von der Geschichte beeinflusst. Castellaris Hauptfiguren sind Kriegsverbrecher die zu Helden werden, eine Widerspieglung der Anti-Kriegshaltung der 1979er Jahre. Tarantino gibt dem jüdischen Volk eine Plattform: Shosanna als Gesicht der jüdischen Rache rächt die 6 Mio. Juden die während des Zweiten Weltkrieges durch die Nationalsozialisten in den verschiedensten Konzentrationslagern ermordet wurden. Tarantinos Film löste eine wahre Welle an Dokumentationsfilmen über „die wahren Inglourious Basterds aus“. Diesem Phänomen wird ebenfalls ein Kapitel in dieser Arbeit gewidmet.

Obwohl der Krieg im Allgemeinen von den meisten Menschen als männliche Angelegenheit gesehen wird, betrifft er auch Frauen. In beiden Filmen werden Frauen sichtbar gemacht Ist Nicole bei Castellari noch eine Nebenfigur, die nicht nur das klassische Klischee der Frau im Kriegsfilm abbildet, nämlich das der Krankenschwester, sondern auch als Mitglied der Resistance, der französischen Widerstandgruppe, aktives Kampfmitglied ist, so sind Shosanna und Bridget bei Tarantino die Drahtzieher, die letzten Endes für das Ende des Zweiten Weltkrieges Verantwortung zeigen und um dieses Ziel zu erreichen, auch vor dem Tod nicht zurückschrecken. Sie stehen für alle Frauen, die als Heldinnen der Geschichte bis jetzt nur eine Nebenrolle spielten hier aber endlich zu ihrer wahren Bestimmung der Hauptrolle finden.

Lebenslauf

Name: Julia E. Katovsky

Geboren 1988 in Österreich

Matura am Don Bosco Gymnasium Unterwaltersdorf 2006

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien seit Wintersemester 2006

- Abschlussarbeit: *Bastards Forever. Geschichtsdarstellung im Kriegsfilm anhand einer filmwissenschaftlichen Analyse der Filme Inglorious Bastards von Enzo G. Castellari und Inglourious Basterds von Quentin Tarantino*

Studium der Publizistik und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien seit Sommersemester 2008

1. Bakkalaureatsarbeit (WS 2012): *Metamorphose eines Mythos- Der Vampir im Kontext von Kitsch und Kult. Empirische Forschung mittels Filmanalyse anhand von ausgewählten Szenen im Film Twilight.*

2. Bakkalaureatsarbeit (WS 2013): *Gender Sender: Das Jahrtausend der Spartensender. Rezipientenspezifisches Fernsehen untersucht mittels struktureller Fernsehprogrammanalyse von SIXX und DMAX.*

Kurzfilmprojekte während des Studiums:

- „In Somnium" (Theaterwissenschaft, Sommersemester 2006)
- „Fotografieren verboten" (Publizistik Wintersemester 2010)
- „Energiesparen" (Publizistik Wintersemester 2010)
- Musikvideo „Mein kleiner grüner Kaktus" (Publizistik Sommersemester 2011)

Sonstiges:

- ORF, TW1: Juli 2009 Voluntariat als Videojournalistin, 15 Minuten Beitrag über Sikhs in Wien, Ausstrahlung auf TW1
- Institut für Evangelisation: April 2011 Kurs „Medienkompetenz"
- Friedrich Funder Institut: September 2008 Workshop „TV- Studioproduktion zum Anfassen", 3-tägig