

Unfinished Business: Quentin Tarantinos "Kill Bill" und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften

Geisenhanslüke, Achim (Ed.); Steltz, Christian (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Geisenhanslüke, A., & Steltz, C. (Hrsg.). (2006). *Unfinished Business: Quentin Tarantinos "Kill Bill" und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften* (Film). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839404379>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>



ACHIM GEISENHANSLÜKE, CHRISTIAN STELTZ (HG.)

U N U NFINISHED D B U S I BUSINESS

Quentin Tarantinos »Kill Bill«
und die offenen Rechnungen
der Kulturwissenschaften

[transcript] Film

Achim Geisenhanslüke, Christian Steltz (Hg.)
Unfinished Business

ACHIM GEISENHANSLÜKE, CHRISTIAN STELTZ (HG.)

**Unfinished Business.
Quentin Tarantinos »Kill Bill«
und die offenen Rechnungen
der Kulturwissenschaften**

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2006 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung & Innenlayout:

Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Lektorat & Satz:

Achim Geisenhanslüke, Christian Steltz

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 3-89942-437-9

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

INHALT

Vorwort

7

»Revenge is a dish best served cold.«

»World Cinema« und Quentin Tarantinos KILL BILL

GEREON BLASEIO/CLAUDIA LIEBRAND

13

**Bell und Bill, Buck und Fuck: Gespaltene Geschlechter und
flottierende Signifikanten in Tarantinos KILL BILL**

MARTIN PRZYBILSKI/FRANZISKA SCHÖSSLER

35

Wer mit wem abrechnet: Intertextualität in KILL BILL

CHRISTIAN STELTZ

53

KILL BILL, Kleist und Kant oder:

»You didn't think it was going to be that easy, did you?«

GEORG MEIN

79

**Is everything alright in the jungle at last?
Irritationen im Dreieck von Genrekonventionen,
erwarteten Szenarien von De-Normalisierung und
unerwarteten Normalisierungen in KILL BILL**

ROLF PARR

95

»Silly Caucasian girl likes to play with samurai swords.«

Zur Affektpolitik in Quentin Tarantinos KILL BILL

ACHIM GEISENHANSLÜKE

111

**Die Liste der Braut. Einige Bemerkungen zur Filmästhetik von
Quentin Tarantinos KILL BILL**

UWE LINDEMANN/MICHAELA SCHMIDT

133

Modelle der Traditionsbildung in KILL BILL:

Verrat, Mord, Rache

OLIVER KOHNS

159

Kill Kiddo.

Superman und die Maske der Mittelmäßigkeit

PAUL FLEMING

173

Autorinnen und Autoren

183

VORWORT

Vous n'avez pas le droit de mépriser le présent.
Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*

Die Einbeziehung *aller* existierenden Medien ist gefragt.
Thomas Kling, *Sprachinstallation 2*

In den letzten Jahrzehnten haben sich die literaturwissenschaftlichen Fächer zunehmend für kultur- und mediengeschichtliche Fragestellungen geöffnet. Das führt zur Erweiterung des Literaturbegriffs, zur Aufhebung der Differenz zwischen Hoch- und Populärkultur sowie zu neuen literatur- und medientheoretischen Überlegungen. Der vorliegende Band geht diesen Veränderungen anhand eines konkreten Beispiels nach: Quentin Tarantinos viertem Film KILL BILL.

Die Gründe, den Blick auf KILL BILL zu fokussieren, sind unterschiedlicher Natur. Zunächst lässt sich gerade anhand der Filme von Tarantino die Aufhebung der Trennung von Hochkultur und Populärkunst belegen. »Die Alltags- und Populärkultur der letzten Jahrzehnte ist zum seriösen Gegenstand in den Kulturwissenschaften und MTV zum Aufsatzthema geworden, weil man begriffen hat, dass aus dem kleinen Kasten mehr als nur Kathodenstrahlen kamen – und diese Kultur wird sich selbst zum Thema und Rohstoff«¹, kommentiert Peter Körte die *Geheimnisse des Tarantinoversums*. Die Unterscheidung zwischen kalten und heißen Medien, zwischen Fernsehen und Kino, die Marshall McLuhan in seiner Studie zu den magischen Kanälen der neuen Medien getroffen hat², tritt im Rahmen der zeitgenössischen Populärkultur in den Hintergrund. Fernsehserien, Videoclips und Kinofilme lassen sich gleichermaßen als Teile eines semiotischen Systems begreifen, das den

1 Peter Körte: »Geheimnisse des Tarantinoversums. Manie, Manierismus und das Quäntchen Quentin - Wege vom Videoladen zum Weltruhm«, in: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen (Hg.), *Quentin Tarantino*, Berlin: Betz + Fischer 2004, S. 11-64, hier S. 62.

2 Vgl. Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding media*, Frankfurt a.M.: Fischer 1970.

diskursiven Raum der Gegenwartskultur umreißt. Es besteht daher kein Grund, neue und alte Medien gegeneinander auszuspielen. Das Buch, lange Zeit das privilegierte Medium aller kulturellen Selbstverständigungsprozesse, verschwindet nicht einfach aus dem Bereich der »neuen Kommunikationsverhältnisse«, wie es kritische Stimmen und Propheten der neuen Medien immer wieder beschworen haben.³ Auch im neuen Jahrtausend erweisen sich Gutenbergs Druckerzeugnisse als ein äußerst flexibles Medium, das sich in den neuen Medien keineswegs auflöst, sondern weiter ausdifferenziert. Ein Buch zum Film will der vorliegende Band daher nicht sein, wohl aber ein Buch zu den kulturellen Praktiken, die im Film und seiner Auslegung ihren Ausdruck finden. Beides, der Film wie die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Phänomenen der Populärkultur, sind Teil der diskursiven Formation, die sie zu durchdringen versuchen – darin liegt der hermeneutische Zirkel begründet, der den Kulturwissenschaften auch im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks zu denken gibt. Das Ziel des Sammelbandes kann daher – bei aller Faszination, die aus dem Tarantinoversum erwächst – nicht die Anbiederung an das Phänomen des »King Pulp«⁴ sein. Im Mittelpunkt der Analysen steht vielmehr die kritische Analyse eines Werks, das es der Literatur- und Filmwissenschaft erlaubt, ihr methodisches Instrumentarium zu prüfen und zu schärfen.

Nicht nur der Aufhebung der Trennung von Hoch- und Populärkultur gilt daher das Interesse des Bandes, sondern ebenso der damit verbundenen Erweiterung des Literaturbegriffs im Kontext neuer Literatur- und Medientheorien. Im Folgenden geht es daher weniger darum, die Literaturwissenschaft in einer umfassenden Kultur- und Medienwissenschaft aufzuheben als vielmehr darum, eine Erweiterung literaturwissenschaftlicher Kompetenzen auch auf andere Medien wie den Film vorzunehmen, eine Erweiterung, die seit den siebziger Jahren eigentlich längst hätte selbstverständlich sein. Der Band plädiert daher für eine Kooperation zwischen unterschiedlichen Disziplinen wie Literatur- und Filmwissenschaft, Soziologie und Philosophie, ohne dass sich eine der beteiligten Kräfte zur hegemonialen Macht aufschwingen müsste. Wenn in dem vorliegenden Band literaturwissenschaftliche Beiträge dominieren, dann allein deshalb, weil das hier vertretene Konzept der Literaturwissenschaft

3 »Wir leben in neuen Kommunikationsverhältnissen, die mit dem Leitmedium der Neuzeit, dem Buch, gebrochen haben. Computer und elektronische Medien befördern das Ende einer Welt, die Marshall MacLuhan Gutenberg-Galaxis genannt hat«, schrieb Norbert Bolz 1993, um die kritische Intelligenz der Intellektuellen zu beenden und an der eigenen Selbstabschaffung zu arbeiten. Norbert Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse, München: Fink 1993, S. 7.

4 Vgl. Paul A. Woods: King Pulp. The wild world of Quentin Tarantino, London: Plexus 1998.

grundsätzlich offen ist für alle Formen der kulturwissenschaftlichen Analyse, die einen Erkenntnisgewinn für die Analyse historischer Phänomene versprechen. Dass auch die eigene Gegenwart zu diesen historischen Phänomenen zählt, markiert ein Paradox, auf das schon Michel Foucault im Rahmen seiner Revision der Aufgaben der Aufklärung mit der Forderung nach einer »historischen Ontologie unserer selbst«⁵ reagiert hat, deren erste Konturen er in Kants Schriften erkannte. Der Titel des vorliegenden Bandes formuliert die Forderung, der von Foucault gestellten Aufgabe einer Analyse der Gegenwart nachzukommen, ohne das Bewusstsein der Kritik zu vergessen, dass die philosophische Reflexion seit Kant auszeichnet: »Unfinished Business« bleiben die Rechnungen der Kulturwissenschaft, solange sie auf die Herausforderungen, die Kant und Foucault an die Adresse der Humanwissenschaften richten, nicht reagieren.

Im Mittelpunkt der folgenden Beiträge steht daher – nicht zuletzt in den von Literatur- und Filmwissenschaftlern gemeinsam verfassten Texten des Bandes – der Dialog von Literaturwissenschaft und Populärkultur am Beispiel eines Film/Textes, der die Möglichkeiten zu unterschiedlichen, sich wechselseitig ergänzenden Zugängen erlaubt. In ihrem Beitrag »»Revenge is a dish best served cold.« »World Cinema« und Quentin Tarantinos KILL BILL« gehen Gereon Blaseio und Claudia Liebrand den filmischen Verhandlungen Tarantinos zwischen US-amerikanischem Kino und dem World Cinema nach. Dabei rücken nicht nur asiatische Martial-Arts-Filme und Italo-Western in das Blickfeld, sondern – neben literarischen Texten – auch europäische Autorenfilme. In einer ebenso überraschenden wie erhellenden Wendung beziehen Blaseio und Liebrand den Schluss des Films auf Ingmar Bergmans SZENEN EINER EHE zurück. Gegen die Tendenz, KILL BILL auf ein selbstverliebt Spiel von Pop- und Trashkultur zu reduzieren, geben sie Tarantinos vierten Film als Ergebnis einer Hybridisierung zu erkennen, die mit ganz unterschiedlichen filmischen und kulturellen Bezugssystemen arbeitet.

Franziska Schößler und Martin Przybilski greifen in ihrem Aufsatz »Bell and Bill, Buck and Fuck: Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos KILL BILL« auf ähnliche Weise wie Gereon Blaseio und Claudia Liebrand auf den Begriff der Hybridisierung zurück, um sich Eingang in das Tarantinoversum zu verschaffen. Sie verstehen Tarantinos Filme als Archive, in denen unterschiedliche Genres und Repräsentationsformen gesammelt werden. Ihr besonderes Augenmerk

5 Michel Foucault: »Was ist Aufklärung, in: Eva Erdmann/Rainer Forst/Axel Honneth (Hg.), Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung, Frankfurt a.M./New York: Campus 1990, S. 48.

gilt der Frage nach der Repräsentation der Geschlechter in KILL BILL im Zeichen reflexiver Rollenmodelle. KILL BILL erscheint damit als Dekonstruktion von Weiblichkeitstopoi, die in der abschließend eingesetzten Rolle der Mutter ihre Vollendung wie ihre Grenze zu finden scheint.

Den vielfältigen intertextuellen Verweisen, die KILL BILL auszeichnen, widmet sich der Beitrag von Christian Steltz. In »Wer mit wem abrechnet: Intertextualität in KILL BILL« geht es zum einen um eine Erweiterung des Blicks, die nicht allein filmische Zitate, sondern ebenso literarische Vorlagen betrifft. Steltz legt KILL BILL zunächst als postmoderne Replik auf die durch Shakespeare verkörperte Tradition des elisabethanischen Rachetheaters aus, um in einem zweiten Schritt Herman Melvilles Kurzroman *Billy Budd* nachzugehen, der in den Namen der beiden Brüder Bill und Budd präsent ist.

Georg Meins Untersuchung »KILL BILL, Kleist und Kant oder: ›You didn't think it was going to be that easy, did you?‹« legt den Schwerpunkt auf die Ästhetik der Gewalt bei Tarantino. Die ästhetische Rahmung des Films versteht Mein, der in seinem Beitrag mit Paul de Man auf Schillers Begriff der ästhetischen Erziehung und Kleists Marionettentheater zurückgreift, als Legitimationsmuster für die Rezeption des Films durch den Zuschauer. Das Verschleifen des Realen durch die imaginäre Ordnung des Simulakrums, das Tarantinos Ästhetik der Gewalt eignet, bettet Mein in die Tradition des Erhabenen ein, das nach Kant eine negative Lust schenkt, die sich des Betrachters bemächtigt.

Rolf Parrs Analyse »Is everything alright in the jungle at last? Irritation im Dreieck von Genrekonventionen, erwarteten Szenarien von De-Normalisierung und unerwarteten Normalisierungen in KILL BILL« stellt sich in ähnlicher Weise wie bereits Christian Steltz zunächst die Frage, ob Tarantinos vierter Film einfach als Aufguss des asiatischen Martial-Arts-Kinos zu verstehen ist. Die Antwort ist jedoch weit komplexer. Im Rahmen einer interdiskursiven Analyse erscheint der Handlungsverlauf des Films als wechselnder Rhythmus von De-Normalisierungs- und Normalisierungsbewegungen, die es dem Zuschauer erlauben, Handlungs- und Verhaltensmöglichkeiten symbolisch durchzuspielen, um sich jenen Spielraum zu verschaffen, der normalistisches Leben in eben dem beschriebenen Wechselrhythmus kennzeichnet.

Der Beitrag von Achim Geisenhanslüke mit dem Titel »Silly Caucasian girl likes to play with samurai swords.« Zur Affektpolitik in Quentin Tarantinos KILL BILL« knüpft an die Analyse von Rolf Parr an, setzt jedoch einen anderen Akzent. Ihm geht es um die Affektpolitik des Films, die meist um das starke Gefühl der Rache zentriert ist. Das besondere Interesse des Aufsatzes richtet sich auf die dem Film inhärenten Tendenzen zur Mythisierung, die sich um die Geschichte des Schwertes

in KILL BILL ranken, sowie deren Dekonstruktion im reflexiven zweiten Teil des Films. Im Vergleich von Tarantinos Kino mit dem Takeshi Kitano erscheint der Affekt der Liebe als unerzählbares Komplement der Rache Geschichte, das zu einer Re-Mythisierung führt, die in der Figur der Mutter ihren Abschluss findet.

Der Aufsatz »Die Liste der Braut. Einige Bemerkungen zur Filmästhetik von Quentin Tarantinos KILL BILL« von Michaela Schmidt und Uwe Lindemann setzt sich dagegen mit den Genrekodierungen auseinander, die KILL BILL in ein mit Gilles Deleuze lesbares ästhetisches Spannungsfeld von Re- und Deterritorialisierungen versetzen. Dabei arbeiten Schmidt und Lindemann heraus, dass KILL BILL sich gerade dem Begriff verweigert, der das Mainstream-Kino bestimmt: dem der Authentizität. Wie sich anhand Liste der Braut und der Rolle der Räume im Film zeigen lässt, tritt an ihre Stelle eine Dekonstruktion herkömmlicher Filmerzählungen, die KILL BILL kunstvoll vorführt und letztlich selbst zu einer Deterritorialisierung des Mainstream-Kinos werden lässt.

Aus philosophischer Perspektive nähert sich Oliver Kohns dem Thema, wenn er die Frage der Nachfolge in das Zentrum seines Beitrags »Modelle der Traditionsbildung in KILL BILL: Verrat, Mord, Rache« stellt. In Anknüpfung an Friedrich Nietzsches Dekonstruktion des Nachfolgepostulats, das sich in Fragen der Meister- und Schülerschaft stellt, liest Kohns den Film als Ausdruck einer Paradoxie der Traditionsverweigerung, die auch dem Affekt der Rache in einer Bewegung der unvollendbaren Vervielfältigung eine Grenze einschreibt, die der Schluss des Films nicht mehr einholen kann.

Wie schon Oliver Kohns, so greift auch der New Yorker Literaturwissenschaftler Paul Fleming in seinem Beitrag »Kill Kiddo. Superman und die Maske der Mittelmäßigkeit« auf die Philosophie Nietzsches zurück, um das letzte Kapitel des Films mit dem Titel »Face to Face« einer Analyse zu unterziehen. Bills Predigt über den »Superman« nimmt Fleming wörtlich und liest den Mythos mit Nietzsche als Ausdruck einer Maske der Mittelmäßigkeit, der letztlich der Prediger selbst anheim fällt. In der Dekonstruktion der männlichen Identität, die Bill sich zu geben versuchte, erkennt Fleming zugleich die Überlegenheit der weiblichen Heldin, die der Film inszeniert, als ein Maskenspiel, das zwischen Größe und Mittelmaß changiert.

Das Thema – Glanz und Elend von Quentin Tarantinos KILL BILL wie die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften – ist damit sicherlich nicht erledigt.

Dass zumindest die vorliegende Veröffentlichung kein »unfinished business« geblieben ist, verdankt sich vielerlei Unterstützung. Unser Dank gilt Eva Lorenz, Franziska Seng und Julia Waller, die uns bei der

Korrektur behilflich waren. Nicht zuletzt danken wir dem Transcript Verlag, der den vorliegenden Band ohne Zögern in sein Programm aufgenommen hat. Besonders verpflichtet sind wir dem im Sommer 2005 verstorbenen Duisburger Amerikanisten Klaus W. Vowe, der den Anstoß zu dem Sammelband geliefert hat. Ihm ist das vorliegende Buch gewidmet.

Achim Geisenhanslüke und Christian Steltz

Literaturverzeichnis

- Bolz, Norbert: Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse, München: Fink 1993.
- Foucault, Michel: »Was ist Aufklärung«, in: Eva Erdmann/Rainer Forst/Axel Honneth (Hg.), Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung, Frankfurt am Main/New York: Campus 1990.
- Peter Körte: »Geheimnisse des Tarantinoversums. Manie, Manierismus und das Quäntchen Quentin – Wege vom Videoladen zum Welt-ruhm«, in: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeblen (Hg.), Quentin Tarantino, Berlin: Betz + Fischer 2004, S. 11-64.
- Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding media, Frankfurt a.M.: Fischer 1970.
- Paul A. Woods: King Pulp. The wild world of Quentin Tarantino, London: Plexus 1998.

»REVENGE IS A DISH BEST SERVED COLD.«
›WORLD CINEMA‹ UND QUENTIN TARANTINOS
KILL BILL

GEREON BLASEIO/CLAUDIA LIEBRAND

In einem Interview mit der britischen Zeitung *The Guardian* beschreibt Quentin Tarantino seinen Film KILL BILL¹ als Summe jener Seherfahrungen, die er in den so genannten ›grindhouses‹, den schäbigen Wiederaufführungskinos am Stadtrand, sammeln konnte:

»All the exploitation movies that would just play for a week in a town would play there, and all the big movies, on their way out of town, would play there. That is where I got my first big blush of all world cinema: Godzilla movies, Italian and German sex comedies, the German Edgar Wallace thrillers.«²

Der Begriff ›World Cinema‹ wird hier von Tarantino so verwendet, wie er auch in der englischsprachigen Ausgabe der Internet-Enzyklopädie Wikipedia definiert ist: »World Cinema is a reference to the films and cinema industries of non-English [einsetzen könnte man auch: non-American] language speaking countries.«³ Das ›Kino der Welt‹ erscheint in dieser prekären Terminologie als Kino der Peripherie, ›World Cinema‹ wird zum Antonym von Hollywood Cinema.

Ausgeführt wird im Folgenden, welchen filmischen ›Verhandlungsraum‹ KILL BILL, Tarantinos bei Publikum und den meisten Kritikern gleichermaßen erfolgreiche Hollywoodproduktion⁴, zwischen US-ameri-

1 KILL BILL: VOLUME 1, USA 2003; KILL BILL: VOLUME 2, USA 2004, R.: Quentin Tarantino. Unter dem Titel KILL BILL werden im Folgenden beide (gemeinsam produzierten, jedoch getrennt zur Aufführung gebrachten) Teile adressiert.

2 <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,1054708,00.html> vom 16. Oktober 2005.

3 http://en.wikipedia.org/wiki/World_cinema vom 01. Dezember 2005.

4 Im Dickicht der auf unterschiedlichste Weise interagierenden Studios und Produktionsfirmen Hollywoods ist die Frage, ob eine Produktion Independent- oder Studiofilm ist, nahezu unentscheidbar geworden. So wurde KILL BILL von dem oft dem Independent-Kino zugerechneten Studio Miramax unter der

kanischem Kino und World Cinema eröffnet. Die mit Fokus auf japanische Jidai-Geki⁵, in Hongkong gedrehte Martial-Arts-Filme, Italo-Western und den schwedischen Autorenfilm zu explizierende These lautet, dass Tarantinos Film einerseits ein Spielfeld darstellt, auf dem Filiationen des ›World Cinema‹ interagieren; KILL BILL referiert auf Filme (die – etwa bei der in den Blick genommenen Literaturverfilmung DANGEROUS LIAISONS⁶ – auch auf den literarischen Text, den sie in Szene setzen, verweisen: in diesem Fall Choderlos de Laclos' Briefroman *Les Liaisons dangereuses*⁷). Andererseits führt KILL BILL aber auch bereits bestehende Interaktionen – nicht nur zwischen ›World Cinema‹ und Hollywoodkino – vor.

›World Cinema‹ versus Hollywood?

Die Unterscheidung zwischen ›World Cinema‹ auf der einen und Hollywoodfilm auf der anderen Seite ist nicht als Idiosynkrasie Tarantinos aufzufassen: Bis in die späten 1980er Jahre operierte die anglo-amerikanische Filmkritik und -wissenschaft mit dem Konzept ›World Cinema‹, wenn sie auf nicht-amerikanische Kinotraditionen referierte. Die Einflüsse, denen das US-amerikanische Kino aus anderen Ländern ausgesetzt war, gerieten bei dieser Gegenüberstellung häufig aus dem Blick. Dabei lässt sich schon die Erfindung des Kinos als internationale Koproduktion beschreiben: Der Amerikaner Thomas Alpha Edison entwickelte 1893 sein Kinetoscope, nachdem er dem britischen Forscher Eadward Muybridge einen Besuch abgestattet und dessen Erfindung, das Zoopra-

Leitung der Brüder Weinstein produziert. Allerdings gehört der vorgebliche Independent Miramax bereits seit 1993 zum Walt-Disney-Konzern. Die enge Affiliierung und Abhängigkeit zwischen beiden Unternehmen wurde beim Streit um den Verleih der politischen Dokumentation FAHRENHEIT 9/11 (USA 2004, R.: Michael Moore) überdeutlich: Der Disney-Konzern legte bereits 2003, also noch während der Produktion des Films, Veto gegen die Veröffentlichung ein. Moore nutzte dieses Veto wiederum in der Vermarktung des Films - und brachte über das damit erzeugte Presse-Echo Disney letztlich dazu, den Film offiziell an kleinere Independent-Verleihe abzutreten, während der Konzern weiterhin inoffiziell an der Gewinnmarge beteiligt war. Vgl. hierzu Edward Jay Epstein: »Paranoia for Fun and Profit. How Disney and Michael Moore Cleaned up on Fahrenheit 9/11«, in: Slate vom 03. Mai 2005, online unter <http://www.slate.com/id/2117923/> vom 01. Dezember 2005.

- 5 Jidai-Geki bezeichnet Historienfilme über das Leben in der Edo-Epoche; im Westen sind vor allem Samuraifilme der 50er Jahre wie SHICHININ NO SAMURAI (J 1954, dt. Titel: DIE SIEBEN SAMURAI, R.: Akira Kurosawa) bekannt. Entsprechend wird das Genre im westlichen Diskurs oft auch als Chambara (japanisch für Schwertkampf) bezeichnet.
- 6 DANGEROUS LIAISONS, USA/GB 1988, R.: Stephen Frears.
- 7 Pierre Choderlos de Laclos: *Les Liaisons dangereuses* [1782], hrsg. v. René Pomeau, Paris: Flammarion 1996.

xiscope, genau studiert hatte. Jedoch ermöglichte Edisons Kinetoscope lediglich einem einzelnen Betrachter, durch ein Okular einen kurzen Filmstreifen zu beobachten. Erst die französischen Gebrüder Lumière konnten 1895 (im ›Wettrennen‹ mit deutschen und britischen Erfindern) mit ihrem ›Cinématographe‹ eine erste kommerzielle Filmvorführung in Paris veranstalten. Die internationale ›Aufführungstournee‹ der Brüder Lumière über London und New York, aber auch Bombay, machte Kino zu einem neuen Massenmedium – ein Erfolg, der vor allem der universell verständlichen Bildsprache des Films zugeschrieben wurde: »[F]ilm has always been, since its inception, a transcultural phenomenon, having as it does the capacity to transcend ›culture‹ – to create modes of fascination which are readily accessible and which engage audiences in ways independent of their linguistic and cultural specificities.«⁸

Aber nicht nur Filmtechnik, auch narrative und visuelle Konventionen entwickelten sich im interkulturellen Austausch. So entstand etwa das Genre des mehrstündigen historischen Epos nicht in Hollywood, sondern in den 1910er Jahren in Italien. Auch der als spezifisch amerikanisch geltende Film noir ist visuell maßgeblich durch stilistische Vorgaben des deutschen Stummfilms der 20er Jahre geprägt. Und was sich für die 40er und 50er Jahre konstatieren lässt, gilt auch für das rezente US-Mainstreamkino: Die Hollywoodfilme unserer Tage beziehen sich auf nicht-amerikanische Kinotraditionen. So verweist etwa der einflussreiche und stilbildende Hollywood-Blockbuster *THE MATRIX*⁹ visuell auf in Hongkong produzierte Martial-Arts-Filme und wäre ohne die dort entwickelten Wire-Stunt-Choreographien nicht denkbar. Entsprechend wird in der seit den 1990er Jahren zunehmend durch Konzepte der Cultural Studies geprägten Filmwissenschaft das ›World Cinema‹, das nunmehr im Forschungsdiskurs auch das US-amerikanische Kino umfasst¹⁰, als Text im ursprünglichen Wortsinn, als Gewebe interkultureller Austauschbeziehungen fokussiert: »Films circulate across national, language, and community boundaries reaching deep into social space. Audiences, critics, and filmmakers appropriate, negotiate, and transform this international cinema in various ways.«¹¹

Kaum ein anderer Filmemacher hat sich so konsequent wie Quentin Tarantino in Interviews zu den internationalen Inspirationsquellen seiner

8 Rey Chow: »Film and Cultural Identity«, in: John Hill/Pamela Church Gibson (Hg.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford: Oxford University Press 1998, S. 169-175, hier S. 174.

9 *THE MATRIX*, USA 1999, R.: Andy und Larry Wachowski.

10 Vgl. Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): *The Oxford History of World Cinema. The Definitive History of Cinema Worldwide*, Oxford: Oxford University Press 1999.

11 Tom O'Regan: »Cultural Exchange«, in: Toby Miller/Robert Stam (Hg.), *Companion to Film Theory*, Oxford: Blackwell 1999, S. 262-294, hier S. 262.

Filme bekannt. Schon früh machte er keinen Hehl aus der inhaltlichen wie visuellen Nähe seines 1992 entstandenen Regiedebuts RESERVOIR DOGS zu Ringo Lams LUNG FU FONG WAN.¹² Peter Körte umschreibt die Zitatstruktur der frühen Filme Tarantinos mit der Metapher vom Hypertext: »Nicht nur RESERVOIR DOGS, auch PULP FICTION und, mit Abstrichen, TRUE ROMANCE oder NATURAL BORN KILLERS sind eine Textur aus lauter verborgenen Links, aus vernetzten Bildern, und jede Sequenz ist der virtuelle Vorhof zu einer neuen Homepage [...].«¹³ Anders jedoch als Tarantinos Regiearbeit RESERVOIR DOGS, die weder im Vor- noch im Abspann einen Hinweis auf ihre Vorlage aus Hongkong LUNG FU FONG WAN enthält, sind die ›Links‹ in seinem vierten Film KILL BILL nicht länger verborgen: »KILL BILL legt seine Spuren überdeutlich (und damit oft wieder missverständlich) aus.«¹⁴ Ostentativ referieren beide Teile der Produktion auf Codes und Konventionen unterschiedlicher internationaler Filmtraditionen.¹⁵

»Revenge is a dish best served cold« - zum Ersten: Laclos und LADY SNOWBLOOD

Schon vor dem eigentlichen Vorspann stellt KILL BILL: VOLUME 1 Lektürearweisungen bereit, die zumindest auf einen Teil seiner Intertexte hinweisen. Bevor die ersten grobkörnigen, schwarz-weißen Bilder der am Boden liegenden (von Uma Thurman gegebenen) Braut zu sehen sind, von der wir erst im zweiten Teil erfahren, ihr Name sei Beatrix Kiddo, erscheinen insgesamt vier Einblendungen:

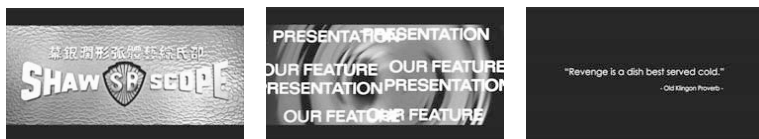


Abb. 1-3: Asiatische Bildformate, amerikanische Vorstadtkinos und fragwürdige Zitate

- 12 LUNG FU FONG WAN, engl. Titel: CITY ON FIRE, HK 1987, R.: Ringo Lam.
- 13 Peter Körte: »Geheimnisse des Tarantinoversums«, in: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen (Hg.), Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2004, S. 11-64, hier S. 18. NATURAL BORN KILLERS (USA 1994) entstand nach einer Idee, TRUE ROMANCE (USA 1993) nach dem Drehbuch Tarantinos.
- 14 Georg Seeßlen: »Zärtliche Zerstörungen«, in: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen (Hg.), Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2004, S. 65-86, hier S. 78.
- 15 Den wohl vollständigsten Überblick über die filmischen Intertexte von KILL BILL bietet Ralf Hess: »Der sanfte Plünderer. Über Querverweise in und Inspirationsquellen von ›Kill Bill‹«, in: Steadycam 48 (Sommer 2005), S. 56-93.

Dem obligatorischen Logo der Produktionsfirma Miramax folgt eine auf das Filmformat ShawScope hinweisende Einblendung, die in den 1970er Jahren den Martial-Arts-Filmen des größten Filmstudios in Hongkong, den Shaw Studios, vorangestellt wurde.¹⁶ Daran schließt sich eine in den späten 1960er und 1970er Jahren in den US-Kinos gebräuchliche Titeltkarte »Our Feature Presentation« an. Akustisch sind beide Einblendungen mit Geräuschen, die eine verkratzte Lichttonspur imitieren, unterlegt. Evoziert werden also die Aufführungskontexte jener (von Tarantino im eingangs zitierten Interview genannten) *grindhouses* – jenen Kinos, in denen in den USA die von KILL BILL zitierten nicht-amerikanischen Filmgenres Jidai-Geki, Martial-Arts und Spaghetti-Western, aber auch (US-amerikanische) Blaxploitation-Filme¹⁷ dem zeitgenössischen Publikum gezeigt wurden.

Sind diese ersten Einblendungen als deutliche Hinweise für ein entsprechend vorgebildetes Genrepublikum zu verstehen, KILL BILL im filmischen Kontext des Martial-Arts-Kinos und der 1970er Jahre zu verorten, so irritiert die folgende Texteinblendung: »Revenge is a dish best served cold«, die wenig später ergänzt wird um die Angabe »Old Klingon Proverb«. Verwiesen wird also auf eine Science-Fiction-Fernsehserie und Filmreihe: STAR TREK. Der zumeist Shakespearezitate von sich gebende Protagonist Khan gibt im zweiten Kinofilm¹⁸ der Reihe dieses On-dit von sich – und liefert auch selbst den Kommentar, es handele sich um ein altes klingonisches Sprichwort. Tarantino scheint also seine »Quelle« offen gelegt zu haben. Folgt man allerdings der damit gelegten Spur und sucht nach weiteren Beziehungen zum STAR-TREK-Universum, bleibt die Ausbeute recht mager: Lediglich einmal wird erwähnt, Sophie Fatale, eine Gehilfin von O-Ren Ishii, der Hauptgegnerin der Braut in KILL BILL: VOLUME 1, sei »[t]he pretty lady who's dressed like she's a villain on Star Trek«. ¹⁹ Der Verweis auf die populäre (Fernseh- und) Filmreihe, die ähnlichen Kultcharakter hat wie Tarantino

16 ShawScope ist die Hongkong-Adaption des in den frühen 1950er Jahren aufkommenden Breitwandverfahrens CinemaScope. Da die bei CinemaScope zum Einsatz kommende Chrétien-Linse rechtlich nicht geschützt war, gab es viele nationale Verfahren, die auf diesem System basierten, darunter Tohoscope, Franscope oder auch Sovscope.

17 Unter Blaxploitation (ein Kompositum aus *black* und *exploitation*) versteht man die erste kommerziell erfolgreiche Welle von US-amerikanischen Kriminal- und Actionfilmen der frühen 1970er Jahre, die überwiegend mit African-Americans besetzt waren. Zu den erfolgreichsten Filmen dieses gerade auch für das New Black Cinema der 1990er Jahre zentralen Genres zählen neben dem unabhängig produzierten SWEET SWEETBACK'S BAADASSSSS SONG (USA 1971) von und mit Melvin van Peebles auch von weißen Regisseuren inszenierte Hollywood-Studiofilme wie SHAFT (USA 1971, R.: Gordon Parks, Sr.) und seine beiden Sequels.

18 STAR TREK II: THE WRATH OF KHAN, USA 1982, R.: Nicholas Meyer.

19 KILL BILL: VOLUME 1, 00:56:52.

selbst, führt letztlich ins Leere. Die Behauptung, Rache sei ein Gericht, das man am besten kalt serviere, ist nicht nur in den Weiten des Universums und besonders im klingonischen Kulturkreis zu Hause.²⁰ Sie findet sich auch, und zwar erstmals (»La vengeance est un plat qui se mange froid«) in einem der elegantesten Briefromane des ›alten Europas‹, in Pierre Choderlos de Laclos' *Les Liaisons dangereuses* (1782) – und seiner wohl bekanntesten Verfilmung von Stephen Frears mit Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer, Keanu Reeves und Uma Thurman aus dem Jahr 1988: *DANGEROUS LIAISONS*. Uma Thurman, die mordende Braut in *KILL BILL*, gibt in Frears' Film die Cécile de Volanges, eine junge von Valmont verführte Naive; der ›Racheengel‹ – soweit man in Frears' Film von einem solchen sprechen kann – wird gespielt von Glenn Close als Marquise de Merteuil.



Abb. 4 und 5: Uma Thurman als Opfer in *DANGEROUS LIAISONS* und als Racheengel in *KILL BILL: VOLUME 1*

In Laclos' Text und in Frears' Film, einer der zahlreichen Verfilmungen²¹ des Romans, ist es der Marquise de Merteuil mit Hilfe des Vicomte de Valmont (eines ehemaligen Geliebten, den sie zu ihrem Handlanger macht) um die Erprobung und die Vorführung von Funktionsmechanismen weiblicher Hingabebereitschaft und männlicher Eitelkeit zu tun. Die aristokratischen Protagonisten des Romans spielen – mit unterschiedlicher Souveränität und Finesse – das Spiel ›Liebe‹, das der Roman und seine Verfilmung als Krieg zwischen Männern und Frauen lesbar

20 Die Verbindung von klassischer Literatur und dem Klingonischen hat durchaus Tradition im STAR-TREK-Fan-Universum: So erschien in den USA unter dem Titel *The Klingon Hamlet* eine ›Übersetzung‹ des Stücks mit dem Vermerk »You've not truly experienced Shakespeare until you've read him in the original Klingon«. In dieser Fassung tötet Hamlet seinen Onkel innerhalb der ersten Szene.

21 Der Briefroman ist schon des öfteren für eine Verfilmung herangezogen worden: Seit der Erstverfilmung mit Jeanne Moreau (*LES LIAISONS DANGEREUSES*, F/I 1959, R.: Roger Vadim) lassen sich insgesamt zehn weitere Verfilmungen aus Japan, der Slowakei, den USA, Großbritannien und Südkorea nachweisen, darunter das Teen Pic *CRUEL INTENTIONS* (USA 1999, R.: Roger Kumble), aber auch ein Fernsehmehrteiler. Ein Schwulenporno (*DANGEROUS LIAISONS*, USA 2005, R.: Michael Lucas) führt die Laclos'schen Liaisons zumindest im Titel.

machen. Um Liebe geht es durchaus, aber eben nur insofern, als Liebe Mittel im Kampf, im Krieg der Geschlechter ist. Sind die Waffen, mit denen die Kämpfe in den *Liaisons dangereuses* ausgetragen werden, die *psychologischer* Kriegsführung, finden sich ausgetüftelte Intrigen und scharfzüngige Wortduelle in Tarantinos Film eher selten. Allerdings präsentiert uns KILL BILL: VOLUME 2 in seinem letzten Kapitel »Face to Face«, auf das noch zurückzukommen sein wird, ein mörderisches »Konfliktgespräch« des wieder zusammentreffenden Paares Beatrix und Bill. Zwar lassen auch Laclos und Frears ihre Protagonisten den Liebeskrieg mit aller Force führen, bei den Verletzungen, die sich die Paare zufügen, handelt es sich aber um verbale Verletzungen. Diese können durchaus tödlich sein: Laclos' Mme de Tourvel stirbt an dem Absagebrief, den ihr Valmont auf Betreiben der Mertueil zuschickt. Messer oder Schwerter werden aber – anders als im Schlusskapitel von KILL BILL – kaum gezückt. In Bills und Beatrix' letztem Gespräch dagegen nimmt die topische Rede vom Liebeskrieg eine wörtliche Wendung, wird eine traditionelle Metapher konkretisiert. Beatrix versetzt Bill nicht durch Bekenntnisse oder Vorwürfe den Todesstoß; Bills Herz bricht nicht aus Trauer oder Reue, sondern weil Beatrix ihn mit der »Five-Point-Palm-Exploding-Heart-Technique« tötet.²²

Aber nicht nur diese Entmetaphorisierung des Liebeskriegtropos haben Tarantino und Laclos gemein. Laclos' virtuos gebauter Briefroman verhindert eine Lesehaltung, die die Aufmerksamkeit von seiner Faktur abzöge und etwa »empathisch« verfasst wäre. Von Brief zu Brief gibt es einen Wechsel des Schreibers; Korrespondenzstränge (zum Beispiel der zwischen Valmont und Mertueil) werden nicht *en bloc* präsentiert, sondern von anderen Korrespondenzen »durchschossen«: der zwischen Valmont und Mertueil in den Briefen 124-133 etwa von dem zwischen Mme de Rosemonde und Mme de Tourvel.²³ Jeder Brief erfordert also einen Perspektivenwechsel des Lesers, macht es nötig, dass dieser sich immer wieder neu Absender und Adressat präsent macht.²⁴ Damit werden Privilegierung einer Perspektive und Einnahme einer empathischen oder einer identifizierenden Lesehaltung verhindert.²⁵ Der Leser kann sich seinen

22 Vgl. KILL BILL: VOLUME 2, 01:55:09.

23 Vgl. Monika Moravetz: Formen der Rezeptionlenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts. Richardsons »Clarissa«, Rousseaus »Nouvelle Héloïse« und Laclos' »Liaisons dangereuses«, Tübingen: Narr 1990, S. 248.

24 Didier Masseur: »Le narrataire des »Liaisons dangereuses«, in: Laclos et le libertinage. 1782-1982. Actes du colloque du bicentenaire des »Liaisons dangereuses«, Paris: Presses Univ. de France 1983, S. 110-135, hier S. 115: »La grande originalité de Laclos est en effet de compromettre insidieusement le lecteur en le transformant qu'il le veuille ou non en expérimentateur, en exégète et en voyeur.«

25 M. Moravetz: Formen der Rezeptionlenkung, S. 244f.: »Da ja der Leser in einer Gattung wie dem Briefroman bekanntlich nicht nur die Perspektiven des

Emotionen nicht widmen, sondern ist mit der Herausforderung konfrontiert, einen Überblick über die eingefädelten Liaisons zu gewinnen,²⁶ nicht seine affektiven, seine empathischen, sondern seine intellektuellen Dispositionen werden angesprochen.²⁷ Ähnlich an Empathie und Identifikation gehindert werden die Zuschauer und Zuschauerinnen von Tarantinos Film:²⁸ Auch ihnen ist aufgegeben die Choreographie von Schwert-

Absenders, sondern auch die des Adressaten gleichsam aufnehmen und aneinander anschließen muß, wird eine Identifikation mit den fiktiven Figuren umso unwahrscheinlicher, je divergenter diese Perspektiven sind, d.h. je größer ihre dialogische Interferenz ist.«

- 26 Auch sind die Briefe nicht chronologisch angeordnet. Das bedeutet für den Leser, dass er eine zeitliche Linearität selbst herstellen muss. Vgl. dazu: R. Lemieux: »Le temps et les temps dans les ›Liaisons dangereuses‹ de Laclos«, in: Etudes Francaises VIII (1972), S. 387-397.
- 27 Überdies führt der Roman mit geradezu zynischer Präzision vor, dass empathische Lektüren Fehllectüren sind. Die Leserinnen und Leser im Roman, die sich teilnehmend und gläubig in Brieftexte versenken, demonstrieren nur, dass sie nicht begriffen haben, worum es wirklich geht. Sie verkennen, dass vorgebliche Briefbotschaften nicht die tatsächlichen zu sein brauchen. Der eklatanteste Fall solcher empathischen, die (literale und figurative) Doppelstruktur des Textes negierenden Lektüren wird an der Präsidentin, an Mme de Tourvel, exemplifiziert. Die liest die (mit allen Tricks der Liebesrhetorik verfassten) Briefe, die ihr Valmont schickt, um sie zu verführen, naiv, gläubig, voller Teilnahme für den, der da von sich behauptet, er sei in Liebesbande verstrickt. Die Präsidentin nimmt die Episteln als authentischen Gefühlsausdruck, verwechselt die rhetorische Oberfläche mit Seelentiefe - und wird so zum Opfer des *roué*. Noch weit fatalere Konsequenzen hat ihre Fehllectüre des Valmont'schen Abschiedsbriefs. Der hatte sich von der Marquise dazu bringen lassen, einen von ihr geschriebenen Abschiedsbrief an Tourvel zu schicken - in der Hoffnung, Merteuil durch die kühle Souveranität dieser Aktion zu beeindruckten, und ohne zu sehen, dass er nur in eine (seiner männlichen Eitelkeit gestellten) Falle tappt. Längst in die ihn abgöttisch verehrende Präsidentin verliebt, lässt ihr Valmont, um sein Gesicht bei Merteuil nicht zu verlieren, doch jenen Brief zukommen, der ihr das Herz brechen, sie in den Wahnsinn treiben und töten wird. Und Tourvel erleidet dieses traurige Schicksal, weil sie auch in diesem Fall denselben Fehler macht, den sie schon beim Lesen der anderen Valmont-Briefe gemacht hat: Sie nimmt den Abschiedsbrief literaliter. Sowenig aber den Briefen zu glauben war, die Liebe beteuerten, sowenig ist dem Brief zu glauben, der Liebe aufkündigt. Der unsentimentale, zynische, gewissenlose *libertin* meint auch diesmal nicht, was er sagt, sondern wieder das Gegenteil. Die Präsidentin, unerfahren nicht nur in Intrigen, sondern auch unkundig der rhetorischen Verfasstheit von Sprache, wird mithin zum Opfer ihres defizitären zeichentheoretischen Modells. Sie geht davon aus, dass literale und figurative Bedeutung, eigentliches und uneigentliches Sprechen zusammenfallen. Blind für die Möglichkeiten der Sprache, mit Zeichen zu spielen, fällt sie auf jede Manipulation und jeden Suggestionversuch herein. Tourvel geht von einem fixen, unverrückbaren Bezug zwischen *signifiants* und *signifiés* aus, ist ohne Gespür dafür, dass Bedeutungen gleiten, sich verschieben können. Einer solchen naiven Lesehaltung aber (die die Leserin des Romans, die anders als die Präsidentin in die Intrigengeschichte eingeweiht ist und Hintergrundwissen besitzt, als inadäquat, als ›dumm‹ klassifizieren muss) wird der Prozess gemacht.
- 28 Peter Körte verweist in seiner Analyse der narrativen Strategien Tarantinos darauf: »Wo auf diese spezifische Weise erzählt wird, wo die Figuren sich als

kampfgemetzeln in ihrer ästhetischen Umsetzung zu goutieren und die filmischen Prätexte, die die Protagonisten – sie durchwandernd – zitieren, ausfindig zu machen. Auch sie sind damit beschäftigt, die Faktur der ästhetischen Objektivation zu explorieren, das Augenmerk auf die spezifische mediale Verfasstheit zu lenken. Gilt für Laclós' *Liaisons*, dass es sich »um keine Geschichte in Briefen, sondern eine Geschichte in Briefen über Briefe« handelt²⁹, haben wir es bei Tarantinos *KILL BILL* nicht mit einer Geschichte zu tun, die in einem Film erzählt wird, sondern einer Geschichte, die in einem Film mittels und über andere Filme erzählt wird. In so unterschiedlichen kulturellen Räumen Laclós' am Vorabend der Französischen Revolution geschriebener Ancien-Régime-Roman und Tarantinos postmodernes Film-Vexierspiel auch angesiedelt sind, beiden kulturellen Objektivationen ist gemein, dass das Medium (der Brief in einem, der Film im anderen Fall) sich in ihnen selbst reflektiert, mithin sichtbar wird. Empathische, »emotionale« Lektüren haben es in solchen Fällen, die die technischen Möglichkeiten des Mediums auf diese Weise ausschöpfen, nicht nur schwer – sie sind nicht mehr möglich. Sowohl die *Liaisons* als auch *KILL BILL* erfordern eine Lektüre, die ihre selbstreflexive Medialität und die Feinheiten ihrer ästhetischen Faktur im kritischen Blick hat.

Aber zurück zu »La vengeance est un plat qui se mange froid«: Der Rache-Kontext, den *KILL BILL* eröffnet, ist mit dem Verweis auf europäische Hochkultur (und Frears' Arthouse-Literaturverfilmung) nicht hinreichend beschrieben. Ist doch der zweifellos wichtigste narrative und stilistische Prätext, auf den sich *KILL BILL: VOLUME 1* bezieht, das japanische Jidai-Geki- und Revenge-Movie *SHURAYUKIHIME*³⁰ (im Englischen wie im Deutschen *LADY SNOWBLOOD*). Wie *KILL BILL* wird auch *LADY SNOWBLOOD* durch Texteinblendungen in Kapitel unterteilt, die nicht chronologisch aufeinander folgen, sondern auch die Funktion von Rückblenden und *flashforwards* einnehmen können. Im Zentrum von Tarantinos und Fujitas Film steht die – in furiosen (in ihrer Choreographie ganz ähnlich angelegten) Schwertkämpfen ausgetragene – Rache einer Frau. *KILL BILLS* Rekurs auf den japanischen Vorgängerkino erschöpft sich aber nicht im Bezug der Braut auf *Lady Snowblood*. Auf die Protagonistin *Lady Snowblood* verweist auch die von Lucy Liu

wandelnde Zitate bewegen, da entfällt allerdings, was Hollywood sucht: Identifikation. In einen, der in der Mitte des Films erschossen wird, um ein paar Minuten später wieder zum Frühstück zu gehen, kann man sich schlecht »einfühlen«. Doch deshalb muss die Figur nicht an Attraktivität oder Ausstrahlung verlieren« (Körte: Geheimnisse des Tarantinoversums, S. 30f).

29 Barbara Vinken: Unentrinnbare Neugierde. Die Weltverfallenheit des Romans. Richardsons *Clarissa*, Laclós' *Liaisons dangereuses*, Freiburg: Rombach 1991, S. 207.

30 *SHURAYUKIHIME*, J 1973, R.: Toshiya Fujita.

gegebene O-Ren Ishii, ehemaliges Mitglied des von Bill geleiteten Mordkommandos Deadly Viper und Hauptgegnerin der Braut im ersten Teil. Wie für die Protagonistin von LADY SNOWBLOOD ist für O-Ren Ishii ihre *backstorywound*, die Ermordung ihrer Eltern, kennzeichnend (diese traumatische Vergangenheit wird in KILL BILL: VOLUME 1 im Animé-Zeichentrickstil ›eingespielt‹). Bleibt das weitere Schicksal von Lady Snowblood ungewiss (und wird erst durch das Sequel beantwortet), stirbt O-Ren Ishii am Ende von KILL BILL: VOLUME 1 im Schnee, den sie – eine literale Lady Snowblood – mit roten Blutspuren verziert.³¹ Die überlebende Braut begibt sich daraufhin für den zweiten Teil ihrer Rache zurück in die USA.



Abb. 6 und 7: Lady Snowblood und O-Ren Ishiis Blut-Spuren

Die Familiengeschichte, mit der O-Ren Ishii in Tarantinos Film ausgestattet wird, setzt die interkulturellen Negotiationen, den internationalen ›Filmverkehr‹, den KILL BILL: VOUME. 1 voraussetzt und den er ausstellt, in Szene: Eingeführt wird O-Ren Ishii als Japanerin, von der wir erfahren, sie habe amerikanische und chinesische Vorfahren. Ishiis ›Multikulturalismus‹, ihre Hybridität allegorisiert mithin den Film, als dessen Figur sie auftritt. Die ›amerikanische‹ Produktion KILL BILL: VOLUME 1, deren Kampfsequenzen überwiegend in den chinesischen Shaw-Studios gedreht wurden, lehnt sich an die im japanischen Kino übliche Darstellung von Schwertkämpfen an, rekurriert stilistisch aber auch – erinnert sei noch einmal an die einführenden Logos – auf die Hongkonger Martial-Arts-Filme der 1970er. Durch hektische Zooms und

31 Zugleich lässt sich die Inszenierung dieses Todes als - auf eine Weise unheimlich komische - Verhandlung der Problemkonstellation lesen, wie leinwandfüllende Großaufnahmen von Gesichtern in Breitwandverfahren realisiert werden können: Als O-Ren Ishii tödlich verletzt wird, zeigt eine Einstellung ihr Gesicht, schneidet aber am oberen Rand den Haaransatz ab (ganz der Konvention entsprechend, nach der Gesichter in Breitwandverfahren gezeigt werden); erst der einsetzende Rückwärtszoom zeigt, dass O-Ren Ishiis Schädeldecke nicht nur in der vorigen Einstellung, sondern ganz literal durch das Schwert der Braut ›abgeschnitten‹ wurde. Vgl. KILL BILL: VOLUME 1, 01:33:13.

den Einsatz von Handkamerasequenzen verweist Tarantinos KILL BILL: VOLUME 1 auf die visuelle Gestaltung der Hongkongfilme; der Kampf der Braut gegen die Crazy 88 zitiert die finale Kampfsequenz des Shaw-Brothers-Films MA YONG ZHEN.³²



Abb. 8 und 9: Massenkampf in MA YONG ZHEN und KILL BILL: VOLUME 1

»Revenge is a dish best served cold« - zum Zweiten: Rache (nicht nur) im Italo-Western

Daneben finden sich aber auch schon in KILL BILL: VOLUME 1 Sequenzen, die weitere filmische Kontexte evozieren: Nicht nur der den Film einleitende Kampf gegen die von Vivica A. Fox gegebene Vernita Green ruft insbesondere in der Gestaltung der Dialoge Kontexte des Blaxploitation-Kinos auf; auch als die Braut Bucks grellen Pussy Wagon in der Garage findet³³, wird auf der Tonspur auf einen Blaxploitation-Film rekurriert, wird doch das Titelstück von TRUCK TURNER³⁴ eingespielt – und damit auf Tarantinos Affinität zum Black Cinema der 70er Jahre verwiesen.³⁵ Zum Ausdruck gebracht hatte der Regisseur seine Begeisterung für die so genannte Blaxploitation bereits 1997 in seiner Hommage JACKIE BROWN. Die in KILL BILL gegebenen Hinweise auf Blaxploitation fungieren somit auch als Selbstzitat Tarantinos.

Verwiesen auf »World Cinema« wird in KILL BILL also nicht nur auf der visuellen, sondern auch auf der akustischen Ebene. Schon in KILL BILL: VOLUME 1 begegnen wir einer Reihe von musikalischen Zitaten des »Spaghetti«-Western (wie er pejorativ im anglo-amerikanischen Raum genannt wird). Zu dem Genre gezählt werden mehr als 500 in

32 MA YONG ZHEN, engl. Titel: THE BOXER FROM SHANTUNG, HK 1972, R.: Chang Cheh, Li Pao Hsueh.

33 KILL BILL: VOLUME 1, 00:31:24.

34 TRUCK TURNER, USA 1974, R.: Jonathan Kaplan.

35 Vgl. KILL BILL: VOLUME 1, 00:30:57.

Italien produzierte Western.³⁶ Als bekanntester Regisseur dieses Western-(Sub-)Genres gilt Sergio Leone, der mit der Dollar-Trilogie³⁷ die in den USA kommerziell erfolgreichsten Italo-Western vorlegte. Als Markenzeichen des Regisseurs firmiert der nach ihm benannte ›Leone Shot‹, eine – gelegentlich an einen Zoom gekoppelte – Großaufnahme der Augen, auf die auch in KILL BILL immer wieder zurückgegriffen wird, wenn es zu Duellsituationen kommt. Die Dollar-Filme, wie auch die späteren Produktionen Leones, rekurrieren auf die Codes und Konventionen des klassischen Hollywood-Westerns, verschieben sie, schreiben sie um: Italo-Western invertieren den ›klassischen‹ Western, ›vergrößern‹, ›brutalisieren‹ und/oder ironisieren ihn, entstellen aber auch durch den kulturellen Transfer, den sie vornehmen, die Traditionen des klassischen Genres zur Kenntlichkeit.

Von Beginn an ist für den Italo-Western das Rachemotiv, das auch im klassischen Western (jedenfalls der 1950er Jahre) immer wieder verhandelt wird, zentral. KILL BILL zitiert – auf der Tonspur – eine ganze Reihe von Italo-Western, darunter DA UOMO A UOMO³⁸ und I GIORNI DELL'IRA.³⁹ Insbesondere DA UOMO A UOMO kann als zentraler Intertext für Tarantinos Film aufgefasst werden; darauf weist bereits der Name des rachesuchenden Protagonisten Bill hin. Schließt in KILL BILL die Braut ihre Augen, um in einem schwarzweißen Flashback an das Massaker in der Kapelle erinnert zu werden, so erinnert der visuelle Stil dieser Rückblende an den jener Flashbacks, in denen Bill im Italo-Western DA UOMO A UOMO immer wieder die Ermordung seiner Eltern durchleben muss. Die Darstellung dieser Ermordung lässt sich überdies als direkte Vorlage für die Gestaltung der (mit Italo-Western-Musik unterlegten) Animé-Sequenz in KILL BILL: VOLUME 1 auffassen, die die Kindheit von O-Ren Ishii zeigt: Nicht nur die Abfolge der Gräueltaten ist ähnlich, in beiden Fällen nimmt die teilweise subjektive Kamera zudem die Perspektive des versteckten Kindes ein, die mit Großaufnahmen der kindlichen Augen parallel montiert wird.

36 Das Genre löste in Italien ab 1963/64 die Produktion der so genannten Sandalenfilme ab.

37 PER UN PUGNO DI DOLLARI (dt. Titel: FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR, I/E/D 1964), PER QUALCHE DOLLARO IN PIÙ (dt. Titel: FÜR EIN PAAR DOLLAR MEHR, I/E/D/MC 1965), IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO (dt. Titel: ZWEI GLORREICHE HALUNKEN, I/E 1966).

38 DA UOMO A UOMO, (dt. Titel: DIE RECHNUNG WIRD MIT BLEI BEZAHLT, I 1968).

39 I GIORNI DELL'IRA, (dt. Titel: DER TOD RITT DIENSTAGS, I 1968).

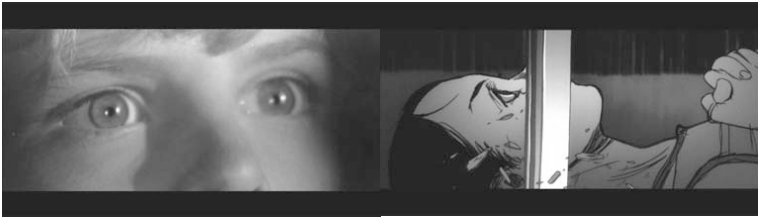


Abb. 10 und 11: Elternmord, reflektiert in den Augen der Kinder

Beide oben genannten Italo-Western verfolgen die Rachepläne ihrer Protagonisten, junger Männer, die in einer Art Ausbildungsverhältnis zu einem älteren Lehrmeister stehen.⁴⁰ Die Vaterfiguren, die in beiden Italo-Western von Lee van Cleef dargestellt werden, erweisen sich im jeweiligen Finale als Schurken: Während der Protagonist von *I GIORNI DELL'IRA* seinen zum faschistoiden Stadttyrannen aufgestiegenen väterlichen Ausbilder erschießt, lässt der jugendliche Bill in *DA UOMO A UOMO* seinen Lehrmeister entkommen, obwohl dieser an Mord und Vergewaltigung seiner Eltern zumindest eine Mitschuld trägt. Vielleicht verzichtet Bill tatsächlich auf die Rache an seinem zweiten ›Vater‹, vielleicht verschiebt er sie auch nur, weil er berücksichtigt, was dieser ihm als erste Lektion mitgegeben hatte (zitiert sei die englische Tonspur von *DA UOMO A UOMO*⁴¹): »Somebody once wrote that revenge is a dish that has to be eaten cold. Hot as you are, you're liable to end up with indigestion.«

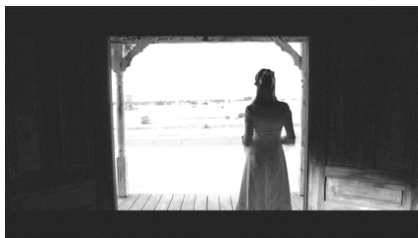
Von den ersten Texteinblendungen an bringt also bereits *KILL BILL: VOLUME 1* mit seinem *DA-UOMO-A-UOMO*-Zitat von der Rache, die kalt zu servieren, die kalt zu sich zu nehmen sei, das Genre des Italo-Western ins Spiel. Tarantino setzt japanisches *Jidai-Geki*, chinesisches *Martial-Arts-Kino* und italienischen *Western* in Bezug; er setzt damit *Liaisons* in Szene, die auf eine lange und brisante Geschichte zurückblicken. Interferieren doch japanisches, chinesisches, italienisches und US-amerikanisches *Kino* (um einige – wichtige – nationale Filmkulturen zu fokussie-

40 Ausbildungsverhältnisse spielen auch in *KILL BILL* eine wichtige Rolle. Werden im *Italo-Western* Männer von Männern ausgebildet, ist die (von Bill und Pai Mei) Auszubildende eine Frau: Beatrix Kiddo. Tarantino macht damit aus dem homozielen Ausbilder-Schüler-Verhältnis eine heterosexuelle Beziehung. Als ›Nachträglichkeitseffekt‹ (auf der Folie der sexuellen Beziehung von älterem Mann und jüngerer Frau [während der Hochzeitsprobe adressiert Beatrix Bill als ›Dad‹]) lesbar werden damit die sexuellen, die inzestuösen Untertöne der engen ›Vater-Sohn-Beziehungen im *Italo-Western*.

41 Da italienische Filme ohne Direktton gedreht wurden und werden, ist jede Tonspur eine Synchronisation. Der zitierte Satz findet sich auch auf der deutschen Tonspur. Dort heißt es: »Ich habe mal in einem Buch gelesen, Rache sei ein Gericht, das man kalt essen muss. Zu heiß gegessen verursacht es Verdauungsstörungen.«

ren) nicht erst seit einigen Jahren. Sergio Leones 1964 erstaufgeführter Italo-Western *PER UN PUGNO DI DOLLARI* (ein Film, der für die Codes und Konventionen dieses Genres maßgeblich war) ist beispielsweise als Remake eng auf Akira Kurosawas *Jidai-Geki YOJIMBO*⁴² bezogen. Dessen erster international erfolgreicher Samuraifilm, *SHICHININ NO SAMURAI*, wurde – so jedenfalls Kurosawas Selbsteutung – von den Western John Fords inspiriert.⁴³ In der Spätphase des Italo-Westerns kommt es – angeregt durch den Erfolg der Martial-Arts-Filme auch in Europa – gar zu Genrehybriden, in denen ein Karatekämpfer durch den Wilden Westen reitet.⁴⁴ Die Hongkongfilme der 1970er sind ihrerseits wiederum durch stilistische Merkmale gekennzeichnet, die der Italo-Western entwickelt hat: So werden etwa Duellsituationen durch minutenlange Blickduelle eingeleitet, in Kampfsequenzen die für den Italo-Western typischen Zooms adaptiert und beschleunigt eingesetzt.⁴⁵

Mit seiner Amalgamierung von asiatischem Kino und Italo-Western stellt Tarantino also – seit Jahrzehnten zu beobachtende – interkulturelle mediale Negotiationen nach. Das ›Mischungsverhältnis‹ von asiatischem und italienischem Kino ist allerdings eines, das für *KILL BILL: VOLUME 1* und *KILL BILL: VOLUME 2* eine unterschiedliche Rezeptur aufweist. Haben wir es im ersten Teil mit asiatischem – mit einer Prise Italo-Western gewürztem – Kino zu tun, wird die ›italienische‹ Dosis im zweiten Teil deutlich verstärkt: In *KILL BILL: VOLUME 2* beeinflusst das Genre Italo-Western maßgeblich den visuellen Stil und die *Mise en Scène*, aber auch die Narration des Films. Das Erzähltempo verlangsamt



sich drastisch, der Film wird episch – und nähert sich damit den (nur selten einer klassischen Hollywood-Dramaturgie entsprechenden) episodischen Italo-Western-Epen Leones an.

Abb. 12: *Blick aus der Kapelle*

42 *YOJIMBO*, J 1961, R.: Akira Kurosawa.

43 Bis heute ist Japan einer der Hauptabsatzmärkte für Italo-Western; dort sind zahlreiche Filme bereits auf Laserdisc und DVD erschienen, die in den USA oder Deutschland noch nicht erhältlich sind.

44 Der Italo-Western *LÀ DOVE NON BATTE IL SOLE* (dt. Titel: *KUNG FU IM WILDEN WESTEN*, I 1974, R.: Antonio Margheriti) wurde sogar vom Hongkongstudio Shaw Brothers coproduziert und in den Hauptrollen mit den jeweiligen Genrestars Lee van Cleef und Lo Lih prominent besetzt.

45 Auch zu musikalischen Anleihen kommt es: So erinnert beispielsweise das Titelthema des Shaw-Brothers-Films *SAP SAAM TAAI BO* (engl. Titel: *THE HEROIC ONES*, HK 1970, R.: Chang Cheh) in Melodie und Instrumentierung stark an die von Ennio Morricone komponierten Italo-Western-Soundtracks.

Schon das sechste Kapitel, mit dem der zweite Teil von KILL BILL beginnt, versetzt uns in eine Western-Szenerie – wir schauen Hochzeitsvorbereitungen in einer kleinen Kapelle mitten in der Wüste zu. Der Blick aus der Kapelle heraus (die Einstellung stellt ein direktes Bildzitat aus dem wirkmächtigsten ›klassischen‹ Rache-Western des US-Kinos, John Fords THE SEARCHERS⁴⁶, dar) zeigt – zum ersten Mal – den im ersten Teil nur akustisch vernehmbaren Bill.⁴⁷ Die Besetzung des Parts mit David Carradine ist nicht zuletzt deshalb bemerkenswert, weil dieser in seiner berühmtesten Rolle – in der Fernsehserie KUNG FU⁴⁸ – einen jungen Shaolinmönch spielte, der Abenteuer im Wilden Westen erlebte; auch die Starpersona David Carradines steht also für die interkulturellen Negotiationen und Hybridisierungen, von denen schon die Rede war.⁴⁹ Aufgebaut ist diese erste Begegnung zwischen Beatrix (als Braut) und Bill im Film wie die Duellszene eines klassischen Western: Langsam bewegen sich im Verlauf des Gesprächs Bill und Beatrix aufeinander und auf die Bildmitte zu. Die Mise en Scène ist dabei eng an Sergio Leone angelehnt und verweist so bereits auf die martialische Auseinandersetzung des Filmendes: Beide Kontrahenten werden in verkanteten *establishing shots* vorgestellt und füllen jeweils die extremen Ränder des Breitwandbildes.



Abb. 13 bis 16: Aufforderung zum Duell

46 THE SEARCHERS, USA 1956, R.: John Ford.

47 KILL BILL: VOLUME 2, 00:05:50.

48 KUNG FU, USA 1972-75.

49 Deutlich verwiesen wird auf diese Fernsehserie auch über die von David Carradine in dieser Szene gespielte Flöte, die auf das vom Protagonisten in Kung Fu verwendete Instrument referiert.

Die Auseinandersetzung von Budd⁵⁰ und Beatrix Kiddo in Kapitel 7 streicht die Verankerung des ersten Filmteils im japanischen Kontext in einer kleinen Episode durch, wird doch die Unwirksamkeit des Samurai-schwerter im (wilden) Westen vorgeführt: Schwarz gekleidet wie ein Ninja schleicht sich Beatrix an Budds Wohnwagen heran, um mit ihrem Schwert hineinzustürmen. Beim Öffnen der Tür wird sie allerdings von einer Ladung Steinsalz in die Brust getroffen und außer Gefecht gesetzt. Lässt sich für den ersten Teil von KILL BILL davon sprechen, dass Tarantino Chambara- und Martial-Arts-Filme synthetisiert, werden im KILL BILL: VOLUME 2 die japanischen Bezüge durch Rekurse auf den Italo-Western ›ersetzt‹, wird eine Melange aus italienischem Kino und Martial-Arts-Filmen präsentiert. Nicht ihre japanischen Schwertkampffertigkeiten, sondern ihre chinesischen Martial-Arts-Künste verhelfen Beatrix zur Flucht aus dem Grab, in dem sie lebendig begraben wurde, aber auch zum Sieg gegen Elle Driver (besetzt mit Daryl Hannah), der sie – mit der bei ihrem chinesischen Lehrmeister Pai Mei erlernten Technik – auch das zweite Auge herausreißt.⁵¹ Bevor wir Beatrix' Auferstehung von den Toten und ihre Blendung Elles sehen, lässt uns eine Rückblende an ihrer Ausbildung durch Pai Mei teilhaben. Ihr väterlicher Freund, Auftraggeber und Geliebter Bill – so erfahren wir im Flashback – erzählt ihr am Abend, bevor er sie bei dem Ausbilder abliefern, von Pai Mei. Beide sitzen am Lagerfeuer, Bill bläst die Flöte und beginnt seine Ausführungen mit den Worten: »Once upon a time in China«. ⁵² Alludiert wird mit dieser märchenhaften Einleitung sowohl der Originaltitel von Leones SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, C'ERA UNA VOLTA IL WEST⁵³, zugleich aber auch der englische Titel eines der aufwendigsten Martial-Arts-Filme Hongkongs der 1990er Jahre.⁵⁴

50 Budd evoziert mit seinem Texashut und den schmierigen Koteletten den Fatalismus, aber auch die Durchtriebenheit jener Antihelden, die wir beispielsweise in den ›Spätwestern‹ Sam Peckinpahs finden (die eine für das US-Actionkino der 80er äußerst einflussreiche Transkription des klassischen US-Western darstellen). Tarantino bezieht sich also nicht nur auf interkulturelle, sondern auch auf innerkulturelle Umschriften des Western.

51 Diese Technik hatte Beatrix bereits in KILL BILL: VOLUME 1 im Kampf gegen die Crazy 88 zum Einsatz gebracht - und damit mitten im japanischen Schwertkampf auf chinesische Martial-Arts zurückgegriffen. Vgl. KILL BILL: VOLUME 1, 01:19:43 und KILL BILL: VOLUME 2, 01:16:34.

52 KILL BILL: VOLUME 2, 00:37:57.

53 C'ERA UNA VOLTA IL WEST, I/USA 1968.

54 WONG FEI-HUNG, engl. Titel: ONCE UPON A TIME IN CHINA, HK 1991, R.: Tsui Hark.



Abb. 17 und 18: *Should auld acquaintance be forgot ...* – Pai Mei in *KILL BILL: VOLUME 2* und in *HUNG WEN TIN SAN PO PAI LIEN CHIAO*

Pai Mei (übersetzt: weiße Augenbraue) wiederum verkörpert den deutlichsten Verweis Tarantinos auf die Filme der Shaw Brothers – und macht deutlich, wie Muster des Italo-Western und des Martial-Arts-Kinos kombiniert werden. Eine Figur dieses Namens tritt gleich in mehreren Martial-Arts-Filmen der 1970er Jahre⁵⁵ als ein Kämpfer auf, der seinen Lehrmeister umgebracht hat und dafür zur Verantwortung gezogen werden soll. Die von ihm in *HUNG WEN TIN SAN PO PAI LIEN CHIAO* beherrschte 7-Schritte-Technik, die den Gegner sieben Schritte nach dem Schlag tötet, wird in *KILL BILL: VOLUME 2* als ›Five-Point-Palm-Exploding-Heart-Technique‹⁵⁶-Technik aufgegriffen. Der Darsteller des Pai Mei in zwei dieser Filme verfolgenden Rächers, Gordon Liu, spielt nun Pai Mei selbst – nur ist dieser zur (auch für den Italo-Western typischen) Figur des ambivalenten Ausbilders von Bill, Elle und eben auch Beatrix Kiddo geworden.

55 HUNG HSI-KUAN (engl. Titel: *EXECUTIONERS OF SHAOLIN*, HK 1977, R.: Liu Chia-Liang), SHAO LIN YING XIONG BANG (engl. Titel: *ABBOT OF SHAOLIN*, HK 1979, R.: Ho Meng-Hwa) und HUNG WEN TIN SAN PO PAI LIEN CHIAO (engl. Titel: *CLAN OF THE WHITE LOTUS*, HK 1980, R.: Lo Lieh). Dargestellt wird die Figur des Pai Mei in diesen Filmen vom Regisseur des letzten Films, Lo Lieh, der seinerseits zuvor bereits in einem Martial-Arts- und Italo-Western-Genrehybriden mitgespielt hatte.

56 *KILL BILL: VOLUME 2*, 00:40:27.

Schwedische Rape-Revenge-Filme und die (neuen) SZENEN EINER EHE

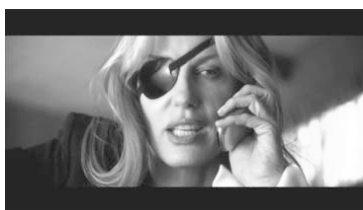


Abb. 19 und 20: »They call her one eye.« Christina Lindberg in *THRILLER – EN GRYM FILM* und Daryl Hannah in *KILL BILL: VOLUME 2*

Die Figuren, die Tarantino durch seinen Film wandern lässt, entstammen aber nicht nur italienischen, chinesischen, japanischen oder amerikanischen Kontexten. Das Äußere von Beatrix' Gegenspielerin Elle Driver etwa verweist auf die ebenfalls mit einer Augenklappe ausgestattete Frigga, die Protagonistin des schwedischen Rape-Revenge-Films *THRILLER – EN GRYM FILM*.⁵⁷ Dessen Regisseur Bo Arne Vibenius, der sich in *THRILLER* stilistisch an Sam Peckinpah orientiert, ist auch als Mitarbeiter Ingmar Bergmans bekannt; Vibenius arbeitete als Regieassistent bei Bergmans *PERSONA*⁵⁸ und *VARGTIMMEN*⁵⁹ mit. Bergman selbst legte mit *JUNGFUKÄLLAN*⁶⁰ 1960 wiederum den ›Gründerfilm‹ für das Rape-Revenge-Genre vor, auf das *KILL BILL* ebenfalls rekurriert. Eine Verbindung zu Bergman weist in *KILL BILL* außerdem David Caradine, der in dessen Spätwerk *THE SERPENT'S EGG*⁶¹ die Hauptrolle spielte, und vor allem der Titel des finalen Kapitels, »Face to Face«, auf: Im englischsprachigen Raum ist dieser Titel nicht nur durch einen Italo-Western Sergio Sollimas⁶² (des neben Sergio Leone und Sergio Corbucci wichtigsten Regisseurs des Genres) ›belegt‹, auch die – deutlich bekanntere – Kinofassung des zweiten Fernsehmultiparters Bergmans, *ANSIKTE MOT ANSIKTE*⁶³, heißt so. Die Spur, die von Tarantinos letztem Kapitel zu Bergman führt, lässt sich aber nicht bei *ANSIKTE MOT ANSIKTE* arretieren, sondern ist zurückzuerfolgen zum *ersten* Fernseh-

57 *THRILLER – EN GRYM FILM*, dt. Titel: *THRILLER – EIN UNBARMHERZIGER FILM*, S 1974.

58 *PERSONA*, S 1966.

59 *VARGTIMMEN*, dt. Titel: *DIE STUNDE DES WOLFS*, S 1968.

60 *JUNGFUKÄLLAN* 1960, dt. Titel: *DIE JUNGFRAUENQUELLE*, S 1960.

61 *THE SERPENT'S EGG*, USA/D 1978.

62 *FACCIA A FACCIA*, dt. Titel: *VON ANGESICHT ZU ANGESICHT*, I/E 1967.

63 *ANSIKTE MOT ANSIKTE*, dt. Titel: *VON ANGESICHT ZU ANGESICHT*, S 1976.

mehrteiler Bergmans, SCENER UR ETT ÄKTENSKAP, SZENEN EINER EHE.⁶⁴ Das letzte Gespräch zwischen Beatrix und Bill erinnert in der Tat visuell an die von Bergman und seinem Kameramann Sven Nykvist mit mobiler Kamera eingefangenen Unterhaltungen zwischen den Eheleuten Marianne und Johan. Tarantino inszeniert hier ungewohnt zurückhaltend, setzt das Gespräch als Kammerspiel in Szene; nach vermeintlich ›objektiven‹ ›establishing shots‹ folgt die Handkamera als unsichtbarer Beobachter mit kaum merklichen Bewegungen den Gesichtern der jeweils Sprechenden.



Abb. 21-24: An einem Tisch: Bergmans Szenen einer Ehe als Intertext

Tarantino greift so auf Topoi und visuelle Verfahren des Bergman'schen Kammerspiels zurück – und ermöglicht es damit nachträglich, den gesamten Film Tarantinos als ›Szenen einer (wilden) Ehe‹ zu lesen. Aufgegriffen wird die Gesprächssituation zwischen älterem Mann und jüngerer Frau, die sich in einer ›schwierigen‹ Beziehungskonstellation befinden. Tarantinos und Bergmans Paare tauschen sich aus über Schein und Sein, Wünsche und Enttäuschungen: Auch bei Bergman kommt das Physische ins Spiel. Die Redeschlacht artet in eine Prügelei aus. Ohne »Five-Point-Palm-Exploding-Heart«-Technik gibt es aber keinen Toten. Bergmans Paar lässt sich scheiden, darf aber überleben. Bill dagegen muss – um das Programm des Titels zu erfüllen – sterben. Beatrix bleibt mit ihrer Tochter, eine Madonna mit Kind, zurück.

64 SCENER UR ETT ÄKTENSKAP, S 1973.

Tarantino operiert – das wurde zu zeigen versucht – in KILL BILL mit unterschiedlichsten filmischen Bezugssystemen und kulturellen Umschriften. Den Kennern der filmischen Vorlagen erlaubt Tarantino einen Blick auf eine Fülle brisanter intertextueller Liaisons, einen Blick auf ein Spielfeld komplexer medialer und interkultureller Negotiationen, die er sehr dezidiert als *Negotiationen* kenntlich macht. Dabei ist das Verweissystem, das KILL BILL aufspannt, keines, das sich ausschließlich auf ›pulp fiction‹, auf ›trash‹, auf ›low culture‹ beziehen lässt. Tarantinos Konzept von ›World Cinema‹ umfasst nicht-englischsprachige Filme des Genre- wie des ›Autorenfilm‹-Bereichs – von Sergio Leone bis zu Ingmar Bergman (um nur zwei wichtige Bezugspunkte zu nennen). KILL BILL funktioniert als filmischer Verhandlungs- und Hybridisierungsraum, in dem die Filiationen des ›World Cinema‹ interagieren, der aber auch bereits bestehende Interaktionen vorführt.

Literaturverzeichnis

- Chow, Rey: »Film and Cultural Identity«, in: John Hill/Pamela Church Gibson (Hg.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford: Oxford University Press 1998, S. 169-175.
- Epstein, Edward Jay: »Paranoia for Fun and Profit. How Disney and Michael Moore Cleaned up on Fahrenheit 9/11«, in: *Slate* vom 03. Mai 2005, online unter <http://www.slate.com/id/2117923/> vom 01. Dezember 2005.
- Fischer, Robert/Körte, Peter/Seeßlen, Georg: *Quentin Tarantino*, Berlin: Bertz + Fischer 2004 (film: 1).
- Hess, Ralf: »Der sanfte Plünderer. Über Querverweise in und Inspirationsquellen von ›Kill Bill‹«, in: *Steadycam 48* (Sommer 2005), S. 56-93.
- Körte, Peter: »Geheimnisse des Tarantinoversums«, in: Fischer/Körte/Seeßlen (Hg.), *Quentin Tarantino (2004)*, S. 11-64.
- Laclos, Pierre Choderlos de: *Les Liaisons dangereuses [1782]*, hrsg. v. René Pomeau, Paris: Flammarion 1996.
- Lemieux, R.: »Le temps et les temps dans les ›Liaisons dangereuses‹ de Laclos«, in: *Etudes Francaises VIII* (1972), S. 387-397.
- Masseau, Didier: »Le narrataire des ›Liaisons dangereuses‹«, in: Laclos et le libertinage. 1782-1982. *Actes du colloque du bicentenaire des ›Liaisons dangereuses‹*, Paris: Presses Univ. de Frances 1983, S. 110-135.

- Moravetz, Monika: Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts. Richardsons »Clarissa«, Rousseaus »Nouvelle Héloïse« und Laclos' »Liaisons dangereuses«, Tübingen: Narr 1990.
- Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): The Oxford History of World Cinema. The Definitive History of Cinema Worldwide, Oxford: Oxford University Press 1999.
- O'Regan, Tom: »Cultural Exchange«, in: Toby Miller/Robert Stam (Hg.), Companion to Film Theory, Oxford: Blackwell 1999, S. 262-294.
- Seeßlen, Georg: »Zärtliche Zerstörungen«, in: Fischer/Körte/Seeßlen (Hg.), Quentin Tarantino (2004), S. 65-86.
- Vinken, Barbara: Unentrinnbare Neugierde. Die Weltverfallenheit des Romans. Richardsons Clarissa, Laclos' Liaisons dangereuses, Freiburg: Rombach 1991.

BELL UND BILL, BUCK UND FUCK: GESPALTENE GESCHLECHTER UND FLOTTIERENDE SIGNIFIKANTEN IN TARANTINOS KILL BILL

MARTIN PRZYBILSKI/FRANZISKA SCHÖSSLER

Tarantinos Filme sind Etüden über die Illusionsfabrik Kino, über die Genese von Bildern, ihre Wirklichkeitseffekte und ihre Täuschungen. Er arrangiert beliebte Kinoikonen, gängige Mythen des amerikanischen Hollywood-Kinos¹ und amalgamiert sie mit Versatzstücken internationaler, meist ostasiatischer B-Movies – seine Produktionen sind intertextuelle Archive, demjenigen Videogeschäft ähnlich, in dem er seine ›Ausbildung‹ zum Filmemacher erhalten hat.² Tarantino sampelt Genres und Repräsentationsformen – an zentraler Stelle Geschlechternarrationen – und führt sie reflexiv als solche vor, unterbricht ihre Illusionsstruktur, indem beispielsweise Filmerzählungen fragmentarisiert und Kontinuitäten aufgebrochen werden. Meist herrscht in seinen Plots der Zufall, der Unfall, der zu korrigierenden Relektüren zwingt wie in PULP FICTION. Auch in KILL BILL, der unter anderem das Genre der Martial-Arts-Filme, der Waxia, nachstellt³, wird die Erzählung zerstückelt und umarrangiert – und damit wiederum an das japanische Genre angeknüpft. Auch zum Beispiel LADY SNOWBLOOD (jap. Originaltitel SHURAYUKIHIME), ein

1 Vgl. zu einer kleinen Liste der unzähligen Anspielungen D.K. Holm: Quentin Tarantino. The Pocket Essential, Harpenden: The pocket essential 2004, S. 133. »[I]n Quentin's mind there was nothing wrong with recycling stories, which he had always been told was common practice in Hollywood.« (Wensley Clarkson: Quentin Tarantino. Shooting From The Hip, London: Piatkus 1995, S. 130).

2 Die Filme arbeiten nicht nur mit biographischen Informationen und Selbstziten, sondern können als imaginäres Spiegelkabinett vervielfältigter Selbstbilder des Regisseurs beschrieben werden; entsprechend identifiziert sich Tarantino nachhaltig, auch in seinen Medienauftritten, mit einzelnen Charakteren; vgl. dazu Lutz Nitsche: Hitchcock - Greenaway - Tarantino. Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, u.a. S. 144f. Vgl. zu Tarantinos Arbeit in einem Video-Geschäft Jami Bernard: Quentin Tarantino. The Man and his movies, New York: Harper Perennial 1995, S. 26f.

3 Vermutet wird, dass sich Tarantino mit dem Rachefilm seinerseits für die schlechte Rezeption von JACKIE BROWN rächen wollte; vgl. ebd., S. 128.

weiblicher Racheilm aus den siebziger Jahren, den Tarantino in KILL BILL⁴ verschiedentlich zitiert, ist in Kapitel eingeteilt, arbeitet mit Schriftzügen sowie Zeichnungen, mit diversen Repräsentationsformen also, und hält sich in seinem intermedialen Arrangement dezidiert nicht an die Chronik der Ereignisse.

Tarantino führt seine Filme entsprechend – und das gilt bereits für seine früheste Produktion RESERVOIR DOGS – auf die Gattung des Buches zurück. Seine Arbeit gleiche der eines Novellisten: »I [...] wanted to introduce these guys [in RESERVOIR DOGS; Anm. v. Verf.] in a series of chapters. Like, when you're reading a book.«⁵ Die scheinbar mimetischen Bilder werden mit einem anderen Medium fusioniert, das auf ihren Ursprung, auf den Text, auf das Drehbuch, verweist. Deshalb spielen Buchstaben und Namen in seinen Filmen eine zentrale Rolle. In KILL BILL arbeitet Tarantino mit Minimalpaaren als kleinsten bedeutungstragenden Einheiten, und der Plot folgt metonymischen Operationen, wie sie der Traumsprache genuin sind: Die Sprache des Unbewussten gilt bei Freud und Lacan als sprachlich verschlüsselt, produziert minimale Verschiebungen, die sowohl dem Prinzip der Kontiguität, der Metonymie, als auch dem der Metapher folgen. Die Namen, die Tarantino mit großem Bedacht wählt, sind Decknamen, Listen, Fälschungen, die jedoch geheime Zusammenhänge aufdecken, beispielsweise das spekulative Verhältnis von Figuren.⁶

Das subtile Spiel mit Repräsentationen affiziert auch die Geschlechterimagines in Tarantinos Filmen, die grundsätzlich im Zeichen der Heterogenität, der Hybridität und Nicht-Identität stehen, also als Performanzen, als reflexive Rollenspiele, erscheinen:⁷ »The important thing about the assemblages [von Referenzen; Anm. v. Verf.] is that they remain fragmentary, they do not finalise identity, they do not constitute the whole thing.«⁸ Seine Geschlechter sind Zitate, Imitationen ohne Originale, um mit Judith Butler zu sprechen, und Erfindungen einer symbolischen Ordnung, die der Name des Vaters dominiert – dieser allerdings wird in den Filmen systematisch demontiert. Tarantino ent-

4 Die Idee zu KILL BILL entwickelte Tarantino bereits während seiner Arbeit an PULP FICTION; vgl. D.K. Holm: Quentin Tarantino, S. 127.

5 Zitiert nach Fred Botting/Scott Wilson: The Tarantinian Ethics, London u.a.: Sage 2001, S. 41. Sie legen eine überzeugende Analyse der Filme vor dem Hintergrund der Theoreme von Lévinas und Lacan vor.

6 Tarantino plädiert für eine Entmachtung von Rassismen durch ihren exzessiven Gebrauch, eine Strategie, die insbesondere im Zusammenhang mit JACKIE BROWN unterschiedlich bewertet wurde und zu harscher Kritik führte; vgl. L. Nitsche: Hitchcock - Greenaway - Tarantino, S. 107f.

7 »Zitathafte Kostümierungen, Tarnnamen oder Maskierungen deuten in den verschiedenen Filmen Tarantinos den Artefakt-Charakter der Identität an.« (ebd., S. 110).

8 F. Botting/S. Wilson: The Tarantinian Ethics, S. 14.

wirft ein Kino der Differenz, der Nicht-Identität und Ähnlichkeit, wie bereits das rekurrente Doppelgängermotiv nahe legt – in KILL BILL formal durch den ›split screen‹ umgesetzt, der ›Elle‹ (sie), also auch eine Namenlose, zur Spiegelfigur der Hauptdarstellerin ohne Namen werden lässt. Es ist von großer Logik, wenn in Tarantinos Filmen, die anfänglich das Weibliche recht konsequent ausgespart haben wie in RESERVOIR DOGS – Tarantino wurde deshalb als maskuliner Regisseur der Peckinpah-Schule bezeichnet –, zunehmend Frauenfiguren ins Zentrum rücken wie in JACKIE BROWN oder KILL BILL.⁹ Das Weibliche als Differenz, als Nicht-Identität, das aus der symbolischen Ordnung ausgegrenzt bleibt – so jedenfalls will es der Geschlechterdiskurs seit dem 19. Jahrhundert –, eignet sich in besonderem Maße, um einen kineastischen Kosmos der Differenz zu entwerfen. Entsprechend lässt sich KILL BILL als systematische Dekonstruktion von Weiblichkeitstopoi beschreiben – der Braut, der Hausfrau, der Mutter (Gottes), des Schulmädchens, der Französin etc.

Flottierende Minimalpaare und das Ich als Andere

Tarantino führt seine Bilder vielfach auf Buchstabenspiele zurück, demontiert in poststrukturalistischer Manier die Fiktion homogener Bedeutung, die vermeintliche Übereinstimmung von Zeichen und Referenten, indem sich Signifikanten verschieben und Differenzen zwischen Bezeichnung und Bedeutung etablieren. Auf diese Weise entsteht ein Zeichenraum, der den Gesetzen des Unbewussten folgt, den metonymischen und metaphorischen Umschreibungen einer Traumlogik jenseits der symbolischen Ordnung, die für Eindeutigkeit und Monosemierung steht. Bereits die Eröffnungsszene von KILL BILL: VOLUME 1 setzt dieses Spiel mit sich transformierenden Buchstaben mit großer Konsequenz in Gang: Gezeigt wird in grobkörnigen Schwarz-Weiß-Bildern das (blut-)verschmierte Gesicht einer Frau, die kurz darauf exekutiert wird – ein Beginn, der ein Ende ist, so dass die Hauptdarstellerin im Film als Untote, als Bild und Gespenst firmiert. Neben ihrem malträtierten Gesicht erscheint das Taschentuch des unsichtbaren Aggressors, das den eingestickten, ziselierten Namenszug ›Bill‹ trägt. Bevor noch der Titel erscheint, wird seine Botschaft ins Bild gesetzt, allerdings

9 Auch Holm betont die neue Bedeutung von Frauen bei Tarantino, wie sie sich seit PULP FICTION andeutet; vgl. D.K. Holm: Quentin Tarantino, S. 136; zu den Männlichkeits- und Weiblichkeitsrepräsentationen vgl. auch Alan Barnes/Marcus Hearn (Hg.): Tarantino. A to Zed. The films of Quentin Tarantino, London: Batsford 1996, S. 92f. u. 159f.

verkehrt, denn das simple imperativische Reimwort ›Kill Bill‹ wird als ›Bill kill(s)‹ vorgeführt – ein Minimalpaar im linguistischen Sinne, das heißt die minimale Differenz zwischen den beiden Worten ist bedeutungsgenerierend. Vorgeführt wird mithin das sprachliche Verfahren, das Bedeutung aus dem kleinstmöglichen Unterschied entstehen lässt, und zwar eine Bedeutung, die die größtmögliche semantische Differenz ausmisst, nämlich die zwischen Leben (Bill) und Tod (Kill). Der Film signalisiert damit, dass es die Sprache ist, die Bedeutung generiert, auch die der scheinbar mimetischen Bilder, die jedoch der Schrift noch dazu auf inhaltlicher Ebene widersprechen.

Ausgehend von dem Titel, der den Namen ›Bill‹ in den Fokus rückt, wird ein Besuch der Rächerin bei ›the Bells‹ in Szene gesetzt – die Kamera zoomt auf den Briefkasten in einer amerikanischen Vorstadt-idylle und auf das Namensschild ›The Bells‹. Nicht Bill also ist Ziel des Besuchs, sondern Frau Bell; lediglich ein Buchstabe verschiebt sich. Der Logik von Träumen entsprechend scheint das Ziel ganz nahe und doch fern, denn der Besuch bei Bill wird erst im letzten Kapitel von KILL BILL: VOLUME 2 stattfinden. Zudem bedient ›Beatrix Kiddo‹ in der Eröffnungsszene buchstäblich die Klingel – ›the bell‹ –, die vom Namen zum Gegenstand geworden ist und als Selbstzitat an Winston Wolfs Klingeln an Bonnies Tür in PULP FICTION erinnert. Die Protagonistin in KILL BILL: VOLUME 1 ›rings the bell‹, besser: ›she presses the bell‹, wie sie dann ›Frau Bell‹ (ein Deckname) buchstäblich auf den Leib rücken wird – ein intrikates Spiel mit Eigennamen und Bezeichnungen, das der Film konsequent durchhält.

So lautet der Deckname der namenlosen weißen Rächerin »Black Mamba« – ein Name, den jedoch die schwarzhäutige Kämpferin Bell ausdrücklich für sich beansprucht, weil er ihrer Hautfarbe entspreche – der Name wird zur Bezeichnung. In KILL BILL: VOLUME 2 taucht dann tatsächlich eine schwarze Mamba auf; das Wort ist Fleisch geworden, doch wird nun Elle, ›ihr‹, zugeordnet, die lautlich an Bell erinnert und einen Namen trägt, der eigentlich keiner ist bzw. als Pronomen, als Platzhalter für jede weibliche Figur, gelesen werden kann. Auch der Name der Protagonistin wird unablässig variiert, ja zuweilen unhörbar gemacht. In der eröffnenden Kampfszene übertönt ihren Namen ein akustisches Signal¹⁰, das für gewöhnlich obszöne Begriffe wie ›fuck‹ oder Schimpfworte ausblendet. Durch dieses Zitat einer geläufigen Zensurpraxis wird der Name der Rächerin dem Raum des Unaussprechlichen, des Obszönen und Numinosen zugleich zugeordnet, einem semiotischen Raum, um mit Julia Kristeva zu sprechen, der jenseits der symbolischen Ordnung angesiedelt ist. Die Überblendung macht den Namen zum Bestandteil

10 KILL BILL: VOLUME 1, 00:08:07.

eines schmutzigen, subversiven Sprechens jenseits des Namens des Vaters und seiner Ordnung, lässt die Trägerin des unaussprechlichen Namens jedoch gleichzeitig auch an jener transzendentalen Unerreichbarkeit teilhaben, die Wittgenstein als Wesensbestimmung des Göttlichen beschrieben hat. Die Frau entzieht sich mithin der Welt der Eigennamen und der klaren Identifikation, wie sie der Titel der männlichen Figur im Namen des Todes zuordnet. Als namenlose ist die Protagonistin ohne Geschichte, verfügt über keine Genealogie, keinen Ursprung, keine Familie. In *RESERVOIR DOGS* wird die Preisgabe des Namens regelrecht untersagt, weil er die Person identifizierbar mache, mit einer Vergangenheit ausstatte. »Under no circumstance are you to tell one another your real name or anything else about yourself. That includes where you're from, your wife's name, where you might have done time, about a bank in St. Petersburg you might have robbed.«¹¹ Der Name transportiert die Geschichte/die Identität einer Person – die Protagonistin in *KILL BILL* erscheint hingegen zunächst als reine Präsenz ohne Ursprung und Vergangenheit.

Dass Sprache Differenzen schafft, die jedoch durch Ähnlichkeiten unterwandert werden können, dass Signifikanten gleiten und flottieren wie im Unbewussten – dieses Wissen führt auch das Bruderpaar vor Augen. Die Namen ›Budd‹ und ›Bill‹ erscheinen zunächst als reine Chiffren der Differenzierung, sind jedoch auch bedeutungstragend, stellen nämlich den Hintern, den Arsch (›butt‹) und den Kot – Budd muss die Toiletten der Disco reinigen – dem Gesetz, dem Geld und der Banknote (›bill‹) gegenüber. Scheiße und Gold/Gesetz werden in Opposition gebracht, allerdings durch die alliterierende Ähnlichkeit der Namen ›Bill‹ und ›Budd‹ aufeinander bezogen, zumal die Psychoanalyse die Produktionsformen Gold und Kot auf eine Stufe stellt und die Brüder als Doppelgänger angelegt sind. Zudem wiederholt sich Budds Name verschoben als ›Buck‹ – fast ein Minimalpaar. Der schlechte Bruder wird durch den korrupten Pfleger gedoppelt, dessen Name nicht nur die Verkleinerungsform des Geldscheins, die Münze aufruft (insofern erinnert er auch an Bill), sondern der noch dazu mit dem Wort ›Fuck‹ assoziiert ist – ein weiteres Minimalpaar –, denn er trägt ein entsprechendes Tattoo auf der Hand.¹² Dem Raum des Abfalls wird die Libido zugeordnet, der Lebenstrieb, das Begehren, die vitalen Funktionen, während Bill für den Todestrieb steht. Die Brüder verkörpern zwei Seiten einer Medaille, teilen die beiden Freudschen Triebe unter sich auf, wobei Budd seine Funktion als ›Kehrseite‹ noch dazu im Namen trägt. Tarantino verklammert also Signifikanten mit psychoanalytischen Prozessen, ähnlich wie es

11 Zitiert nach F. Botting/S. Wilson: *The Tarantinian Ethics*, S. 53.

12 *KILL BILL: VOLUME 1*, 00:29:52.

Lacan tut, und siedelt die Subjekte als gespaltene zwischen Lebens- und Todestrieb an. Die Brüder repräsentieren zusammen das moderne Subjekt, das sich nicht nur als Krone der Schöpfung geriert, als Gesetz, sondern auch im Sinne von Luthers berühmter Behauptung, »der Mensch sei bloß das Exkrement, das aus Gottes Hintern fällt. Moderne Subjektivität hat nichts mit der Idee vom Menschen als der höchsten Kreatur in der ›großen Kette des Seins‹, als dem Schlußpunkt der Evolution des Universums, zu tun: moderne Subjektivität erscheint, wenn sich das Subjekt als ›aus den Fugen‹ erfährt, als *ausgeschlossen* aus der ›Ordnung der Dinge‹, aus der positiven Ordnung der Entitäten.«¹³ Das Genre des Schwertfilms, in dem die Personen buchstäblich zerstückelt werden, nimmt sich wie eine Verbuchstäblichung des psychoanalytischen Wissens vom gespaltenen Subjekt aus.

Ödipus revisited und die Schule des Sehens

Auch die Frau repräsentiert eine Gegenordnung jenseits des Gesetzes, steht für das semiotische Reich oder auch eine ›kleine Literatur‹. Bezeichnenderweise wird in KILL BILL tatsächlich eine Vaterfigur getötet, in einem Kapitel, das noch dazu mit »Von Angesicht zu Angesicht« überschrieben ist und offenkundig den biblischen Diskurs aufruft. Bill wird bei der Hochzeit, mit der KILL BILL: VOLUME 2 eröffnet, zudem als Liebhaber und Vater, als »Dad«, vorgestellt, so dass tatsächlich eine ödipale Konstellation zwischen Vater und Tochter entsteht. In Tarantinos Film exekutiert jedoch die Tochter den Vater, und zwar durch ein (geheimes) Wissen, das ihr der Vater indirekt selbst mitteilt. Es ist Bill, der Kiddo zu seinem Lehrer schickt und sie mit geheimem (Todes-)Wissen ausstattet.¹⁴ Die Macht des Vaters richtet sich also gegen diesen selbst; es ist die patriarchale Macht, die ihre Gegner mit den Möglichkeiten des Widerstands ausrüstet. Dass der Ödipus-Mythos tatsächlich in den Film eingelassen ist, bestätigt das rekurrente Motiv der Blendung, das noch dazu eine reflexive Dimension besitzt, denn der Film, das Kino, bedarf in fundamentaler Weise des Blickes. Fungiert Elle als Spiegelfigur Kiddos, so wird ihr bezeichnenderweise ein Augenlicht genommen. »Sie« hatte sich dem Befehl Pai Meis nicht unterworfen bzw. seine Macht in Frage gestellt, ihn verbal kastriert, was ihre Blendung zur Folge hat. Elle jedoch löscht den Vater vollständig aus, macht sein Wort ›zu mehr als nichts‹, destruiert sein Gesetz – eine

13 Slavoj Žižek: Das Unbehagen im Subjekt, Wien: Passagen-Verlag 1998, S. 15.

14 Holm setzt ›mentorhood‹, wie sie in Tarantinos Filmen konsequent in Szene gesetzt wird, und ›motherhood‹ gegeneinander; vgl. D.K. Holm: Quentin Tarantino, S. 136. Allerdings werden auch diese Zuordnungen unterlaufen.

Spiegelung des ›Vatermords‹ von Kiddo. Auch Kiddo wird entsprechend mit Blindheit geschlagen, als sie gleich zu Beginn von KILL BILL: VOLUME 2 – ebenfalls ein Ende am Anfang – lebendig begraben wird. Tarantino arbeitet an dieser Stelle mit einem radikalen ›Black‹, mit dem Ende aller Repräsentationen, das selbst nicht repräsentiert werden kann.¹⁵ Der Blick, und zwar auch der des Zuschauers, wird ausgelöscht, indem der Screen schwarz wird und im Sinne einer totalen Blendung alle Repräsentationen unterbricht. Noch dazu hatte Kiddo kurz zuvor die Wahl zwischen völliger Blendung – Budd droht mit Tränengas – und einer Taschenlampe.

Diese (ödipale) Konstellation, die durch das radikale ›Black‹ auf den Zuschauer übertragen wird, lässt sich als reflexives Spiel mit kineastischer Wahrnehmung überhaupt deuten. Denn im Kino geht es immer auch um sinnliche Wahrnehmung, um Akustik und Bilder, bei Tarantino zudem um Täuschungen. So kommt der Gesang Bucks, den man als klampfenden Gitarristen imaginiert hatte, aus dem Radio; das Killerspiel wird im letzten Kapitel zum Kinderspiel verkleinert und zur Aufführung. Die Musik passt meist nicht zu den Bildern – die rituelle Übergabe des Schwertes ist mit rumänischer Holzblasmusik, dem berühmten Zamfir-Song *The Lonely Shepherd*, unterlegt. Die Crazy 88 sind nicht 88, und die Hochzeit ist eigentlich eine Probe, ebenfalls ein reflexives Moment, das auf die theatralischen Rahmenbedingungen des Films verweist. Der Zuschauer kann sich in KILL BILL, ähnlich wie in JACKIE BROWN¹⁶, nicht sicher sein, was er sieht. Tarantino thematisiert Hören und Sehen¹⁷, wobei dieser Wahrnehmungsakt mit *der* psychoanalytischen Urerzählung, mit dem Ödipus-Mythos, verknüpft ist.

Dieses Spiel mit visuellen und akustischen Eindrücken – der Zuschauer sieht nicht, die Figuren verstehen nicht – folgt nicht nur den Maßgaben des psychoanalytisch orientierten Hollywood-Films, sondern entspricht auch dem Genre des japanischen Schwertfilms, der sinnliche Wahrnehmung ebenfalls zum Gegenstand macht: Die martialischen Schwert-Choreographien – Tarantino lässt den blutigen Kampf gegen die Crazy 88 bezeichnenderweise auf einer Tanzfläche stattfinden, setzt also das tänzerische Moment buchstäblich um – verlangen genaue Abstände, präzise Gesten und Bewegungen. Dass der Schwertkampf eine Schule der sinnlichen Wahrnehmung ist, zeigt sich beispielsweise in Takeshi

15 F. Botting/S. Wilson: *The Tarantinian Ethics*, S. 41f.

16 Vgl. ebd., S. 173.

17 Brisant ist in diesem Zusammenhang der reflexive Hinweis auf die Bedeutung der Musik; Kiddo arbeitet in einem Plattenladen, kann sich also ausgiebig mit Musik beschäftigen. Auf die lakonische Frage, ob das nicht jeder möge, gibt der Film eine indirekte Antwort, indem er selbst ein Archiv an Songs unterschiedlichster Couleur zusammenstellt, in gewissem Sinne also ein Plattenladen (und ein Videoverleih) ist.

Kitanos ironischem Film *ZATOICHI – DER BLINDE SAMURAI* (jap. Originaltitel *ZATOICHI*), der eine überaus populäre japanische Fernsehserie der siebziger Jahre aufgreift. Der Protagonist Zatoichi spielt einen Blinden, um seine Sinne zu schärfen, um den Gegner akustisch und olfaktorisch wahrnehmen zu können. Er schult seine Perzeption als Bedingung des Schwertkampfes, denn synästhetische Wahrnehmung, wie sie auch der Film ermöglicht, ist die fundamentale Bedingung des Überlebens und der Verteidigung. Tarantinos Film adaptiert diese Funktion sinnlicher Wahrnehmung auf einer Meta-Ebene, indem er die Zuschauer in ein Kabinett von Phantasmagorien, von Bildern, Zitaten und Täuschungen führt. Sein Zuschauer muss sehen lernen, muss zum ›Schwertkämpfer‹ werden, der die Illusionen der (Schein-)Welt durchschaut. Auch Tarantinos Filme sind, ähnlich wie der Schwertkampf, eine Schule der Wahrnehmung, die jedoch auf den zentralen abendländischen Ödipus-Mythos bezogen ist. Das reflexive Tertium comparationis von Hollywood und Martial-Arts-Filmen bildet mithin der Blick, die Wahrnehmung.

Der phallifizierte Körper und die Vervielfältigung der Kastration

Refiguriert Tarantino das ödipale Szenario in anderer geschlechtlicher Besetzung, so kündigt er die Freudsche Urerzählung von der Genese der Geschlechtlichkeit und der Kastration insgesamt auf. Denn auch die Frau wird mit (wandernden) Phalloi ausgestattet und die Freudsche Phantasie vom Mangelwesen Frau in eine Ermächtigungsgeschichte umgeschrieben. Bei ihrem ersten Schlagabtausch beispielsweise treten sich die Kontrahentinnen zwischen die Beine als neuralgischem Ort des männlichen Körpers, an dem sich Verletzbarkeit und Macht paaren. Doch die Frauen sind durch diesen Tritt offenkundig nicht zu schwächen, so dass die Abwesenheit des Penis als weibliche Macht, als Unverwundbarkeit, erscheint. Umgekehrt wird die weibliche Brust zu einem Ort des Schmerzes, der Anfälligkeit: Budd, der Kiddo in die Brust schießt, ergeht sich genüsslich in der Vorstellung ihrer Schmerzen; er habe keine Brüste, erklärt er, wünsche sich allerdings auch nicht die Schmerzen, die sie erleide. Die Geschlechtsmerkmale, und zwar die männlichen wie die weiblichen, werden als neuralgische Orte der Verletzung, der Schwächung, bestimmt; ihre Abwesenheit hingegen ermächtigt, immunisiert. Zudem wird der Freudsche Mangeldiskurs auch auf den Mann übertragen, denn er verfügt eben nicht über Brüste. Der Mangel (des Penis,

der Brüste) wird in Tarantinos dekonstruktivistischem Œuvre zu Macht, Macht zum Mangel.

Das Genre des Schwertkampfes dient entsprechend dazu, die westlich-bürgerliche Festlegung von Weiblichkeit auf Intimität, Passivität und Verletzlichkeit rückgängig zu machen. Als Killerin ist Kiddo berufstätig, als Kämpferin kann sie Rache üben und Haushaltsartikel – wie in der eröffnenden Persiflage auf das Hausfrauendasein – als Waffen benutzen: Pfanne und Cornflakes-Schachtel werden mühelos in den Kampf integriert. Als Kämpferin jedoch ist die Frau jenseits ihres nach Freud unwiderruflichen Mangels kastationsfähig; ihr Körper wird phallifiziert, wie ein signifikantes akustisches Detail verdeutlicht: Nicht nur die Schwerter, sondern auch der Bart Pai Meis – ein phallisches Machtemblem, mit dem auch Kafkas Figuren ausgestattet sind – und der Zopf Kiddos, ihr Pferdeschwanz, geben analoge Geräusche von sich, wenn sie die Luft durchschneiden. Auf diese Weise werden das Haar, die Hände und Füße, der gesamte Körper phallifiziert, und das gilt für den weiblichen wie männlichen. Daraus folgt, dass in Tarantinos Kosmos auch die Frau kastriert werden kann; auch sie besitzt einen Phallus, wie ex negativo die zahlreichen abgeschnittenen Gliedmaßen vorführen. Der verstümmelte Frauenleib der Französin¹⁸ mit dem signifikanten Namen Sophie Fatale, die offenkundig die sonst ihrerseits zerstückelnde, tötende »femme fatale« des Film Noir aufruft, ist die drastische Chiffre dieser geschlechterübergreifenden und pluralisierten Kastration. Bemerkenswert ist allerdings, dass dieser Akt, der sich zum Schluss von KILL BILL: VOLUME 1 an der Französin vollzieht, in die Imagination des Zuschauers und der Zuschauerin verlegt wird: man hört die Erklärungen Kiddos, sieht jedoch die Verstümmelungen nicht, setzt die Mutilation vielmehr selbst in der Phantasie um. In Tarantinos Filmen wird der weibliche Körper also phallifiziert, wie auch der Mythos über Uma Thurmans große Füße und Hände¹⁹ nahe legt: Ihre Glieder sind Waffen, wie es im Kampfsport ehemals der Fall ist.²⁰

Nimmt der Film eine gewisse Ermächtigung von Weiblichkeit jenseits des psychoanalytischen Mangel-Modells vor, so weist er allerdings häufig seine eigenen Bilder als Illusionen aus, führt vor, dass seine Gestalten aus Zelluloid bestehen, dass sie Gespenster, Untote, sind, die das künstlerische Spiel der Reproduktion beliebig zu beatmen vermag und verschwinden lassen kann. Ist dem theoretischen Mediendiskurs die

18 Dass sie als einzige keine Waffe trägt, hängt damit zusammen, dass die Waffe der Französin der Sex ist, wie es in PULP FICTION heißt.

19 Vgl. J. Bernard: Quentin Tarantino, S. 193f.

20 Vgl. dazu F. Botting/S. Wilson: The Tarantinian Ethics, S. 27.

Verbindung von Tod und Photographie bzw. Film geläufig²¹, so schlägt dieser formale Aspekt der Reproduktion ins Inhaltliche um, wenn in KILL BILL die Figuren, allen voran die weibliche Hautfigur, als Untote erscheinen, ihre Körper als unsterbliche, nicht jedoch im Sinne von »spectacular bodies«²², sondern von wiederholbarer Sterblichkeit.²³ So eröffnet KILL BILL: VOLUME 1 mit der Exekution von Beatrix Kiddo, wobei das Schwarz-Weiß die Szene als chronologisch frühere ausweist und mit der sich anschließenden hoch kolorierten im amerikanischen Idyllenvorort kontrastiert. Die ›Zergliederung‹ der Chronologie, die den Film grundsätzlich kennzeichnet, ermöglicht also ein forciertes Spiel mit Leben und Tod, produziert harte Frakturen, wenn zum Beispiel nach der Beerdigung Kiddos in KILL BILL: VOLUME 2 ihr lebhaft-lebendiges Gesicht gezeigt wird – in einer Rückblende lauscht sie der Erzählung Bills. Der Film lässt mithin erfahrbar werden, und zwar vornehmlich durch das anachronistische Arrangement der Narration, dass seine Körper Bilder sind, Phantasien auf Zelluloid, Repräsentationen, denen keine Materie korrespondiert. Dieser Effekt ist auch für die Geschlechterphantasien des Films relevant, denn die aufgerufenen Ikonen erscheinen als ephemere Konstruktionen einer kulturellen Ordnung, ja als Fiktionen.

-
- 21 »Das Geschenk des Augenblicks gerinnt dem Festhalten von Präsenz blitzhaft zum ›Gift‹, das nur die ›facies hippocratica‹ des vergänglichen Seins auf Film und Platte ätzt«, so ließe sich beispielsweise Derridas Position zusammenfassen; vgl. Michael Wetzels: »Die Zeit der Entwicklung. Fotografie als Spurensicherung und Metapher«, in: Georg Christoph Tholen/Michael O. Scholl (Hg.), Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1990, S. 265-280, hier S. 270; vgl. zur Gleichsetzung von Fotografie und Tod ebd., S. 269f.; ebenso Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985. Susan Sontag hält entsprechend fest: »Fotographieren heißt Sterblichkeit inventarisieren.« (Susan Sontag: Über Photographie, Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1980, S. 72).
- 22 Vgl. Yvonne Tasker: Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema, London: Routledge 1993.
- 23 Diese Erkenntnis korreliert durchaus mit dem den Film über weite Strecken dominierenden Thema des (japanischen) Schwertkampfes; so heißt es zum Beispiel im *Hagakure* (dt. *Hinter den Blättern*), einem zentralen Werk der vor-modernen japanischen Literatur, das Tsunetomo Yamamoto (1659-1719) zu Beginn des 18. Jahrhunderts verfasste, zur Beschreibung des Bushido (›Weg des Kriegers‹) nachgerade programmatisch: »Stell dir jeden Morgen aufs neue vor, daß du bereits tot bist. Halte dich jeden Morgen, wenn dein Geist friedvoll ist, ohne Unterlaß für tot, denke über verschiedene Arten des Todes nach, stelle dir deine letzten Augenblicke vor, wie du von Pfeilen, Kugeln und Schwertern in Einzelteile zerfetzt wirst, von einer Woge weggespült wirst, in ein rasendes Feuer springst, von einem Blitz erschlagen wirst, in einem großen Erdbeben untergehst, von einer schwindelerregenden Klippe stürzt, an einer tödlichen Krankheit leidest oder plötzlich tot umfällst.« (Tsunetomo Yamamoto: *Hagakure*. Der Weg des Samurai, München, Zürich: Piper 2005, S. 142).

In *SIN CITY*²⁴, einem Film, an dem Tarantino ebenfalls beteiligt war, wird diese Aufhebung von Körperlichkeit intensiviert, indem das Zeichenhafte des Comics dominiert, die Form also den materiellen Effekt scheinbar mimetischer Repräsentationen aufhebt und Physis zur Chimäre macht. Diese Entmaterialisierung des Körpers findet auch in *SIN CITY* ein inhaltliches Pendant, und zwar in den massiven Verstümmelungen, die hier jedoch lediglich den männlichen Figuren angetan werden; die ikonisierten weiblichen Gestalten hingegen entsprechen der Lacanschen Phantasie eines ganzen, integralen (spekularen) Körpers.

Durch die massive Verunsicherung von Körperbildern, die Phallifizierung von Weiblichkeit und die Pluralisierung der Kastration überwindet der Film Tarantinos in gewissem Sinne auch die traditionelle Blickordnung des amerikanischen Hollywood-Films, die Laura Mulvey prononciert auf den Geschlechterdiskurs bezogen hat. Sie nutzt in ihrem vieldiskutierten Aufsatz von 1975 *Visuelle Lust und narratives Kino* die Psychoanalyse als politisches Instrumentarium, um die verborgenen Geschlechterimplikationen des Kinos offen zu legen. Das Kino bediene sich grundsätzlich der Skopophilie des Menschen, seiner Schaulust. Die Dunkelheit des Zuschauerraums schaffe die Illusion voyeuristischer Distanz und produziere den Eindruck eines geschlossenen privaten Raums, in dem sich die Lust des Beobachters entfalten kann. Das narzisstische Moment der Schaulust wird dadurch gefördert, dass das auf der Leinwand Sichtbare als Ähnliches wiedererkannt wird: »Das erkannte Bild erscheint als der reflektierte Körper des Selbst.«²⁵ Dieses Selbstbild ist jedoch paradoxal angelegt: Es bringt einen Verlust des Egos mit sich, doch zugleich auch eine Stärkung; die Selbstvergessenheit des Ichs (Schwächung) wird von der vorbehaltlosen Identifikation mit Ich-Idealen (Stärkung) flankiert, wie sie insbesondere das Starsystem, also der Auftritt von glamourösen Diven, mit sich bringt. Die so entstehende spannungsreiche Verbindung von Distanz und Nähe, Trennung und Identifikation, Ego und Libido, produziert nach Mulvey Lust. Der gesamte Kino-Apparat ist darauf ausgerichtet, Begehren herzustellen, das jedoch auf seinen traumatischen Ursprung bezogen bleibt: auf den Kastrationskomplex, den nach Freud die Frau verkörpert.

24 Crew: Producers: Elizabeth Avellan, Bill Scott, Bob Weinstein, Harvey Weinstein; Distributor: Dimension Films; Screenplay: Frank Miller, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino; Story: from graphic novels created by Frank Miller; Photography: Robert Rodriguez; Editor: Robert Rodriguez; Original Music: John Debney, Graeme Revell, Robert Rodriguez; Production Designers: Tom Proper, Ron Schmidt.

25 Laura Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Liliane Weisberg (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch-Verlag 1994, S. 48-65, hier S. 53.

Der Darstellung von Weiblichkeit auf dem Screen kommt damit eine ganz bestimmte Funktion zu. Mulvey hält fest: »In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt ist. In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren ‚Angesehen-werden-Wollen‘.«²⁶ Dass das Weibliche das Objekt des Blickes ist, zeigt sich vielfach daran, dass der Auftritt der Frau den narrativen Kontext durchbricht, dass sich das ›schöne Bild‹ des Stars verselbständigt, jedoch meist vom männlichen Blick fragmentarisiert, in zerstückelnde Nahaufnahmen zerlegt wird. Die Handlung des Films hält hingegen die männliche Figur in Gang, mit der sich der Zuschauer identifiziert, gestützt durch eine unsichtbare Kamera und die »aktive Macht des erotischen Blicks.«²⁷

Markiert die Frau den permanenten Mangel des Mannes, die Kastration, so kann das männliche Unbewusste auf diese Bedrohung in zweierlei Hinsicht reagieren: Es kann das Trauma erneut durchleben und die weibliche Figur abstrafen wie im Film Noir, oder es kann die Kastration durch Fetischisierung ignorieren – die Frau wird zum Star, ihre Schönheit zum Fetisch wie prototypisch in den Filmen Alfred Hitchcocks. Voraussetzung ist eine unsichtbare Kamera, die die Identifikation des Zuschauers mit dem männlichen Helden, mit seinem Blick auf die schöne Frau, ermöglicht. Mulvey schlägt entsprechend vor, die Filmkonvention der unsichtbaren Kamera, die im Hollywood-Kino nahezu verbindlich ist, zu verabschieden, um das asymmetrische (Blick-) Verhältnis zwischen Frau und Mann aufzuheben. Sie fordert, ähnlich wie Judith Butler in *Körper von Gewicht*, eine sichtbare Kamera, die die hegemoniale Ordnung zerstört, den Blick thematisiert und so das reibungslose Ineinander von Distanzierung und Identifikation verhindert.

KILL BILL durchbricht diese geschlechtlich semantisierte Blickordnung, indem das Trauma der Kastration *nicht* auf die Frau verschoben wird (als ›femme fatale‹) und *nicht* durch Ikonisierung bzw. Fetischisierung kompensiert wird. Die Kastration ereignet sich vielmehr sichtbar, buchstäblich und vervielfältigt an den phallifizierten weiblichen wie männlichen Körpern, das Trauma wird unablässig in aller Sichtbarkeit und seriell reproduziert, so dass die konventionalisierten Verschiebungen der Kastrationsdrohung nicht stattfinden. Botting und Wilson halten entsprechend fest: »The phallus is multiplied, continually cut und

26 Ebd., S. 55.

27 Ebd., S. 57.

turned into fetish, a multiplicity of fetishes or phalloi, that bind their subjects into a relation of real desire in excess, pain and jouissance.«²⁸ Und der Film unterläuft die Dichotomie von weiblichem Blickobjekt und männlicher Aktion, denn die intradiegetischen Blicke sind weiblich und männlich, die Aktionen zudem primär weiblich, ohne dass die Handelnde bestraft würde wie gemeinhin im Film Noir – dort bleibt die gefährliche Frau in der Regel als Leiche zurück.

Hybride Nationen und Geschlechter

KILL BILL hybridisiert neben den Geschlechterzuschreibungen auch den Nationaldiskurs²⁹, der vornehmlich über die diversen (antimimetischen) Genres aufgerufen wird – diese lassen die Regeln des amerikanischen Realismus, die unsichtbare Kamera, sowohl kenntlich werden als auch kollabieren. Zitiert wird beispielsweise die traditionelle Ausbildungsszene aus chinesischen Martial-Arts-Filmen: Die Figur des Pai Mei erinnert an die Shaolin-Mönche der chinesischen Tradition, wobei auf formaler Ebene die gemeinhin schlechte Materialqualität chinesischer Kampffilme imitiert wird – selbst das Filmmaterial fungiert in seiner Grobkörnigkeit und farblichen Blässe als Zitat. Brisant für das ›nation-crossing‹ ist zudem, dass der Schauspieler, der den gewichtigen chinesischen Ausbilder gibt, zugleich den japanischen Anführer der Crazy 88, Johnny Mo, spielt, obgleich Pai Mei nachdrücklich über die ›dreckigen Japaner‹ schimpft. Der Film verweist durch diese Mehrfachbesetzungen, die die nationalen Grenzen und die ihnen korrespondierenden Genres unterlaufen, reflexiv auf seinen eigenen Spielcharakter, zumal der Schwertkampf seinerseits eine theatralische Dimension besitzt, nämlich vom Nô-Theater inspiriert ist und dessen Konzentrationsformen, Bewegungsabläufe wie Blickrichtungen übernimmt. Der Kampf ist Spiel, ist Theater, das Spiel Kampf; entsprechend tragen die Unterebenen von O-

28 F. Botting/S. Wilson: *The Tarantinian Ethics*, S. 25.

29 Damit trifft sich Tarantinos Film mit einer Tendenz, die auch in der japanischen Gegenwartsliteratur des Öfteren anzutreffen ist, so zum Beispiel in Akira Kurodas Roman *Made in Japan* aus dem Jahr 2001, in dem die Hauptfiguren, deren Alltag durch exzessive Sex- und Gewaltorgien geprägt ist, zu transnationalen Chiffren werden. Die Autorin hat diese Erzählstrategie in einem Interview, das als Anhang zur deutschsprachigen Ausgabe ihres Buchs erschienen ist, wie folgt charakterisiert: »Ich interessiere mich für Außenseiter. [...] Leute, bei denen sich die Grenzen zwischen ›drinnen‹ und ›draußen‹ verzerren; die diese Grenzen ignorieren und sich so ohne weiteres über unsere Begriffe von Gut und Böse hinwegsetzen. Trotzdem sind sie Teil unserer Welt, sind Menschen wie du und ich. Natürlich sind sie nicht sympathisch, aber ich fand sie schon immer faszinierend.« (Akira Kuroda: *Made in Japan*. Roman, Berlin: Maas 2004, S. 147).

Ren Ishii, die mit schwarzen Yakuza-Anzügen bekleidet sind, Masken aus dem Nô-Theater. Sämtliche Figuren stehen, ähnlich wie in PULP FICTION, unter ›Kostümierungsverdacht‹³⁰, und der Film weist sich selbstreferentiell als Inszenierung aus, was auch den Geschlechter- und Nationaldiskurs affiziert.

Hybridisierung kennzeichnet insbesondere die weiblichen Figuren. O-Ren Ishii scheint als einzige Figur der japanischen Tradition zu entsprechen, denn sie trägt einen klassischen Kimono und die dazu gehörigen Schuhe – in dem ironisch-humoresken Film ZATOICHI – DER BLINDE SAMURAI wird das japanische Schuhwerk im Übrigen in einen amerikanischen Tap-Schuh verwandelt. Der japanischen Tradition korrespondiert zudem, dass O-Ren Ishii ein Shirasaya trägt, eine Klinge, die in einem Stock verborgen ist, ähnlich wie Lady Snowblood ihr Schwert in einem Schirm versteckt. Treten in klassischen japanischen Filmen Männer gemeinhin als Samurai auf, die sich offen mit ihren Schwertern bekriegen, so verbergen Frauen ihre Waffen und agieren mit List; in ZATOICHI – DER BLINDE SAMURAI befindet sich die Waffe der sich rächenden Frau in einem Musikinstrument. O-Ren Ishii scheint also dem japanischen Weiblichkeitsbild zu entsprechen, agiert gleichwohl als Samurai, wenn sie einen ihrer aufmüpfigen Untergebenen köpft. Und sie wird aufgrund ihrer amerikanisch-japanisch-chinesischen Herkunft ausdrücklich als internationales ›Mischwesen‹ bezeichnet, so dass das traditionelle Gestarium der japanischen Frau als Rollenspiel erscheint, als perfekte Maskerade.³¹

Dieses inszenatorische Moment zeichnet auch die recht genaue Wiederholung von Szenen aus LADY SNOWBLOOD aus, einem der einflussreichsten Vertreter des japanischen Filmgenres der Yidai-Geki (›historische Dramen‹). Der Schluss des bekannten Films aus den siebziger Jahren, der – dem Titel und dem Vornamen der Protagonisten Yuki (dt. ›Schnee‹) entsprechend – mit den symbolträchtigen Farben rot und weiß arbeitet und im Schnee als Symbol der kathartischen Rache spielt, wird recht genau nachgestellt; selbst die Titelmusik ist übernommen. Doch diese Szene gleicht in KILL BILL einer Theateraufführung (der Film ist Theater ist Film): Hinter einem Vorhang erscheint wie auf einer Bühne eine tief verschneite japanische Gartenlandschaft.³²

30 Vgl. L. Nitsche: Hitchcock - Greenaway - Tarantino, S. 109.

31 Vgl. KILL BILL: VOLUME 1, 00:34:41.

32 Die nachgespielte Szene weist allerdings kleine Differenzen zur Vorlage auf, denn die Figur O-Ren Ishii ist in nationaler Hinsicht mehrdeutig, die Rolle der Rächerin wird vertauscht, und die abschließende Tötung durch Skalpiere unterscheidet sich. Diese Geste mag zum einen an den japanischen Brauch erinnern, dass einem Samurai, der hingerichtet werden sollte, der Zopf als Ausdruck seiner Ohnmacht abgeschnitten wurde, zum anderen ruft sie jedoch die amerikanische Pioniertradition auf.

Kiddo, die weibliche Hauptfigur, ist – der Hybridisierung von Geschlechtern, Genres und Nationen entsprechend – mit der klassischen männlichen Samurai-Praxis vertraut bzw. übernimmt die Rolle eines vor-modernen japanischen Auftragsmörders, in deren Tradition sich die modernen Yakuza sehen, agiert als Ninja, wie sie von den großen Territorialherren des japanischen Mittelalters als Exekutivkräfte eingesetzt wurden. Die geschlechtlichen Vorzeichen des japanischen Berufsmords werden also verkehrt³³, die Frau in einen männlichen Gewaltdiskurs und seine Genres integriert. Entsprechend adaptiert die Protagonistin die kriegerische Praxis des Trophäensammelns: Nach ihrer martialischen Niedermetzelung der Crazy 88³⁴, befiehlt sie, dass die Glieder nicht mitgenommen werden dürfen, denn diese fungieren als (phallische) Trophäen, die Macht und Potenz signalisieren. »The ›ownership‹ of limbs, severed or injured, in battle is a running theme.«³⁵ Der Film demontiert zudem eine Vielzahl notorischer Männerphantasien – durch Hybridisierung und Überbietung. So firmiert Elle als weiße Krankenschwester, um mit Klaus Theweleit zu sprechen, und repräsentiert die Kehrseite dieser Phantasie, die Giftmischerin. Sie vergiftet ihren Lehrer Pai Mei, und auch Budd kommt durch das Gift einer Schlange (!) zu Tode, *das* Emblem der Frau. Allerdings führt der Giftmord an Budd in aller Deutlichkeit vor, dass die (zum Teil überdeterminierten) Symbole des Männlichen und Weiblichen austauschbar sind, dass hier ähnliche Tauschprozesse vollzogen werden können, wie sie auf ökonomischer Ebene stattfinden. Die Kamera zoomt während des ›Verkaufs‹ eines ›un-veräußerlichen‹ Schwertes auf die beiden Embleme der Geschlechter, auf den roten Koffer – Kasten, Truhe, Kästchen sind in Freuds Traumsymbolik Substitute des Weiblichen – und auf das Schwert als phallisches Instrument, das in einer Detailaufnahme parallel zu dem spitzen Schuh Elles zu liegen kommt. Budd und Elle, die Spiegelfiguren von Bill und Kiddo, tauschen die Embleme ihrer Geschlechtlichkeit, das Schwert und den Koffer. Doch diese Transaktion gelingt nicht, denn der Koffer verwandelt sich in ein ›Schwert‹, genauer: in eine Schlange, die Budd ent-

33 Zudem zitiert der Auftritt der Gang, des ›Deadly Viper Assassination Squad‹, vor der kleinen Kapelle das Genre des Western. Die Killer sind jedoch mit M16-Sturmgewehren ausgestattet, der amerikanischen Waffenkone seit dem Vietnam-Krieg.

34 Zur hyperbolischen Zahl der vernichteten Feinde vgl. das *Hagakure*: »Jemand sollte seinen Feinden gegenüberreten, fest entschlossen, ein Dutzend Feinde nach dem anderen zu töten, wie viele tausend Feinde da auch sein mögen. Das befähigt ihn, seinen Wunsch nach Rache zu erfüllen - und in den meisten Fällen wird er selbst der Sieger sein.« (Ts. Yamamoto: *Hagakure*, S. 33).

35 D.K. Holm: Quentin Tarantino, S. 131.

gegen springt – das Geld birgt den Tod. Schwert und Schlange, Phallus und Gift – Elle weiß sich beides anzueignen, zumindest für Momente.³⁶

Eine weitere Männerphantasie wird hybridisiert, wenn die japanische Ikone der Jungfräulichkeit mit einem christlich-westlichen Bild überblendet wird. Die Gehilfin O-Ren Ishiis ruft augenscheinlich das beliebte päderastische Bild des Schulmädchens auf, das ihre Jungfräulichkeit hier buchstäblich mit Waffen verteidigt. Dieser japanische Inbegriff der Unschuld, die insbesondere im Manga – und dort gerade in der pornographischen Untergattung dieses Genres, dem Hentai, – zelebriert wird, fusioniert mit dem westlichen Marienbild, wenn dem ikonischen Antlitz der Sterbenden Blut aus den Augen tritt – das Blutweinen ist für Marienstatuen nicht untypisch. Diese Überlagerungen präsentieren die Imagines der Unschuld als national codierte, genrespezifische Phantasien, verweisen auf die kulturelle Spezifik der Phantasmagorien.

Dekonstruiert wird zudem der klassische Topos der schönen Leiche, denn diese ist in KILL BILL schlichtweg keine. Als sich der Sheriff Earl McGraw³⁷, der in seinem Auto eine Unzahl von Sonnenbrillen deponiert – Zeichen seiner Blindheit –, über die tote Braut beugt, stellt er performativ, also durch Sprachakte, das imaginative Bild der schönen Leiche her. Er ergeht sich in der verbalen Rekonstruktion ihrer schönen großen Augen, ihrer blonden Haare, ihrer weißen Haut, wobei sich das Sprachbild ganz augenscheinlich an dem visuellen bricht. Die phantasmagorische Arbeit am Mythos Weiblichkeit wird jedoch jäh unterbrochen, als ihm die schöne Leiche recht profan ihren blutigen Speichel ins Gesicht spuckt und sich als Lebende zu erkennen gibt. Der Film ruft also ein ganzes Archiv an klassischen Weiblichkeitsrepräsentationen auf: die schöne Leiche, als die Kiddo auch in ihrem komatösen Zustand erscheint, das japanische Schulmädchen, die Jungfrau Maria, die japanische Rächerin, die Blondine, die Giftmischerin, die Krankenschwester.

Fraglich ist, ob der ausgestellte Muttermythos, der auf den ersten Blick als Botschaft des Films firmiert, in diese Dekonstruktionsbewegung integriert werden kann. KILL BILL scheint die notorische Opposition von Männlichkeit/Tod versus Weiblichkeit/Mutterschaft aufzugreifen, wie sie unter anderem die italienischen und französischen Feministinnen propagiert haben. In ihrem abschließenden Bekenntnis

36 Ihre List räumt zugleich mit dem wiederholt aufgerufenen Blondinen-Mythos auf. Budd erklärt über Kiddo, sie halte sich für clever, sei es jedoch nur für eine Blondine - Elle destruiert diesen Mythos, indem sie clever genug ist, Budd zu töten.

37 Auch diese Figur wird ironisch gebrochen, denn der Schauspieler, der den Sheriff gibt, Michael Parks, spielt zugleich den Zuhälter Esteban Vihai, so dass das Gesetz und seine Übertretung zusammenfallen, ebenso mexikanische und amerikanische Abkunft sowie bürgerlicher Brautritus und Prostitution.

erklärt Kiddo, dass ihr ausschließlich an der Rettung des Kindes aus dem tödlichen Bezirk des Vaters gelegen sei. Der Schluss von KILL BILL: VOLUME 2 scheint entsprechend eine Marienfiguration (jenseits des Vaters) in Szene zu setzen, die noch dazu als naturhafte beglaubigt wird. Die finalen Zeilen lauten: »The lioness has rejoined her cub and all is right in the jungle.«³⁸ Allerdings wird auch der Muttermythos unterlaufen, denn er erscheint als Deckphantasie, als Rolle, als ›Alias‹. Zum einen wird die Löwenmetapher in einer Relektüre ironisiert: Die dankbare Mutter trägt einen Plüschlöwen im Arm, ein Tier aus Kunststoff, ein Artefakt, das das finale Naturpathos ironisch doppelt und zurücknimmt. Zum anderen wird die Szene von einem Comic, einem Film im Film, begleitet, der die Tiermetaphorik ebenfalls umspielt: die Elster wird als Freund des Menschen bezeichnet, ist jedoch der Vogel, der für den Diebstahl steht – auch der Reichtum der Berufsmörder ist nicht durch redliche Arbeit verdient. Der Comic liefert eine falsche Botschaft und gibt die Lektürearweisung, den kineastischen Bildern nicht zu glauben. Diese Lektürevorschrift betrifft den gesamten Film: Die Bilder sind trügerisch, und das gilt auch für die Mutter-Imago. Was die Bildlogik andeutet, wird im Abspann explizit. Unter den zahlreichen Decknamen von Beatrix Kiddo ist auch »Mommy«³⁹ zu finden; auch diese Rolle, diese Bezeichnung, ist ein Deckname, und Namen produzieren in KILL BILL alles andere als Identität. Auch Mutterschaft gehört also zu den demontierten Weiblichkeitsrepräsentationen, die der Film wie in einem Archiv versammelt und theatralisiert, artifizialisiert und als kulturelle Illusionen ausstellt.

Die dekonstruktivistische Bewegung wird nicht nur durch die Montage, durch die Hybridisierung von Genres erreicht, sondern auch durch die Reflexivität, die das Geschehen wiederholt als Schauspiel, als theatralischen Akt erscheinen lässt. Nicht nur die Hochzeit ist eine Probe – anders als es die ›Mythenbildungen‹ der Zeitungen wollen (so die voice-over-Stimme) –, sondern das Racheszenario wird abschließend buchstäblich zu einem Kinderspiel. Als Kiddo auf ihren Mann und ihr Kind trifft, transformiert sich der Schwertfilm in ein psychologisches Melodrama und in ein Spiel. Die Tochter erwidert das Feuer mit einer Spielzeugwaffe und erklärt: »Du bist tot, Mami!«; doch gleich darauf folgt: »Das war nur ein Spiel.«⁴⁰ Diese Aussage stellt den gesamten Film und seine Realitätseffekte in Frage. Auch der gefilmte Gewaltakt ist immer nur ein Spiel, die Figuren Schauspieler und das Familiendrama ein Genre. Die abschließende Szene, die das Kampfgenre zum Kinder-

38 KILL BILL: VOLUME 2, 01:58:48.

39 KILL BILL: VOLUME 2, 02:01:00.

40 KILL BILL: VOLUME 2, 01:29:52.

spiel irrealisiert, enthüllt alle Bilder als Konstruktionen, und das gilt für die nationalen Imagines ebenso wie für die geschlechtlichen. Entsprechend hat Tarantino in einer irrealisierenden Möbiusschleife seinen Film KILL BILL als Film für seine eigenen Figuren beschrieben: »Tarantino has noted that the film is part of a Tarantinian universe within the Tarantino universe, that if the characters in RESERVOIR DOGS or PULP FICTION went to see a film, it would be KILL BILL.«⁴¹

Literaturverzeichnis

- Barnes, Alan/Hearn, Marcus (Hg.): Tarantino. A to Zed. The films of Quentin Tarantino, London: Batsford 1996.
- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.
- Bernard, Jami: Quentin Tarantino. The Man and his movies, New York: Harper Perennial 1995.
- Botting, Fred/Wilson, Scott: The Tarantinian Ethics, London u.a.: Sage 2001.
- Clarkson, Wensley: Quentin Tarantino. Shooting From The Hip, London: Piatkus 1995.
- Holm, D.K.: Quentin Tarantino. The Pocket Essential, Harpenden: The pocket essential 2004.
- Kuroda, Akira: Made in Japan. Roman, Berlin: Maas 2004.
- Mulvey, Laura: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Liliane Weisberg (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1994, S. 48-65.
- Nitsche, Lutz: Hitchcock – Greenaway – Tarantino. Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos, Stuttgart, Weimar: Metzler 2002.
- Sontag, Susan: Über Photographie, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1980.
- Tasker, Yvonne: Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema, London: Routledge. 1993.
- Wetzel, Michael: »Die Zeit der Entwicklung. Fotografie als Spurensicherung und Metapher«. In: Georg Christoph Tholen/Michael O. Scholl (Hg.), Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1990, S. 265-181.
- Yamamoto, Tsunetomo: Hagakure. Der Weg des Samurai, München, Zürich: Piper 2005.
- Žižek, Slavoj: Das Unbehagen im Subjekt, Wien: Passagen-Verlag 1998.

41 D.K. Holm: Quentin Tarantino, S. 132.

WER MIT WEM ABRECHNET: INTERTEXTUALITÄT IN KILL BILL

CHRISTIAN STELTZ

Pastete

Wenn es einen zeitgenössischen Filmregisseur gibt, der wie kein anderer für eine ästhetische Aufwertung populärkultureller Inhalte einsteht, dann ist es Quentin Tarantino. Tarantinos fiktionale Welten sind von Diskussionen über die Bedeutung von Fußmassagen, von einer ungetrübten Liebe zum Trash-Kino der 70er Jahre und von Interpretationsversuchen zu Madonnas *Like a Virgin* geprägt. Im ›Tarantinoversum‹¹ werden Ikonen der Popkultur zu literarischen Referenzpunkten – wenn auch zunächst in ›pulp fiction‹ statt Weltliteratur –, und das nicht nur im Jack Rabbit Slim's Cafe der Fünfziger Jahre, in dem mit Marilyn Monroe und Elvis Presley sozusagen die Mama und der Papa des Pops bedienen. Damit trägt Tarantinos Schaffen Merkmale eines Paradigmenwechsels, den Peter Körte in einem kulturwissenschaftlichen Kontext begründet sieht, wenn er bescheinigt:

»Die Alltags- und Populärkultur der letzten Jahrzehnte ist zum seriösen Gegenstand in den Kulturwissenschaften und MTV zum Aufsatzthema geworden, weil man begriffen hat, dass aus dem kleinen Kasten mehr als nur Kathodenstrahlen kamen - und diese Kultur wird sich selbst zum Thema und Rohstoff. Das ist der gar nicht so geheime Subtext von PULP FICTION, der in KILL BILL zur lesbaren Schrift im Großdruck geworden ist.«²

Dass sich Populärkultur in PULP FICTION selbst zum Thema wird, deutet auf den postmodernen Charakter von Tarantinos Filmen hin, die stets

1 Diese Bezeichnung führt Peter Körte in seinem biographischen Abriss von Tarantinos Regiekarriere ein. Vgl. Peter Körte: »Geheimnisse des Tarantinoversums. Manie, Manierismus und das Quäntchen Quentin - Wege vom Videoladen zum Weltruhm«, in: Fischer/Körte/Seeblen: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz +Fischer 2004. S. 11-64.

2 P. Körte: Geheimnisse des Tarantinoversums, S. 62.

Formen der Selbstreferenz in sich tragen. Was Körte in KILL BILL als »Großdruck« erkennt, ist Tarantinos persönliche Handschrift, die sich aus unzähligen Quellen einer unsagbar vielgestaltigen kulturellen Breite speist. Um diese Breite zu veranschaulichen, möchte ich ein kulinarisches Argument hinzuziehen. Tarantinos Filme triefen vor Fett: die Fast Food-Affinitäten seiner Figuren machen den Herrn des Tarantinoversums zu Recht zu »King Pulp«.³ Tarantinos Kochbuch vereinigt jedoch mehr als nur Big Kahuna-Burger und den legendären Le Big Mac.⁴ In einem Interview mit Peter Körte vergleicht Tarantino seine Art Filme zu machen z.B. mit einer Entenpresse:

»Nur dass ich in meine Entenpresse Spaghetti-Western 'reintue, einen billigen italienischen Thriller, Pop-Samurai-Filme, hier noch einen Monsterfilm, dort noch einen Rachefilm, und dann presse ich das aus. Am Ende kommt so eine kleine Pastetenfüllung heraus, und ich hoffe, der Geschmack bereichert den Film. Ich werfe einfach weg, was ich nicht mag, und behalte, was mir gefällt.«⁵

Eine Entenpresse ist ein Küchengerät, mit dem sich Knochen zerquetschen lassen, um den Geschmack des Gerichts mit Mark und Saft anzureichern. In dem Bild der Pastetenfüllung, die mit Hilfe einer Entenpresse gewonnen wird, bündelt sich die Rezeption von KILL BILL als einem Genremix. Darauf weisen die genannten Ingredienzien hin, deren Anzahl Peter Körte ohne Übertreibung wie folgt einschätzt:

»Kung-Fu-Filme, japanische Gangsterfilme, billige italienische Thriller, Spaghettiwestern und Monsterfilme sind durch diese Presse gegangen, und die Anspielungen umfassen mehr Filme, als selbst ein hauptberuflicher Filmkritiker im Laufe eines ganzen Lebens gesehen haben wird.«⁶

Für Quentin Tarantino, der weniger der French Cuisine als der amerikanischen Junk-Food-Kultur zugerechnet wird, ist die Metapher von der Pastete allerdings zunächst ein überraschendes Sprachbild.

3 So der Titel von Paul A. Woods Biographie über den Filmemacher. Vgl. Paul A. Woods: King Pulp. The Wild World of Quentin Tarantino, London: Plexus 1998.

4 Während der zweite Tarantinos globalen Blick verdeutlicht, steht der erste repräsentativ für Tarantinos Eigenart, in seinen Filmen neue Markennamen zu erfinden anstatt auf reale Produktnamen zurückzugreifen. Auch das macht die Autonomie des Tarantinoversums aus.

5 »Quentin Tarantino über digitale Bilder, Entenpressen, Blutbäder und Kill Bill«, in: Fischer/Körte/Seeßen: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz +Fischer 2004. S.7-10. Hier S. 8.

6 P. Körte: Geheimnisse des Tarantinoversums, S. 18f.

Beim Verzehr dieser Pastete wird ein jeder Testesser nur das herauschmecken, was ihm bekannt ist und das er benennen kann. Was der Zunge fremd ist, nimmt das Individuum kaum wahr, ließe sich in Anlehnung an linguistische Studien zu Sprache und Kultur ausrufen. Es wird vermutlich noch weitere Jahre benötigen, „bis ein emsiger Doktorand alle Bezüge und Filmtitel entschlüsselt hat, die sich allein in KILL BILL finden.“⁷ Eben dies zu tun, liegt mir fern. Vollständigkeit und Allgemeingültigkeit werden meine Überlegungen nicht kennzeichnen. Ganz im Gegenteil muss wohl von einem höchst individuellen Rezeptionsvorgang gesprochen werden, wenn ein Literaturwissenschaftler aus dem Gericht KILL BILL wenig überraschend ausschließlich literarische Zutaten herauschmeckt. Schlussendlich liegt die methodische Verwandtschaft zu Tarantinos kreativem Montageverfahren auf der Hand, wenn Elemente aus KILL BILL isoliert, aus veränderten Blickwinkeln betrachtet und rein assoziativ in literarische Kontexte gesetzt wird. Bei all dem freilich gilt: Gut ist, was am Ende schmeckt.

Tarantino und das Theater

Wenn sich ein Film als Pastete präsentiert, noch dazu ein Rachefilm wie KILL BILL, legt er seine Ursprünge im Vorgängermedium Theater offen. Theoretisch betrachtet gibt sich die Pastete, italienisch »pasticcio«, von Gérard Genette als »Pastiche« zu einer autonomen Variante intertextueller Bezugssysteme erhoben⁸, äußerst modern. Im Blick auf die Tradition des Theaters jedoch erweist sie sich als klassisches Tragödienelement.

»Hört, ihr Schurken, ich werde eure Knochen zu Pulverstaub mahlen und damit und mit eurem Blut einen Teig machen, und von dem Teig werde ich einen Sarg formen und von euren schändlichen Köpfen zwei Pasteten machen und jene Dirne, euer entheiliges Muttertier auffordern, wie die Erde ihre eigene Vermehrung zu verschlingen.«⁹

Diese grausame Ankündigung stammt von dem römischen Feldherrn Titus Andronicus, der in der gleichnamigen Rachetragödie von William Shakespeare zum Inbegriff des vor Schmerz und Zorn rasenden Rächers wird. Eine Pastete geformt aus Blut und Köpfen der Feinde, als abschließender Höhepunkt und finale Genugtuung verspeist von der Mutter

7 P. Körte: Geheimnisse des Tarantinoversums, S. 19.

8 Vgl. Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 39ff.

9 William Shakespeare: Titus Andronicus, Stuttgart: Reclam 1988, S. 151.

der Übeltäter – so lässt sich die zentrale Stellung der Pastete im literarischen Rachediskurs skizzieren. Dieser Racheplan, viel filigraner als der grobgliedrige Feldzug der Braut, wird konsequent in die Tat umgesetzt. Vor seinem eigenen tragischen Ende kann Titus voller Genugtuung auf sein Werk blicken:

Titus: Nun, da sind sie [Chiron und Demetrius, die Söhne Tamoras, CS], beide in diese Pastete eingebacken, wovon ihre Mutter genussvoll gekostet und dabei das Fleisch aß, das sie selbst hervorgebracht hat. Es ist wahr, es ist wahr. Das bezeuge die scharfe Spitze meines Messers.¹⁰

Titus ruft seine Messerspitze als Zeugen an und ersticht darauf seine Feindin Kaiserin Tamora. Im Gegenzug wird er von Saturninus, dem Kaiser Roms erstochen, welcher durch das Schwert von Titus' Sohn Lucius fällt. Im Vokabular des Tarantinoversums handelt es sich bei *Titus Andronicus* um eine Rachetragödie, die in einem klassischen Mexican-Stand-Off à la RESERVOIR DOGS endet. Die Pastete, die in Tarantinos Metapher von der Entenpresse anzitiert wird, lässt sich in Shakespeares Theater finden. Sie muss als äußerst blutiges Gericht gedacht werden.

To Each His Own

Nicht nur die Pastete verweist auf Shakespeare zurück, sondern auch ein Dialog in *KILL BILL: VOLUME 2*. In der Darstellung des Hochzeit-Massakers von Two Pines tritt die Braut zu dem Flöte spielenden Bill auf die Veranda heraus. Es kommt zu einer kurzen Unterhaltung über die Lebensumstände Kiddos und ihres Verlobten Tommy, die Bill mit den Worten »Well, my old friend, to each his own«¹¹ vorläufig abbricht. Die Phrase »to each his own« (dt.: »Jedem das Seine«) geht laut Wörterbuch auf die lateinische Rechtsformel »suum quique« zurück.¹² »Suum quique«¹³ als Teil des römischen Rechts wiederum hat seinen Ursprung in der griechischen Vorstellung von Gerechtigkeit, wie sie bei Cicero überliefert ist. In *de finibus* findet sich eine Ausformulierung dieses

10 W. Shakespeare: *Titus Andronicus*, S. 157.

11 *KILL BILL: VOLUME 2*, 00:07:15.

12 Vgl. ebenfalls: W. Shakespeare: *Titus Andronicus*, S. 59.

13 Auch: *suum cuique*.

Grundsatzes, wenn es heißt: »die Gerechtigkeit zeigt sich darin, dass man jedem das Seine gibt.«¹⁴

Es kommt nicht von ungefähr, dass diese Rechtsformel, die Bill unmittelbar vor dem Massaker von Two Pines zitiert, dem Ursprung der Gewalt von Tarantinos Racheilm, auch in *Titus Andronicus* von zentraler Bedeutung ist. Hier ist die Ausgangssituation die, dass der römische Soldat Titus Andronicus nach erfolgreichem Feldzug gegen die Goten als siegreicher Kriegsherr nach Rom zurückkehrt und die ihm angebotene Kaiserkrone ausschlägt. Anstatt selbst den römischen Thron zu erklimmen, macht er sich für den Prinzen Saturninus stark, der daraufhin zum Kaiser ernannt wird und Titus gegenüber erklärt, er wolle Titus Tochter Lavinia zu seiner Ehefrau und damit zur Kaiserin machen, »um deinen Namen und deine ehrenvolle Familie zu erhöhen.«¹⁵ Am Anfang des Teufelskreises aus Gewalt und Gegengewalt steht bei Shakespeare ebenso wie bei Tarantino eine Hochzeit. Vergleichbar ist die Ausgangssituation darüber hinaus, da auch bei Shakespeare gleich zwei Männer Anspruch auf dieselbe Frau erheben. So wie Bill, der als Platzhirsch Einspruch gegen Kiddos Hochzeit mit dem Plattenhändler Tommy Plympton einlegt, meldet im Drama Bassanius, der junge Bruder von Saturninus, seine Ansprüche gegenüber dem Brautvater an:

- Bassanius: Lord Titus, wenn es beliebt, dieses Mädchen gehört mir.
 Titus: Wie das, Herr? Meint Ihr das im Ernst, Lord?
 Bassanius: Ja, edler Titus, und ich bin fest entschlossen, mir dieses Recht und diese Gerechtigkeit zu verschaffen.
 Marcus: *Suum quique* ist unser römischer Rechtsgrundsatz. Dieser Prinz ergreift nur rechtmäßig Besitz von dem, was ihm gehört.¹⁶

Ähnlich wie Kiddo, die vor dem ersten Zusammentreffen mit Tommy Plympton sogar »einen Braten in der Röhre«¹⁷ hat, ist auch Lavinia schon einem anderen Mann verpflichtet. Nach dem römischen Rechtsgrundsatz steht Lavinia Bassanius als Ehefrau zu. »*Suum quique*« – »Jedem das Seine« (am.: »to each his own«), wie die Übertragung der Floskel lautet.¹⁸ Im modernen Sprachgebrauch scheint Bills Aussage »To each his own«¹⁹

14 Zitiert nach: Stefan Link: Wörterbuch der Antike : Mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens, 11., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner 2002, S. 872.

15 W. Shakespeare: *Titus Andronicus*, S. 21.

16 Ebd., S. 23.

17 *KILL BILL: VOLUME 2*, 00:07:30.

18 Vgl. W. Shakespeare: *Titus Andronicus*, S.170.

19 *KILL BILL: VOLUME 2*, 00:07:15. Die deutschsprachige Tonspur lautet hier: »Nun ja, liebste Freundin. Jeder, wie er es gern hat.« Da diese Übersetzung die shakespearischen Konnotationen ausblendet, steht in der vorliegenden

zunächst auf die persönliche Freiheit eines jeden Einzelnen zu verweisen, das eigene Leben nach selbst gewählten Kriterien zu gestalten. Nach dieser Maxime wäre Bills Besuch tatsächlich »ein letztes Treffen« (am.: »a last look«)²⁰, wie dieser sagt, eine Verabschiedung der ehemaligen Killerbraut in die Bürgerlichkeit. Nach den Maßstäben des global agierenden Verbrechersyndikats bedeutet die Maxime »Jedem das Seine« jedoch ganz gegenteilig eine Ermessung im Sinne eines Disziplinierungs- und Strafenkatalogs. Für Bill als Kopf der tödlichen Vipern kann der von Kiddo begangene Verrat, Bill zu verlassen und einen anderen heiraten zu wollen, nur den Tod der Verräterin bedeuten.²¹ Festzuhalten bleibt: Beide Rachezüge gehen aus einem konfliktgeladenen Hochzeitsszenario hervor; beide Geschichten sind Geschichten des Brautraubs.²²

Was sich von dem »Cockblockery«-Konflikt²³ aus entspannt, ist in beiden Fällen eine grobgliedrige Kette fürchterlicher Gewaltakte, ein unter Vergewaltigungen und Verstümmelungen erstickter Aufschrei. Der Titelfigur Titus bleibt in dem eng gesteckten Korsett aus eigenen Prinzipien und Verhaltensmaximen kein anderer Ausweg als der des blutigen Opfers. So lässt Titus zunächst den ältesten Sohn der besiegten Gotenkönigin Tamora töten, um kurz darauf auch seinen eigenen Sohn Mutius zu erstechen, der Lavinia vor der Heirat mit Saturninus bewahrt. Mit der Heirat von Saturninus und Tamora ist die Besiegte und Verhöhnnte später in der Lage, sich Genugtuung zu verschaffen. Mit der Hilfe ihres Geliebten Aaron und ihrer beiden Söhne Chiron und Demetrius schmiedet sie Rachepläne: sie lässt Bassanius töten und Titus Tochter Lavinia vergewaltigen. Damit das Opfer seine Missetäter nicht verraten kann, schneiden ihm Tamoras Söhne die Zunge heraus und hacken ihm die Hände ab. Schnell wird bei einem Vergleich von Film und Tragödie deutlich: Kindsmord, das Vergehen in KILL BILL, bildet in *Titus Andronicus* den Kern der Handlung schlechthin.²⁴ Dass einer von Tamora gesponnenen

Argumentation der Originalwortlaut der amerikanischen Tonspur im Blickpunkt.

20 KILL BILL: VOLUME 2, 00:07:02.

21 So wie auch der Verrat des Menschen an Gott durch das verbotene Kosten vom Baum der Erkenntnis den Tod nach sich gezogen hat.

22 Stellvertretend sei auf Saturninus Fluch über Bassanius verwiesen, der die Lawine den Gewalt im Stück auslöst: »Verräter, wenn es in Rom Recht gibt oder wir Macht haben, dann sollst du und deine Partei diesen Raub bereuen.« W. Shakespeare: *Titus Andronicus*, S. 31.

23 Bill kommentiert seine spitzfindigen Bemerkungen in Richtung Tommy mit den Worten: »All cockblockery aside«, (KILL BILL: VOLUME 2, 0:09:47) was laut *Random House Historical Dictionary of American Slang* so viel bedeutet wie »to thwart the sexual advances of (a third person)«, also die Attraktivität einer anderen Person zu konterkarieren. Vgl. D.K. Holm, *Kill Bill. An Unofficial Casebook*, S. 95f.

24 Wenn man bedenkt, dass der Mohr Aaron den von Tamora geborenen Bastard rettet, indem er ihn gegen einen weißen Säugling austauscht, der an seiner Stelle getötet wird, offenbart sich, dass der Tod eigener Kinder und die

Intrige zufolge zwei weitere Söhne von Titus als Mörder von Bassanius hingerichtet werden, erhöht das ohnehin rasante Tempo der Rache-tragödie. Mit diesen Schicksalsschlägen bricht das Herz des Soldaten und Vaters Titus, der vorgibt, um zweiundzwanzig zuvor in ruhmreicher Schlacht gefallene Söhne nie geweint zu haben.²⁵

Gemeinsames Grauen

Nicht nur Brautraub und Kindsmord verbinden *Titus Andronicus* und KILL BILL, in erster Linie ist es die explizite Darstellung von Gewalt, die einen Vergleich nahe legt. Der viel beschworene rote Faden hat in diesem Fall die Farbe von Blut. So würden textfremde Betrachter zum Beispiel das Bild, welches Lavinia nach dem Überfall von Tamoras Söhnen Chiron und Demetrius abgibt, höchst wahrscheinlich eher Tarantino als Shakespeare zuordnen. Titus Bruder Marcus, der die miss-handelte Lavinia findet, beschreibt seine Nichte folgendermaßen:

»Warum sprichst du nicht mit mir? Ach, ein roter Strom von warmem Blut steigt an wie eine blubbernde Quelle, die der Wind bewegt, und verebt zwischen deinen rosigen Lippen. Er kommt und geht wie Honigattem. Aber gewiß, ein Tereus hat dich entjungfert und, damit du ihn nicht entlarvst, deine Zunge abgeschnitten. Ja, und jetzt wendest du aus Scham dein Gesicht ab. Und trotz dieses ganzen Blutverlustes wie von einer Rohrleitung mit drei Speidrüsen sehen deine Wangen doch rot aus wie Titans Gesicht, das errötet, wenn es auf eine Wolke trifft.«²⁶

Das Motiv eines missbrauchten Mädchens, das zum Schweigen gebracht wird, damit der Täter nicht zur Rechenschaft gezogen wird, ist seit Ovids Bearbeitung des Philomele-Mythos in den Metamorphosen etabliert. Selten jedoch findet es sich in derart blutiger Form wie in *Titus Andronicus*; eine bekannte Handlung (»histoire«) in einmaliger Ausformung (»discourse«).²⁷ Die hier als Vergleich bemühte »Rohrleitung mit

elementare Angst vor einem solchen Verlust wirklich alle zentralen Figuren in dem Stück betrifft.

25 W. Shakespeare: *Titus Andronicus*, S. 71. Die unrealistisch hohe Anzahl eigener Nachkommen, die im historischen Rahmen des Stücks wahrscheinlich als Beleg für die Manneskraft der Titelfigur gelesen werden muss, erinnert im vorliegenden Zusammenhang an Tarantinos Zahlenspiele (siehe *The Crazy 88*). Außerdem erscheint es angesichts so vieler Söhne beinahe logisch die Nachkommen zu nummerieren und nicht zu benennen, wie es der Sheriff in *Volume 1* anscheinend mit seinen Söhnen tut.

26 Ebd., S. 69.

27 Im Zuge einer solchen Sichtweise des Films als einmaliger Ausgestaltung einer bereits vorformulierten Handlung muss gewiss auf den schwedischen Rache-film THRILLER - EN GRYM FILM von Bo Arne Vibenius hingewiesen werden

drei Speidrüsen« kann vor dem gegebenen Hintergrund als Vorwegnahme von Tarantinos dominantem Gestaltungsprinzip gedeutet werden, welches in »Chapter Five: Showdown at House of Blue Leaves«, also gegen Ende von KILL BILL: VOLUME 1, zur Anwendung kommt.

Killerbienen und Löwenmütter

Am Ende von KILL BILL: VOLUME 2 wird Beatrix Kiddo als Löwin bezeichnet, die ihr Junges wieder habe. Im Kontext des Films überrascht dieses Happy End über alle Maßen. Gleiches gilt für weitere Stellen, in denen auf Metaphern aus dem Tierreich zurückgegriffen wird, wie das Bild der Killerbiene und das Gespräch über den Goldfisch Emilio. Was die Metapher der Löwenmutter anbelangt, hat es in der filmwissenschaftlichen Rezeption von KILL BILL Hinweise gegeben, die auf eine Minimierung der Irritation durch die Schlusseinblendung abzielen. Jessica Harbour führt beispielsweise an:

»*Kill Bill* ends with the assertion that ›the lioness is reunited with her cub.‹ I think the word ›cub‹ here is deliberate; it echoes *Lone Wolf And Cub*, the *manga* series that puts samurai showdowns in the context of a roaming father and his young son. (*Lone Wolf And Cub*, in its turn, owes a debt to *Shogun Assassin*, the movie B.B. and Beatrix watch together.)«²⁸

Dieser Verweis auf die Mangaserie LONE WOLF AND CUB trägt durchaus zur Schaffung eines schlüssigen Bilds bei. Ebenso nahe liegend erscheint es vor dem skizzierten Hintergrund von *Titus Andronicus* allerdings, auf jene Parallelen aufmerksam zu machen, welche die beiden Rachezüge durch Tiermetaphern verbinden. Ob es dem Zufall zuzuschreiben ist, dass sich das Bild der Löwenmutter ebenfalls in *Titus Andronicus* findet oder ob sich komplexe Verweisstrategien in der Konzeption des Tarantino-Films dahinter verbergen, steht nicht zur Diskussion. Bei Shakespeare verwendet der intrigante Aaron im Beiseitesprechen das Bild der Löwenmutter, um die eigene Janusköpfigkeit zu umschreiben:

(am.: THEY CALL HER ONE EYE, 1974), in dem Christina Lindberg ein Vergewaltigungsopfer spielt, das seit einem sexuellen Missbrauch in der Kindheit nicht mehr sprechen kann. Wie Elle Driver trägt Frigga, so der Name des Mädchens, eine Augenklappe, da ihr Zuhälter Tony ihren Widerstand bricht, indem er ihr das linke Auge mit einem Skalpell entfernt. Auch in dem häufig als Einfluss genannten Film THE DOLL SQUAD (1974) wird einem feindlichen Agenten von der Leiterin des Doll Squads Sabrina Kincaid zunächst ein Auge mit einem Flammenwerfer ausgebrannt, das andere sticht sie ihm später mit einem Messer aus.

28 Jessica Harbour: »Mother, Killer, Warrior, Bride: Honor, Power, And Femininity in KILL BILL«, in: D.K. Holm: Kill Bill, S. 167-172. Hier S. 171.

Aaron: Gut so, mutige Lords, wenn wir uns im Bund zusammentun, bin ich ein Lamm. Aber wenn ihr den Mohren herausfordert, dann wallt der tobende Eber, die Berglöwin, der Ozean nicht so auf wie Aaron wütet.²⁹

Die Herausforderung, von der Aaron spricht, besteht in einem Angriff auf das Leben seines Kindes, dem Ergebnis der verbotenen Affäre mit Tamora. Die tobende Berglöwin, so lässt sich ableiten, steht hier ähnlich wie am Filmende für eine schützende Mutterliebe, deren Kraft über die Schranken des eigentlich Möglichen hinausgeht.

Auf dieselbe Weise fungiert die metaphorische Gleichsetzung von Tamora und einem Muttertier an einer weiteren Textstelle. Titus warnt die Seinen bei der Ausführung des Racheplans vorsichtig vorzugehen und greift zudem erneut das Bild des Löwen auf, das im späteren Verlauf der Tragödie auch von Aaron verwendet wird (siehe oben):

Titus: [...] Aber wenn Ihr diese Bärenjungen jagt, dann seht Euch vor. Das Muttertier wird aufwachen, wenn es Euch nur einmal wittert. Sie ist mit dem Löwen noch immer fest im Bund und wiegt ihn, während sie auf dem Rücken spielt; und wenn er schläft, tut sie einfach, was ihr beliebt.³⁰

Auch wenn das Muttertier hier eine Bäarin ist, handelt es sich doch um die Fortschreibung derselben Allegorie. Das Muttertier steht für den Schutzinstinkt schlechthin ein, für das animalische Wesensmerkmal, Gefahren für die eigene Brut zu erahnen. Eine Untersuchung dieser allegorischen Sprachverwendung soll exemplarisch an der Killerbiene und dem Goldfisch gezeigt werden.

Im letzten Kapitel »Face to Face«³¹ bezeichnet Bill Beatrix Kiddo als »eine abtrünnige Killerbiene.«³² Als solche könne sie nicht das Leben einer Arbeitsbiene führen, als welches die Hochzeit mit Tommy Plympton und das geplante Dasein als Hausfrau, Mutter und Plattenverkäuferin gelten müssen. Das Leben als hochbezahlte Auftragskillerin sei ihr Schicksal.³³ So werden bei Tarantino die Tödlichen Vipern zu

29 W. Shakespeare: Titus Andronicus, S. 113.

30 Ebd., S. 101.

31 Neben der Referenz zu Bergman, die Blaseio und Liebrand im vorliegenden Band vorschlagen, besteht in dem Titel dieses Kapitels ein weiterer Bezug zum Genre des Spaghetti-Western, das in KILL BILL verhandelt wird. FACE TO FACE ist auch der Titel eines Westerns von Mario Bava, der für Tarantino durchaus wichtig ist. Vgl. Paul A. Woods: King Pulp, S. 80.

32 KILL BILL: VOLUME 2, 01:43:06.

33 Inhaltlich schlägt diese Begründung, die mit dem Superman-Gleichnis garniert wird, eine Brücke zu Nietzsches philosophischer Vorstellung vom Übermen-

Bienen. Dass in dieser Metamorphose eine weitere Analogie zu Shakespeares Rachetragödie besteht, dürfte vor dem Hintergrund der dargestellten Parallelen nicht mehr allzu verwunderlich sein. Willenlos folgende Tötungsinstrumente – wie sie das Attentatskommando *Deadly Viper* verkörpert – treten auch bei Shakespeare als Insekten auf. Titus' Sohn Lucius, der Rom verlässt, um Verstärkung zu erbitten, findet die erhofften Verbündeten in den Goten, deren Erinnerung an Tamoras Schreckensherrschaft noch frisch ist. Ein Sprecher der Goten versichert dem Androniker: »Wir werden folgen, wohin du führst, wie stechende Bienen am heißesten Sommertag vor ihrem Herrn zu den Blütenfeldern geführt, um uns an der verhassten Tamora zu rächen.«³⁴ Auch hier kommen die Rächer als stechende Bienen daher, was zugleich Assoziationen bezüglich der hohen Anzahl der Rächer als auch hinsichtlich der Unentrinnbarkeit hervorruft.

Diese Vorstellung eines Rächerheeres verhält sich vollkommen konträr zu dem vereinzelt Opfer *Beatrix Kiddo*. Die Braut geht ihren Weg allein und bedarf dabei keinerlei Unterstützung. In ihrer Isolation gleicht sie daher eher *Lavinia*, der Opferfigur in *Titus Andronicus*, als der Rachezweckgemeinschaft von Titus und seinen Verbündeten, die mit einem Bienenschwarm gleichgesetzt werden. Eine sprachliche Verwandlung zum Insekt macht *Lavinia* jedoch ebenfalls durch. Bereits in dem Hinweis, den Tamora ihren Söhnen mit auf den böseartig intriganten Weg gibt, also bevor *Lavinia* faktisch zum Opfer wird, lässt sich diese metaphorische Gleichsetzung beobachten. »Aber wenn ihr den Honig genascht habt, den wir wollen«, so spricht die Kaiserin von der geplanten Schändung *Lavinias*, »soll diese Wespe nicht länger leben, damit sie uns beide nicht sticht.«³⁵

Bill schreibt der Braut den Status einer Killerbiene zu, wodurch einer intertextuellen Logik der Relation zufolge die Opfer und Rächer aus *Titus Andronicus* in *KILL BILL* in einer einzelnen Figur gebündelt werden: Die Braut ist *Lavinia* und Titus, Tochter und Vater, blutig Geschlagene und blutig Schlagende in *Personalunion*.

Indem *Lavinias* Peiniger ihrem Opfer zwar Zunge und Hände rauben, ihr Leben aber verschonen, begehen sie denselben Fehler wie die Mitglieder des Attentatskommandos *Tödliche Viper*. So wie *Chiron* und *Demetrius* ihre Untaten mit dem Leben bezahlen müssen, haben auch

schen (englisch: superman), der über Leben oder Tod anderer untergeordneter Menschen entscheidet.

34 W. Shakespeare: *Titus Andronicus*, S. 131.

35 Ebd., S. 55.

Vernita Green, O-Ren Ishii, Budd Sidewinder und Elle Driver³⁶ den Tod verdient. Wie die Erzählerstimme der Braut aus dem Off in ihrem Kommentar zu dem Massaker von Two Pines bemerkt, hätte O-Ren Ishii an diesem Tag zehn statt nur neun Menschen töten sollen. Dass die Killerbiene Beatrix Kiddo zurück stechen wird, steht seit jenem Mückenstich fest, der sie ins Leben zurückholt³⁷, und das ohne Zweifel.

Wird in der Metapher des Bienenstichs in Film und Stück jeweils entgrenzte Gewalt gebündelt, so steht mit dem Goldfisch Emilio ein ebenfalls an und für sich harmloses Geschöpf in engem Zusammenhang mit der Frage nach der Gewalt verherrlichenden Wirkung mimetischer Künste. Bills Aufforderung folgend, berichtet die kleine B.B. ihrer Mutter, was mit dem Goldfisch passiert ist: B.B. hat Emilio aus seinem Glas genommen, auf den Boden fallen lassen und zertreten.³⁸ Diesen Vorgang ordnet Bill als eine »überwältigende Vorstellung von Leben und Tod« ein (»perfect visual image of life and death«).³⁹ Die Komik der Situation, die sich wie viele anderen Szenen des Films aus der Differenz zwischen vermeintlicher Normalität und dem Alltag von Auftragsmördern speist, macht aus einer Mücke einen Elefanten, indem das Große im Kleinen gezeigt wird. Diese Darstellungsweise ist keine Erfindung Tarantinos, der zumeist Elemente der Hochkultur in der Populärkultur darstellt, sondern wird bereits in *Titus Andronicus* angewendet.

Im der zweiten Szene des dritten Aktes sitzt Titus mit seinem Bruder Marcus beim gemeinsamen Festmahl. Der Feldherr, dessen Herz durch den Anblick der abgetrennten Köpfe seiner Söhne gebrochen ist, sitzt seiner Hand beraubt und voller Schwermut am Tisch, als Marcus mit seinem Messer auf den Teller schlägt:

- Titus: Nach was schlägst du mit deinem Messer, Marcus?
Marcus: Nach dem, was ich getötet habe, mein Lord, eine Fliege.
Titus: Schäm dich, du Mörder! Du tötest mein Herz. Meine Augen sind angewidert vom Anblick der Tyrannei. Eine Todestat, an Unschuldigen verübt, steht Titus' Bruder nicht an. Fort mit dir. Ich sehe, du bist nichts für meinen Umgang.
Marcus: Aber, mein Lord, ich habe nur eine Fliege getötet.

36 Diese jedoch unter Vorbehalt, da ihr Tod im Film bloße Andeutung bleibt. Die Braut lässt die vollkommen erblindete Rivalin in Budds Wohntrailer mit der Black Mamba zurück, die auch Budd getötet hat.

37 KILL BILL: VOLUME 1, 00:24:31.

38 KILL BILL: VOLUME 2, 01:29:11.

39 KILL BILL: VOLUME 2, 01:31:00.

Titus: Nur? Und wenn diese Fliege einen Vater und eine Mutter hätte?⁴⁰

Die Überlegung, welchen Kummer die Eltern der getöteten Fliege haben mögen, ist an dieser Stelle das Ungewöhnliche. Mit dieser Überlegung wird der unreflektierte, alltägliche Akt, eine beim Essen störende Fliege zu töten, zu einer Lehrstunde über Leben und Tod wie der Bericht vom Tod des Goldfisches Emilio in KILL BILL. Das Große wird im Kleinen vorgeführt, wenn die metaphorisch im Tierreich verankerte Mutterliebe selbst mit den kleinsten und kurzlebigsten Geschöpfen assoziiert wird. Mutterschaft ist sowohl bei Shakespeare als auch bei Tarantino eng an einen weiteren Aspekt gebunden: an Mitleid. Um Mitleid fleht Lavinia Chiron an, der sie in ihre Gewalt gebracht hat (Akt II, Szene 3), wobei sie sprachlich an die Muttertiermetaphorik anknüpft:

Lavinia: Wann lehrten die Tigerjungen das Muttertier? Oh, lehre sie keinen Zorn, sie hat ihn dir beigebracht. Die Milch, die du von ihr saugtest, wandelte sich zu Marmor. Schon an der Brust bekamst du deine Grausamkeit. Doch zieht nicht jede Mutter Söhne gleich auf. Bitte du sie, daß sie frauliches Mitleid zeigt.

Chiron: Was, du willst, daß ich mich als Bastard erweise?

Lavinia: Es ist wahr, daß der Rabe keine Lerche ausbrütet. Doch habe ich gehört - oh, wie könnte ich es jetzt bewiesen sehen! - daß der Löwe, von Mitleid gerührt, es ertrug, daß seine königlichen Klauen ganz abgeschnitten wurden. Man sagt, daß Raben Findelkinder aufziehen, während ihre eigenen Vögel in den Nestern hungern. Oh, sei zu mir, obwohl dein hartes Herz nein sagt, nicht halb so gut, sondern nur ein wenig mitleidig.⁴¹

Lavinias Aussage, sie habe gehört, dass der Löwe seine Klauen habe abhacken lassen, da er von Mitleid gerührt gewesen sei, ist eine Vorwegnahme des späteren Handlungsverlaufs, in dem die Kaiserin Tamora im Tausch gegen die Köpfe von Titus' Söhnen die rechte Hand des Andronikers fordert. Während die zahlreichen abgetrennten Gliedmaßen in Film und Theaterstück eine reine Oberflächengemeinsamkeit darstellen, ist in der expliziten Verhandlung von Mitleid ein Anknüpfungspunkt an dramentheoretische Modelle gegeben, die ohne die aristotelische Affektlehre um ›eleos‹ und ›phobos‹ nicht denkbar wären.

40 W. Shakespeare: Titus Andronicus, S. 93.

41 Ebd., S. 57.

Die vergleichende Betrachtung von *Titus Andronicus* wird durch die Tatsache bekräftigt, dass William Shakespeare der einzige in KILL BILL erwähnte Dramatiker ist. In dem Erzählkommentar, der den Aufstieg O-Ren Ishiis zum Yakuza-Oberhaupt in Tokio schildert, sagt die Braut:

»It was one year after the massacre in El Paso, Texas, that Bill backed his Nippon progeny financially and philosophically in her Shakespearean-in-magnitude power struggle with the other Yakuza clans over who would rule vice in the city of Tokyo.«⁴²

Die Zuschreibung *Shakespearean* als Charakterisierung des Aufeinandertreffens entgegengesetzter Interessen rückt die Unterwelt Tokios mit ihren verschiedenen Clans in thematische Nähe zu den Adelsgeschlechtern im elisabethanischen Königreich. Tatsächlich ähnelt O-Ren Ishiis Aufstieg zum Oberhaupt der Asia-Mafia den Königsdramen Shakespeares; allerdings mit dem feinen Unterschied einer Inversion gegebener Geschlechterverhältnisse: mit O-Ren ist erstmalig eine Frau an der Spitze. Ein derartiges Zusammentreffen von englischem Bildungsgut und modernen Großstadtmythen der Unterwelt kann nur auf den ersten Blick überraschen, schließlich ist bereits das Motto, unter dem KILL BILL steht, durch ein Aufeinandertreffen von Hoch- und Populärkultur gekennzeichnet. Während der Film als Quelle des Mottos die klingonische Kriegerkultur aus Star Trek angibt, liegt der tatsächliche Ursprung gewiss weiter zurück. Gereon Blaseio und Claudia Liebrand rekonstruieren über das Motto eine intertextuelle Verbindung zu Choderlos de Laclos Briefroman *Les Liaisons Dangereuses*; D.K. Holm weist darauf hin, dass das Eingangszitat des Öfteren Shakespeares *Titus Andronicus* zugeschrieben wird⁴³, was sich jedoch leicht als Irrtum entlarven lässt.⁴⁴ Diese verstreuten Hinweise auf William Shakespeare verdichten sich zu einer Spur, wenn wie bei einer Interpretation von literarischen Texten die Namensgebung untersucht wird. Der Nachname Ishii der ehemals unter dem die Codenamen Cottonmouth agierenden Killerin ist ein durchaus vorkommender japanischer Familienname. Da im Abspann Sogo Ishii, der Regisseur des Films YUME NO GINGA (am.:

42 KILL BILL: VOLUME 1, 00:56:29.

43 Vgl. D.K. Holm: Kill Bill, S. 17.

44 In *Titus Andronicus* kommt das Zitat ebenso wenig vor wie im restlichen dramatischen Werk Shakespeares, wie eine Überprüfung der Einträge ›dish- und ›revenge‹ in Shakespeare-Konkordanzen verrät. Vgl. z.B. John Bartlett: A new and complete concordance or verbal index to words, phrases and passages in the dramatic works of Shakespeare, New York: MacMillan 1896, S. 380 und S. 1285f. Filmwissenschaftler verbinden das Eingangszitat mit Giulio Petronis DA UOMO A UOMO (Am.: DEATH RIDES A HORSE), in dem das Zitat ebenfalls Verwendung findet. Vgl. D.K. Holm: Kill Bill, S. 27.

LABYRINTH OF DREAMS) genannt wird⁴⁵, bietet es sich an, diese Benennung in die lange Reihe der filmischen Verweise zu stellen. Anders verhält es sich bei dem Vornamen O-Ren. Dieser ist nämlich weder im Japanischen, noch in verwandten Sprachen gebräuchlich.⁴⁶ Daher muss der Grund für diese Benennung anderswo liegen. Wenn man die oben skizzierte Nähe zu den Königsdramen William Shakespeares ernst nimmt, böte es sich an, in dem Vornamen O-Ren einen weiteren Bezug auszumachen. Liest man O-Ren verkehrt herum, so ergibt die Buchstabenfolge *Nero*, den Namen eines römischen Kaisers. Über Nero im Speziellen gibt es zwar kein Drama aus der Feder Shakespeares, über römische Herrscher jedoch eine ganze Reihe.⁴⁷ Und eines eben dieser Dramen ist die Tragödie *Titus Andronicus*.

Theatralisches in KILL BILL

Vor dem Hintergrund der skizzierten Parallelen zwischen Film und Rachetragödie wird auch eine Reihe abstrakter Verweise auf die Theaterwelt sichtbar. Die Offensichtlichsten lassen sich in jenen Filmszenen finden, die von der Kritik und der Filmwissenschaft bislang ausschließlich in einem Westernkontext gesehen worden sind. Die Auffassung, dass der Film von Anfang an unter dem Stern des Westerns stehe, einem Sheriffstern sozusagen, ist daher auch weit verbreitet. Als erster Beleg dienen dieser Lesart Bills Cowboystiefel auf dem Holzboden, die in dem Cross-Cutting der Anfangsszene neben das blutverschmierte Gesicht der Braut geschnitten sind. Fasst man die Stiefel anders auf, nämlich unter Berücksichtigung des Bodens, über den sie schreiten, als inszenierte Schritte über Bretter, verlagert sich der Kontext. Die Stiefel schlagen eine Brücke zu den Brettern, die die Welt bedeuten, zum Theater. Folglich treten andere Aspekte des Films in den Vordergrund, die ebenfalls eine zweite theatralische Bedeutung unter der vordergründigen Actionfilmfassade verbergen. Das Massaker von Two Pines beispielsweise, welches den Anfang der Gewalt markiert und den Lebensentwurf der Braut als Rächerin speist, hat gar nicht während einer Hochzeitsfeier stattgefunden, wie in *KILL BILL: VOLUME 1* behauptet wird. In Wirklichkeit, so klärt die kommentierende Erzählerinnenstimme in *KILL BILL: VOLUME 2* auf, wurde in der Kapelle gerade ein Wedding

45 Vgl. den Hinweis von D.K. Holm: *Kill Bill*, S. 139.

46 Einige Quellen weisen jedoch auf verschiedene weibliche Filmfiguren mit dem Namen Oren hin. Siehe: D.K. Holm: *Kill Bill*, S. 51.

47 Auf der tarantinoesquen ›movie geek‹-Ebene verweist Nero auf den Schauspieler Franco Nero, dessen Film *INGLORIOUS BASTARDS!* für Tarantino zu den besten italienischen Exploitation Movies aller Zeiten gehört. Vgl. Paul A. Wood: *King Pulp*, S. 83.

Rehearsal, also eine Hochzeitsprobe abgehalten. Im Kontext der gattungspoetischen Lesart, welche die polyvalenten Bretter eröffnen, kehrt hier die Tragödie (als Urform der mimetischen Repräsentation) zurück an ihren eigenen Ursprung im religiösen Ritus. Im Verlauf der Szene übernimmt Bill die Rolle des Brautvaters, die ihm die überraschte Braut zuweist. Sie selbst spielt hier die Rolle der Arlene Machiavelli, als welche sie in El Paso auftritt. Variationen eines derartigen Spiels im Spiel durchziehen den gesamten Film. In der Wedding-Rehearsal-Szene wird der Verdacht, dass das spielerische Schlüpfen in fremde Rollen als theatralisches Moment konzipiert ist, durch das Setting bekräftigt. Das räumliche Westernzitat⁴⁸ ist zugleich Bühnenraum mit einem ausgewiesenen Spielort (der Veranda vor der Kirche). Eine ähnliche Fiktion in der Fiktion lässt sich in dem Kapitel »The Man from Okinawa« bewundern. Beatrix Kiddo spielt dem Waffenschmied im Ruhestand zunächst die unwissende amerikanische Touristin vor. Eröffnet wird diese Szene mit der Hand der Braut, die einen zugezogenen Vorhang aufzieht. Auch die Szene in Bills Herrenhaus, in der Beatrix Kiddo zum ersten Mal ihrer Tochter gegenübersteht, gehört in diese Aufzählung von Erzählpassagen mit doppelter Fiktionsrahmung. In diesem Fall sogar mit Souffleuseinsatz, da die Braut ihre Tochter nur auf Bills Zuflüstern beim Namen nennen kann.⁴⁹

Angesichts solcher Theater Elemente in KILL BILL böte es sich an, eine Besonderheit der filmischen Konzeption als brechtsche Verfremdung zu lesen. Eine Fragmentierung der Fabel, wie sie Brecht in vielen seiner Theatertexte einsetzt, wird im Film durch die Kapiteleinteilung und das Einblenden der Überschriften erreicht. Allerdings überwindet der Film zugleich den brechtschen Rahmen der Fabel durch eben dieselben Einblendungen. Wenn beispielsweise das erste Kapitel den Titel »2« trägt, wird im direkten Anschluss an die Intro-Sequenz verdeutlicht, dass KILL BILL die Grenzen einer linearen Erzählweise überschreitet. Die in Großaufnahme abgebildete »Death List Five« der Braut, welche nach dem Kampf mit Jeannie Bell aka Vernita Green aka Copperhead gezeigt wird, weist den Namen O-Ren Ishii bereits durchgestrichen auf. Der Endkampf hat demgemäß schon stattgefunden, O-Ren Ishii ist bereits tot und Vernita Green dem Kapiteltitle »2« entsprechend die zweite Tote auf Kiddos Liste.⁵⁰ Auf ähnliche Art wird der Tradition einer linearen Erzählung zu Beginn von KILL BILL: VOLUME 2 eine Absage erteilt. Die Braut wird in einem Sportwagen von vorne

48 Die Aufnahme ist ein Zitat des Western-Klassikers THE SEARCHERS aus dem Jahre 1956. Vgl. D.K. Holm: Kill Bill, S. 92.

49 Zuvor gibt Bill bereits konkrete Regieanweisungen für das spontane Spiel: »You are dead, Mommy. So die.« KILL BILL: VOLUME 2, 01:25:52.

50 KILL BILL: VOLUME 1, 00:15:05.

gezeigt. Während dieser Fahrt berichtet sie, die Aufgaben 1 bis 4 ihrer persönlichen Liste erledigt zu haben und auf dem Weg zu Bill zu sein. Die Kämpfe mit Budd Sidewinder und Elle Driver haben zu diesem Zeitpunkt folglich schon stattgefunden. An dem Überleben der Braut zu späteren Momenten cineastischer Spannung kann de facto kein Zweifel mehr bestehen. Indem die einzelnen Ereignisse der Handlungsverlaufs in der Versprachlichung und Verbildlichung umstrukturiert werden, rückt die cineastische Narration vom Konzept einer linearen Erzählweise ab. Zugleich verschiebt sich das Hauptinteresse vom ›Was‹ der Geschichte zum ›Wie‹. O-Rens Tod steht in Chapter 1 bereits fest; die näheren Details zu ihrem Ableben jedoch nicht. Die Nähe der langen Kampfsequenz im Schlusskapitel von KILL BILL: VOLUME 1 zu theatralischen Ausdrucksformen hat u.a. Peter Körte hervorgehoben, der die Szenerie wie folgt beschreibt:

»Mitten im Raum liegt eine Bühne mit einer transparenten Tanzfläche, auf der Dinge geschehen, von denen das moderne Tanztheater eine Menge lernen könnte, weil hier eine Choreografie mit Blut, Schwert, Handkantenschlägen und Kampfsporttechniken inszeniert wird, deren Strenge an ein klassisches Ballett erinnert. Es ist der Kino-Ort für einen Showdown, der seine eigene Farbenlehre hat.«⁵¹

Auch wenn es dem ersten Eindruck widersprechen mag, handelt es sich beim Schluss von KILL BILL: VOLUME 2 um eine eben so strenge Inszenierung wie bei dem Kampf gegen die Crazy 88. Im letzten Treffen von Angesicht zu Angesicht lassen scheinbar unprofessionell gestaltete Elemente wie die Garten-Panoramawand oder der Plastikrasen die Kulisse als solche erkennbar werden. Zudem zerstört der für einen Perfektionisten wie Tarantino überraschende Umstand, dass die Blutspuren an Bills Kinn von einem Schnitt zum nächsten verschwunden sind, die filmische Illusion. Da die Zuschauer zuvor mit der Zusatzinformation ausgestattet worden sind, dass der Getroffene nach der ›Five-Point-Palm-Exploding-Heart-Technique‹ noch genau fünf Schritte gehen kann, liegen gar die Regieanweisungen für diese theatralische Schlusszene vor.

KILL BILL spielt nicht nur mit den Konventionen des Kinos, in ihrer Grundkonzeption bauen sie auch auf dramatische sowie postdramatische Anleihen, die deutlich machen, dass die selbstreflexiven Momente des Films die Geschichte ihrer Gattung überdenken.⁵² Jenseits des Theaters

51 P. Körte: Geheimnisse des Tarantinoversums, S. 23.

52 Neben dem Hauptmerkmal des postdramatischen Theaters, der Abkehr von Handlung, zeichnen sich die Filme auch durch weitere charakteristische Merkmale des Postdramatischen aus, wie z.B. einer Enthierarchisierung der

ist KILL BILL allerdings nicht weniger ›literarisch‹, wie in einem folgenden Schritt zu zeigen ist.

Billy Budd

Was den Zuschauer beim erstmaligen Sehen von KILL BILL ebenso wie das Abweichen von linearen Erzählmustern irritieren muss, ist die Stimme aus dem Off, die unmittelbar nach dem die 60er Jahre aufrufenden Feature-Presentation-Intro zu hören ist. Hier erörtert Bill das masochistische Wesen seiner Tat. Im direkten Anschluss betätigt er den Abzugshebel seiner Pistole und schießt der Braut in den Kopf.⁵³

Was offensichtlich ein sadistischer Akt ist, wird in Bills Figurenrede als das genaue Gegenteil bezeichnet: »No Kiddo. At this moment, this is me at my most masochistic«⁵⁴, sagt Bill zu seinem am Boden liegenden Opfer. Dank dieser Eingangsszene steht der Film von Beginn an unter einem großen Fragezeichen.⁵⁵ Wenn im Folgenden nachgezeichnet wird, welche intertextuellen Verknüpfungen zwischen Tarantinos Rachefilm und Melvilles Kurzroman *Billy Budd, Sailor. An Inside Narrative* bestehen, fungiert die Frage nach dem unverständlichen Sadomasochismus als richtungweisender Fluchtpunkt.

In dem erst 1924 posthum erschienenen Kurzroman *Billy Budd* widmet sich Herman Melville einem Thema, das auch schon in den ersten Prosatexten, welche auf die frühen Seefahrerberichte (*Taipei*, 1846; *Omu*, 1847) folgen, von zentraler Bedeutung ist. Mit der Arbeit an *Billy Budd*, die bis zu seinem Tod im Jahre 1891 anhielt und bereits 1886 aufgenommen wurde, kehrt Melville wie oben erwähnt zu einem biblischen Thema zu-

Theatermittel, die durch die Aufwertung von Körper und Stimme zu Ungunsten des traditionell dominierenden Logos und einer Selbstreflexivität des Bühnengeschehens erzielt wird. Die Selbstreflexivität lässt all jene Aspekte des Films in neuem Licht erscheinen, die bis dato ob ihrer offensichtlichen Gemachtheit zum Gegenstand von Diskussionen um vermeintliche B-movie-Anleihen geworden sind. Als Beispiel wäre der im verschneiten Garten stattfindende Kampf der Braut mit O-Ren Ishii, der filmwissenschaftlich als Zitat des Films *LADY SNOWBLOOD* von Toshiya Fujita betrachtet wird, literaturtheoretisch jedoch für eine Ablösung des Logisch-Linearen durch eine zweckfreie Ästhetik einsteht.

53 Vor dem Hintergrund der ebenso geschickt inszenierten Todespredigt des Auftragskillers Jules in *PULP FICTION* (›Liest du die Bibel, Brad?‹, *PULP FICTION* 0: 19:15) fungieren Bills Worte hier zugleich als Selbstzitat Tarantinos.

54 *KILL BILL: VOLUME 1*, 00:02:07.

55 Dieses Frage- wird zu einem Ausrufezeichen, wenn man Bills Aussage als doppeltes Zeichen versteht, mittels dessen nicht nur Bill mit der Braut, sondern auf einer anderen Ebene auch Regisseur Quentin Tarantino mit seinem Kinopublikum kommuniziert. Vgl. hierzu: D.K. Holm: *Kill Bill*, S. 19.

rück, das für sein gesamtes Werk kennzeichnend ist: der Verstoß gegen eine Ordnung und die Wiederherstellung derselbigen durch das Opfer.⁵⁶

Von dieser Warte aus kann ganz grundlegend eine thematische Nähe zu Tarantino bescheinigt werden, denn auch in KILL BILL wird gegen verschiedene Sinn- und Ordnungssysteme verstoßen.⁵⁷ Bei Melvilles Titelheld handelt es sich insofern um einen tragischen Fall, als dass der Vortoppmann Billy Budd zu Unrecht eines Verbrechens bezichtigt wird, daraufhin allerdings selbst unüberlegt und ungerecht handelt, indem er den Verleumder im Affekt erschlägt.

Vor dem Hintergrund der thematischen Nähe zwischen KILL BILL und *Billy Budd* lassen sich zahlreiche Verbindungen im Detail ausmachen. Nicht nur dass Bills auf der Strecke gebliebener Bruder auf den Namen Budd hört⁵⁸, in dem Verhältnis der beiden zueinander lässt sich auch der aus moderner Sicht höchst interessante Umgang mit Geschlechterkonzeptionen bei Melville ablesen. Trotz eines vermutlich langjährigen Streits⁵⁹ sind die beiden eng miteinander verbunden. Budds Hanzoschwert, das während des Kampfes zwischen Elle Driver und Beatrix Kiddo auftaucht, trägt eine eingravierte Widmung: »To My Brother Budd, The Only Man I Ever Loved, – Bill.«⁶⁰ Die brüderliche Liebe – auch wenn die Widmung sonstige homoerotische Neigungen durch das Adjektiv ›only‹ ausdrücklich ausklammert – steht in den KILL BILL-Filmen im Kontext einer Umkehrung gängiger Gendervorstellungen. Tarantinos Überführung der im asiatischen Kulturraum nicht ungewöhnlichen Vorstellung eines weiblichen Actionhelden in das amerikanische Kino ist das Innovative an KILL BILL. In KILL BILL: VOLUME 1 wird der

56 Als Beleg für die Universalität dieses Themenkomplexes und seine Nähe zu politischen und gesellschaftlichen Themen sei hier auf William Empsons politische Deutung von John Miltons *Das verlorene Paradies* verwiesen. Vgl. William Empson: *Milton's God*, Cambridge: Cambridge University Press 1981.

57 Ob es sich um die gesellschaftliche Ordnung des Publikums handelt, die gleich zu Beginn in dem stereotypen Familienideal der Jeannie Bell, der ehemaligen Auftragskillerin Vernita Green, handelt oder um den verpflichtenden Ehrenkodex der kriegerischen Samurai, der jedem Gegner Respekt abnötigt, ist im Grunde genommen gleich. Der Zusammenhang von Ordnungsverstoß und Rekonstruktion bleibt derselbe. Vgl. auch den Essay zu Normalisierungsprozessen von Rolf Parr in diesem Band. S. 95ff.

58 D.K. Holm liest die Benennung von Bills Bruder als eine Verbeugung vor dem 2001 gestorbenen Filmregisseur Budd Boetticher. Vgl. D.K. Holm: *Kill Bill*, S. 99; sowie Fischer/Körte/Seeblen: *Quentin Tarantino*, S. 232. Eine weitere Deutung der Namen Bill und Budd findet sich in dem Beitrag von Franziska Schöbler und Martin Przybilski in diesem Band. Vgl. S. 35ff.

59 Bei der Begegnung vor Budds Wohntrailer lässt Bills Aussage, das letzte Gespräch der beiden vor geraumer Zeit sei nicht allzu erfreulich verlaufen, auf einen solchen Streit schließen. Allerdings lässt das Erzählschema als längsten Zeitraum 4 Jahre und 3 Monate zu, den Zeitraum der seit dem Mord an Two Pines vergangen ist. Vgl. *KILL BILL: VOLUME 2*, 00:16:06.

60 *KILL BILL: VOLUME 2*, 01:14:00.

persönliche Aufstieg O-Ren Ishiis in Tokios Unterwelt als Folie weiblicher Usurpation männlicher Herrschaftsdiskurse geschildert. Boss Tanaka, der unüberlegt und geradezu kopflos gegen das neue Oberhaupt der Yakuza-Clans in Tokio aufbegehrt, beruft sich auf die patriarchale Ordnung, auf die Väter und Väterväter, deren Andenken durch eine *Chefin* des organisierten Verbrechens entehrt werde.⁶¹ Es bedarf einer weiblichen Figur wie O-Ren Ishii als ›Patentante‹, um die Unrechtmäßigkeit der auf einen Paten ausgerichteten Machtordnung der Yakuza offen zu legen.

Wenn Machtstrukturen der Geschlechterverhältnisse in *KILL BILL* dadurch aufgebrochen werden, dass Frauen in männliche Domänen eindringen, verhält es sich bei *Billy Budd* anders. Ein ganz wesentlicher Unterschied leitet sich aus dem Umstand ab, dass in *Billy Budd* überhaupt keine Frauen vorkommen. Die Romanhandlung spielt an Bord eines Segelschiffes, die Besatzung ist ausschließlich männlich. Die Formen des Weiblichen, die sich in die männliche Welt mischen, sind also subtiler. In erster Linie wären hier die latenten homoerotischen Inhalte zu nennen, die sich durch die Romanhandlung ziehen. Gleich zu Anfang werden Billy Budd ausgesprochen feminine Züge zugeschrieben: »Als der ›hübsche Matrose‹ spielte Billy Budd an Bord des großen Dreideckers fast die Rolle einer Dorfschönen, die aus ihrer stillen Provinz in das Kreuzfeuer hochgeborener eifersüchtiger Damen eines Hofstaates geraten ist.«⁶²

Es ist die hier hervorgehobene feminine Darstellung des Titelhelden, die unter der Textoberfläche der harten Seemannswelt verborgene homoerotische Inhalte andeutet, welche in der Werkrezeption deutlich in den Vordergrund getreten sind. Was *KILL BILL* und *Billy Budd* grundlegend teilen, wäre demzufolge die Konzeption der Handlung in einem männlich dominierten Umfeld (global agierendes Verbrechersyndikat und Kriegsschiff), das von Formen des Weiblichen durchdrungen wird. In diesem Zusammenhang überrascht es kaum, dass das in *KILL BILL* so zentral verhandelte Thema der Familie auch bei der Beschreibung der Atmosphäre auf einem Schiff eine Rolle spielt. Gleich zu Beginn des Romans wird Billys soziale Rolle von einem Kameraden auf den Punkt gebracht: »Aber sie lieben ihn alle« heißt es dort; und ferner: »Alle tun alles für Billy Budd; sie sind wie eine große glückliche Familie.«⁶³ Diese große glückliche Familie besteht in *Billy Budd* nur aus Männern. Die Mischung aus latenter Homosexualität, Dekonstruktion der Geschlechterrollen und Verabschiedung der Familie als sozialer Grundeinheit ist den Hand-

61 Vgl. *KILL BILL: VOLUME 1*, 00:58:45.

62 Herman Melville: *Billy Budd*, Stuttgart: Reclam 2001, S. 13.

63 Ebd., S. 10.

lungen um Schuld, Sühne und Rache sowohl in Melvilles Roman als auch in Tarantinos Film eingeschrieben. Um die Notwendigkeit der Berücksichtigung des Romans als Bezugspunkt deutlicher hervorzuheben, müssen Gemeinsamkeiten auf der Figurenebene in den Fokus gerückt werden.

Für die Figurenkonzeption bei Herman Melville im Allgemeinen und bei *Billy Budd* im Speziellen hat der französische Philosoph Gilles Deleuze eine bemerkenswerte Typologie vorgeschlagen. Es handelt sich seiner Ansicht nach um zwei opponierende Typen, deren Versöhnung »das höchste Problem«⁶⁴ sei, mit dem sich Melvilles Werk beschäftige:

»Die Melvillesche Psychiatrie beschwört unentwegt zwei Pole: die Monomanischen und die Hypochonder, die Dämonen und die Engel, die Henker und Opfer, die Schnellen und die Langsamen, die Zornsprühenden und die Versteinerten, die Unbestrafbaren (jenseits aller Bestrafung) und die Unverantwortlichen (diesseits aller Verantwortung).«⁶⁵

Während die Bezeichnungen des »Monomanischen« und »Hypochondrischen« vom Hauptaugenmerk der vorliegenden Argumentation ablenken, findet sich in der Gegenüberstellung von »Dämonen« und »Engeln« ein Typisierungsvorschlag, der für KILL BILL und *Billy Budd* gleichermaßen ergiebig ist. In dem Matrosen William Budd sei Melville der Versöhnung beider Typen so nah gekommen wie nie zuvor in seinem Werk, so Deleuze. Budd ist der »Engel«, den alle lieben, und doch trägt er einen »dämonischen« Zug. Als Verleumdungsoffer steht er seinem Ankläger »versteinert« gegenüber und findet keine andere Reaktionsmöglichkeit als die »zornsprühende« Antwort seiner Fäuste. Er ist »Opfer« und »Henker« zugleich. Diese Rolle des dämonischen Engels kommt in KILL BILL zweifelsohne der Braut zu: als Auftragskillerin ist sie die Henkerin par excellence. Dennoch wird sie zum Opfer der tödlichen Vipern, anscheinend unschuldig im weißen Hochzeitskleid einerseits, im vierten Monat schwanger andererseits. Die Versteinerung, die Deleuze als Haltung des Opfertyps ausmacht, wird durch das vierjährige Koma, in das die Braut fällt, förmlich ins Bild gesetzt. Über Kiddos Herkunft, ästhetisch verschleiert auch durch die Zensur der Namensnennungen in KILL BILL: VOLUME 1, ist ebenso wenig bekannt wie über die von Billy Budd, der seinen Vater nicht kennt.⁶⁶ Als Racheengel verkörpert Beatrix Kiddo ebenso wie Billy Budd sowohl den Dämonen als auch den Engel.⁶⁷

64 Gilles Deleuze: *Bartleby oder die Formel*, Berlin: Merve Verlag 1994, S. 45.

65 Ebd., S. 32f.

66 Vgl. hierzu H. Melville: *Billy Budd*, S. 14.

67 Hierfür sprechen auch die zahlreiche Filmszenen, in denen die Braut als »Engel« bezeichnet wird. So beispielsweise in KILL BILL: VOLUME 1, als der

Wenn man den Blick weiter über Roman und Racheilm wandern lässt, weist der Verbrecherkönig Bill neben einigen Zügen des dämonischen Engels⁶⁸ auch essentielle Parallelen zu einer anderen zentralen Figur des Romans auf. Was seine Funktion innerhalb der Figurenkonzeption der Filmhandlung angeht, schlüpft Bill in die Rolle des Ordnungshüters, die bei Melville von dem Kapitän der ›Indomitable‹ übernommen wird.

In Melvilles letztem Prosatext ist Kapitän Vere als höchstrangiger Vertreter der englischen Krone dafür verantwortlich, über die Tat des Seemanns Budd zu richten. Diese Aufgabe erweist sich gerade aufgrund einer väterlichen Verbundenheit als besonders heikel.⁶⁹ Seinen inneren Konflikt bringt der gestandene Mann wie folgt zum Ausdruck: »Geschlagen durch einen Engel Gottes!« ruft er angesichts des toten Waffenmeisters Claggart aus. »Und doch muß der Engel gehängt werden!«⁷⁰ In KILL BILL ist es Beatrix Kiddo, die durchgehend als Engel bezeichnet wird, an der zu Beginn des Films ein Todesurteil vollzogen werden soll. War zunächst unklar, wie Bills Abschiedsworte an seine ehemalige Schutzbefohlene zu verstehen seien, zeigt der Vergleich der beiden Vaterfiguren Kapitän Vere und Bill eine interessante Lesart auf. Über die Hinrichtung des jungen Matrosen heißt es vorab: »In einer Szene, die wir bald werden beschreiben müssen, zeigte es sich deutlich durch einen Ausruf des Verurteilten, daß er weniger litt als derjenige, der diese Verurteilung vor allem herbeigeführt hatte.«⁷¹ Dasselbe behauptet Bill von sich, indem er der Braut versichert, der Schuss sei kein sadistischer, sondern ein zutiefst masochistischer Akt. Die ausbleibende Begründung lässt sich vor diesem komparativen Hintergrund durch einen Rückgriff auf *Billy Budd* ergänzen. Vor Kapitän Veres Augen steht das zu ver-

Sheriff die mutmaßliche Leiche als »schöner, blut-bespritzter Engel« bezeichnet (00:18:47) oder in der Wedding Rehearsal-Szene in KILL BILL: VOLUME 2, als eine der anwesenden Freundinnen Mrs. Harmony versichert, dass »dieser Engel« (00:04:43) mehr als genug Familie in seinen Freunden habe.

68 So ist beispielsweise der Umstand, dass auch über Bills Herkunft und über seinen Vater nichts bekannt wird, wie der Besuch der Braut bei Esteban Vihaiio verrät, hier eher oberflächlich aufzufassen, während der Nebentext zum ersten Auftritt von Bill im Drehbuch die dämonische Konzeption belegt. Dort heißt es: »In another age men who shook the world for their own purposes were called conquerors. In our age, the men who shake the planet for their own power and greed are called corrupters. And of the world's corrupters Bill stands alone. For while he corrupts the world, inside himself he is pure.« Vgl. <http://www.kill-bill.de/download/killbillhtml.htm> (01. Dezember 2006). Trotz aller Bösartigkeit findet sich also selbst in Bill die ›purity‹ eines Engels.

69 Während die Frage nach einem erotischen Interesse des Kapitäns an Billy Budd noch kontrovers diskutiert werden kann, bestehen an der väterlichen Zuneigung keine Zweifel. Vgl. beispielsweise: H. Melville: *Billy Budd*, S. 82.

70 Ebd. S. 67.

71 Ebd. S. 82.

hängende Todesurteil unausweichlich fest, da er für die bestehende Ordnung einsteht, welche durch Budds Fehlverhalten verletzt worden ist. Dass sein persönliches Gerechtigkeitsgefühl eventuell nicht mit dem militärischen Vorgaben übereinstimmt, muss der Sache untergeordnet werden. So ist die folgende Aussage aufzufassen: »Kein Kind kann seinem Vater ähnlicher sehen als dieses Gesetz seinem Erzeuger, nämlich dem Krieg.«⁷² In gleichem Maße ist auch Bill einer Ordnung verpflichtet: der Ordnung des Verbrechersyndikats, die strengen Vorstellungen von Rechtmäßigkeit gehorcht. Dies wird anhand von Bills Reaktion auf Kiddos Eingeständnis deutlich, sie hätte Bill nicht zugetraut, dass er auf sie schießen würde: »I am a killer. I'm a murdering bastard, you know that. And there are certain consequences to breaking the heart of a murdering bastard.«⁷³ In Bills Killerethik ist es nicht vorgesehen, dass einer seiner Schützlinge aussteigen könnte. Deswegen ist die versuchte Tötung Kiddos ein höchst masochistischer Moment für Bill. Er tätigt den Abzug zur Aufrechterhaltung des syndikatseigenen Verhaltenskodex und gegen die Auffassung des eigenen Herzens. Dass Bill letzten Endes von der »Five-Point-Palm-Exploding-Heart-Technique« getroffen wird und an »Herzexplosion« stirbt, trägt ebenso zu dem runden Bild bei wie der Umstand, dass auch das Mitleid, an welchem es der Braut mangelt⁷⁴, in der entsprechenden Opferszene bei *Billy Budd* thematisiert wird. In seinem Plädoyer rechtfertigt Kapitän Vere seinen unbarmherzigen Richterspruch wie folgt: »Unser Herz spielt hier die Rolle eben dieser mitleidigen Frau. Das Herz ist der weibliche Teil im Manne und muß hier abgewiesen werden, so schwer es immer fallen mag.«⁷⁵ Im Fall der erörterten Frage nach dem Masochismus eines Mordes kann Melvilles Text helfen, scheinbar Kryptisches zu entschlüsseln. Die Gewalttat, um die es in *Billy Budd* geht, ist ebenso ein Resultat von mangelnden Kommunikationsmöglichkeiten wie das Massaker von Two Pines. So sagt der Angeklagte Matrose zu seiner Verteidigung: »Es tut mir leid, daß [Claggart] tot ist. Ich wollte ihn nicht töten. Hätte ich reden können, so hätte ich nicht zugeschlagen.«⁷⁶ Der Täter *Billy Budd* erscheint hier so hilflos wie der Henker Bill, der seinen Schuss in den Kopf der Braut aus allernächster Nähe am Ende von *KILL BILL: VOLUME 2* mit folgenden Worten bagatellisiert: »I overreacted.«⁷⁷

72 Ebd. S. 78.

73 *KILL BILL: VOLUME 2*, 01:53:32.

74 Als durchgängiges Motiv ist die konsequente Weigerung der Braut, Mitleid zu empfinden, ein herausragendes Moment in der Filmhandlung.

75 H. Melville: *Billy Budd*, S. 77.

76 Ebd., S. 72.

77 *KILL BILL: VOLUME 2*, 01:52:08.

Mitleid

Im Gegensatz zu *Titus Andronicus* und *KILL BILL* enden viele Rache Geschichten mit einem Umdenken des Rächers. Ein reflektierter Umgang mit der eigenen Raserei lässt Rache gelüste und Zorn verschwinden. So ergeht es beispielsweise Edward Dantes, der Hauptfigur aus Alexandre Dumas Abenteuerroman *Der Graf von Monte Christo*, die sich hinter ebenso vielen Codenamen versteckt wie Tarantinos blonde Rächerin. Während im letzten *KILL BILL*-Kapitel kein Zweifel besteht, dass Beatrix Kiddo ihren ehemaligen Geliebten und Vater ihrer Tochter töten und den Filmtitel umsetzen wird, stolpert Dantes über seine Emotionen. Er sieht sich seiner einstigen Verlobten Mercedes gegenüber, vermag in ihr aber nicht die Schuldige für sein Unglück zu sehen. Sein Rachevorhaben scheitert und hinterlässt den Rächer mit einer bitteren Erkenntnis: »Ich Tor, sagte [Monte Christo] zu sich, warum habe ich am Tage, als ich beschloß, mich zu rächen, nicht zuvor die Liebe aus meinem Herzen gerissen.«⁷⁸ Mit der Liebe kommt dem Grafen am Ende ein Affekt in die Quere, der aus dem Rächer wieder den Menschen macht. Wenn also Menschlichkeit das Streben nach Genugtuung behindert, während animalische Figuren auf ihrem Rachezug erfolgreich sind, liegt das nicht zuletzt daran, wie stark das Mitgefühl zu anderen ausgeprägt ist. Beatrix Kiddos persönliches Verhältnis zu Mitleid wird bereits am Filmanfang deutlich gemacht und konstruiert einen fortan interessanten Gegensatz. »It is mercy, compassion, forgiveness I lack, not rationality«⁷⁹, sagt sie zu der ebenfalls Mutter gewordenen Vernita Green. Auf gewisse Weise spiegelt Kiddo hier die Haltung des Films, wie Körte hinsichtlich der Authentizität der Figuren angemerkt hat: »Wo auf diese spezifische Weise erzählt wird, wo die Figuren sich als wandelnde Zitate bewegen, da entfällt allerdings, was Hollywood sucht: Identifikation.«⁸⁰ Entscheidend für den Konflikt zwischen Verstand und Mitleid ist, dass Identifikation mit dem ersten nichts zu tun hat, während es für das letztere eine absolute Grundvoraussetzung darstellt. Oder um es in Anschluss an Aristoteles und Brecht zu verkürzen: ohne Identifikation auch kein Mitleid.

Dem entspricht die Art und Weise, wie Mitleid in *Billy Budd* eingeführt wird. Dem jungen Billy, der für jedermann Mitleid empfindet, ist Rache völlig fremd. Noch mit seinem letzten Atemzug erbittet er Gottes Segen für seinen Todesrichter Kapitän Vere. Billys außerordentlich stark ausgeprägte Fähigkeit, Mitleid zu empfinden, bestätigt das

78 Alexandre Dumas: *Der Graf von Monte Christo*, Stuttgart: Europäische Bildungsgesellschaft o.J. S. 522.

79 *KILL BILL: VOLUME 1*, 00:10:16.

80 P. Körte: *Geheimnisse des Tarantinoversums*, S. 30.

antithetische Verhältnis, da sie mit einem eingeschränkten Verstand einhergeht. Ohnehin würde der naiv-hitzige Billy einen lausigen Racheengel abgeben, denn der gute Rächer – so zeigt es Kiddo in letzter Konsequenz – ist der kaltblütige Verstandesmensch.

Mitleid im Zuschauer zu erregen ist eines der Ziele des Kinos, die es von seinen theatralischen Ursprüngen her bewahrt hat. In *Titus Andronicus* können die Regungen des Boten, der dem Familienvater wahrlich schlechte Kunde zu überbringen hat, als stellvertretend für die Reaktionen im Zuschauerraum betrachtet werden. So spricht der Bote:

»[...] Hier sind die Köpfe deiner beiden edlen Söhne, und hier ist deine Hand. Zum Spott werden sie zurückgeschickt, dein Schmerz ist ihr Spaß, dein Entschluß wird verhöhnt, so daß es mir Kummer macht, an deine Kümmernisse zu denken, mehr noch als die Erinnerung an den Tod meines Vaters.«⁸¹

Die übergreifende Gemeinsamkeit besteht in dem Leid des Vaters, der die Überreste seiner Söhne erblickt und seine eigene Ohnmacht in Form der abgetrennten Hand erkennen muss. Eine ähnliche Erfahrung macht Bill, der in der verstümmelten Sofie Fatale das Ausmaß von Kiddos Gnade vor Augen geführt bekommt.⁸² Beim Versuch, diese schmerzhaft Erfahrung in Worte zu fassen, greift Bill auf die im Film immer wieder auftauchende Herzmetapher zurück: »But still nothing. Except my aching heart over what she has done to my beautiful and brilliant Sofie.«⁸³ Bei Shakespeare findet sich derselbe metaphorische Sprachgebrauch. Als Titus seine misshandelte Tochter erblickt, wird der väterliche Schmerz in dem Bild eines gebrochenen Herzens ausgedrückt. Sein Bruder Marcus warnt ihn: »Titus, bereite deine gealterten Augen darauf vor zu weinen oder, wenn nicht, dein edles Herz zu brechen. Ich bringe deinem Alter vernichtenden Schmerz.«⁸⁴ Der wunde Punkt dieser beiden Männer sind ihre behüteten Münder; die Gefahr für ihren maskulinen Verstand und das Gelingen ihrer Rache ist das Weibliche aus ihnen und in ihnen selbst.

Fazit

Robert Fischer sieht in dem ersten filmischen Zitat, dem Shaw Brothers-Logo zu Beginn des Films, eine gebündelte Vorwegnahme des Folgenden: »Schon jetzt, obwohl wir noch kein Bild des Films gesehen

81 W.Shakespeare: *Titus Andronicus*, S. 85.

82 Vgl. *KILL BILL: VOLUME 1*, 01:35:44.

83 *KILL BILL: VOLUME 1*, 01:35:44.

84 W. Shakespeare: *Titus Andronicus*, S. 75.

haben, steht fest: Noch nie war Tarantino verspielter. Und noch nie war es ihm in seiner Verspieltheit ernster.«⁸⁵ Treffend wird hier der generelle Ton des Films zusammengefasst. Zudem lenkt Fischers Feststellung das Augenmerk auf Tarantinos ›ernste Verspieltheit‹, die jene Ironie umschreibt, die eine Pop-Kultur-Ikone wie Quentin Tarantino an den Tag legen muss, will sie die kulturellen Höhepunkte der Welttheaters auf die Leinwand holen. Mit dem Mittel der Ironie lassen sich so Theater zu Film und Film zu Theater machen. Die Differenzen werden suspendiert; Literaturgeschichte, die sich aus Wertungen speist, aufgehoben.

Für Tarantino im Wettstreit mit der Weltliteratur trübe zu, was Bill seiner ehemaligen Schülerin am Anfang des Endkampfes bescheinigt: »Baby, you ain't kiddin'«. Mit KILL BILL macht Tarantino ernst und betritt die Schwelle zwischen ›U‹ und ›E‹, zwischen unterhaltender und künstlerisch anspruchsvoller, ernsthafter Literatur. Ob nun bewusst vom Regisseur erzeugt oder nicht, hat die Atmosphäre des Messens mit den Meistern auch die Entstehung des Films mitgeprägt. So verrät Hauptdarsteller David Carradine in einem dem Making-of-Teil der DVD entnommenen Interview völlig aus dem Kontext gerissen: »I did eleven Shakespearean plays. That guy writes pretty good, too. But Quentin is top of the heat for me.« Was könnte man dem noch hinzufügen? Im Grunde genommen reichen Kiddos Abschiedsworte an Bill: »You look ready.«

Literaturverzeichnis

- »Quentin Tarantino über digitale Bilder, Entenpressen, Blutbäder und KILL BILL«, in: Fischer/Körte/Seeßlen (Hg.), Quentin Tarantino (2004), S.7-10.
- Bartlett, John: A new and complete concordance or verbal index to words, phrases and passages in the dramatic works of Shakespeare, New York: MacMillan 1896.
- Deleuze, Gilles: Bartleby oder die Formel, Berlin: Merve Verlag 1994.
- Dumas, Alexandre: Der Graf von Monte Christo, Stuttgart: Europäische Bildungsgemeinschaft o.J.
- Empson, William: Milton's God, Cambridge: Cambridge University Press 1981.
- Fischer, Robert: »Kill Bill«, in: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2004 (film: 1), S. 197-234.
- Fischer, Robert/Körte, Peter/Seeßlen, Georg: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2004 (film: 1).

85 R. Fischer: Kill Bill, S. 219.

- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- Holm, D.K.: Kill Bill : An Unofficial Casebook, London: Glitterbooks 2004.
- Körte, Peter: »Geheimnisse des Tarantinoversums. Manie, Manierismus und das Quäntchen Quentin – Wege vom Videoladen zum Welt-
ruhm«, in: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2004 (film: 1), S. 11-64.
- Link, Stefan: Wörterbuch der Antike. Mit Berücksichtigung ihres Fort-
wirkens. 11., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart:
Alfred Kröner 2002 (=Kröners Taschenausgabe; Bd. 96).
- Melville, Herman: Billy Budd, Stuttgart: Reclam 2001.
- Shakespeare, William: Titus Andronicus, Stuttgart: Reclam 1988.
- Woods, Paul A.: King Pulp. The Wild World of Quentin Tarantino,
London: Plexus 1998.

**KILL BILL, KLEIST UND KANT ODER:
»YOU DIDN'T THINK IT WAS GOING TO BE THAT
EASY, DID YOU?«**

GEORG MEIN

Ästhetische Rahmungen

Überblickt man die Filmkritiken, Feuilletonbeiträge und die Reaktionen der kultur-, literatur- und medientheoretischen Wissenschaften auf das zweiteilige Tarantino-Epos KILL BILL, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass hier so etwas wie ein filmischer Glücksfall gelungen ist. Dem Film wird neben einer grandiosen handwerklichen Machart (Kameraführung, Choreographie, Schnitttechnik usw.) insbesondere das zugeschrieben, was Actionfilmen nur in absoluten Ausnahmefällen unterstellt wird, nämlich die Adellung, »ästhetisch« zu sein. Dabei bezieht sich das Adjektiv keinesfalls auf den Film insgesamt, was ja auch denkbar wäre, z.B. mit Blick auf die kunstvoll ineinander geschachtelte Anordnung von Rückblenden, sondern »ästhetisch« bezieht sich ganz explizit auf die Kampf- und Gewaltszenen.¹ Robert Fischer etwa gerät hinsichtlich des Duells der Braut mit O-Ren Ishii regelrecht ins Schwärmen:

»Für den Zweikampf im Schnee zwischen der Braut und O-Ren wechselt Tarantino dann noch einmal radikal das Register: Dem Wüsten folgt das Elegische. Der Brunnen mit dem Arm, der nach unten sackt, wenn das Gefäß an seinem Ende nach einer halben Minute vollgelaufen ist, um dann mit einem leisen »Tock!« wieder in die Ausgangsstellung zurückzugehen, gibt zusammen mit dem sanft rieselnden Schnee den Rhythmus vor. Das Blau des nächtlichen Himmels und das Weiß des verschneiten Gartens und der

1 Die Kritik der *New York Times* zu KILL BILL Vol. 1 endet mit der lakonischen Bemerkung: »It has shootings, stabbings, beatings, beheadings, disembowelings, amputations, mutilations, eye-gougings, slicings, choppings, bitings and a spanking. Also some naughty words.« A. O. Scott: FILM REVIEW; »Blood Bath & Beyond«, in: *New York Times*, 10. Oktober 2003.

Kleidung O-Ren Ishiis scheinen schon zu warten auf das Rot des Blutes. Es ist eine Opernkulisse, die Tarantino für den letzten Akt von Vol. 1 findet.«²



Abb. 1: O-Ren Ishii im Garten des ›House of Blue Leaves‹

Nun könnte man die elaborierte These vertreten, dass ein Anliegen von Tarantinos penibel choreographierten und farbenfroh collagierten Gewaltorgien darin besteht, das explodierende Gewaltpotential der Gegenwart in den Griff zu bekommen, es gleichsam filmisch in ein Paralleluniversum zu verbannen, um es dort durch ein Ensemble von filmischen Zitatversatzstücken in einen immanent-ästhetischen Traditionsstrang einzuschreiben. Der Blick in O-Ren Ishiis sauber geöffnete Schädeldecke, der Blick auf ihr freiliegendes Hirn wäre gleichsam der Blick in die Köpfe der Zuschauer, die auf diese Weise – Hattori Hanzo sei Dank – nicht nur gezeigt bekommen, dass die Bilder erst in ihren Gehirnen zum Leben erwachen, sondern dass sie recht eigentlich auch dort ihren kulturellen Ursprung haben.

Doch solche Interpretationsmuster zeigen, dass ganz offensichtlich nicht nur im Film selbst, sondern vor allem in den hymnischen Beschreibungen seiner Bewunderer sowie in den theoretisch versierten Deutungsansätzen einiges an Rhetorik aufgeboden werden muss, um das herzustellen, was man als die ›ästhetische Rahmung‹ bezeichnen könnte. Wieso ist das so und welche Funktion erfüllt dieser Rahmen? In einer ersten, vorsichtigen Annäherung lässt sich die These formulieren, dass KILL BILL ganz offensichtlich eines solchen – rhetorisch zu initialisierenden – Rahmens bedarf, um einen wohl kalkulierten Effekt im Modus der Rezeption herbeizuführen. Es liegt die Vermutung nahe, dass dieser Effekt letztlich ein Legitimationsmuster für die Rezeption von solchen Bildern ermöglicht, deren Konsum ohne ein solches Muster vielleicht nur negativ codiert werden könnte (z.B. als pervers, makaber,

2 Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2004, S. 231f.

ekelhaft usw.). Gleichzeitig scheint bei KILL BILL angesichts des äußerst schlichten Plots dieses Muster nur über die Decodierung der diversen Filmzitate herstellbar zu sein – ein Verfahren, zu dem Tarantino selbst die Steilvorlage gegeben hat: So funktioniert der Film seiner Meinung nach »wie eine Entenpresse«, also wie ein Küchengerät, mit dem man die Knochen zerquetscht, um mit dem Mark und dem Saft den Geschmack des Gerichts anzureichern, »nur daß ich in meine Entenpresse Kung-Fu-Filme, japanische Gangsterfilme, billige italienische Thriller, Spaghettiwestern und auch noch ein paar Monsterfilme hineintue.«³ Da das Herausfiltern intertextueller Versatzstücke beim Interpretieren wie beim Lesen stets ein ungeheuer erleichterndes und gleichzeitig distinguiertes Gefühl des Wiedererkennens stiftet – und auf diese Weise auch erst das, was man als Rezeptions- und Deutungsgemeinschaft bezeichnen könnte –, ist es auch so erfolgreich. Dies ist freilich auch der Grund, warum KILL BILL von dieser Gemeinschaft als »Hommage auf mehr Filme, als die meisten Filmkritiker am Ende ihres Lebens gesehen haben werden«⁴ gefeiert oder als filmischer Hybridisierungsraum analysiert wird, als die Textur einer global zirkulierenden kulturellen Energie also, die erst im Eklektizismus ihre adäquate weil universelle Ausdrucksform findet. Allerdings stellt sich die Frage, ob Tarantinos Entenpresse nicht ein Verfahren potenziert, das Claude Lévi-Strauss mit Blick auf das so genannte »wilde Denken« als »bricolage« bezeichnet hat: das, was man (noch) brauchen kann, aufzuheben, möglicherweise zu entkontextualisieren und neu zu arrangieren. Sinn, so die Prämisse, muss nicht allein aus formaler Abstraktion resultieren, sondern kann auch das möglicherweise überraschende Ergebnis von Kombinatorik und Assoziation sein. Es scheint daher mit Blick auf KILL BILL durchaus fraglich, dass die Rekontextualisierung der Bilder das adäquate Verfahren darstellt, dem Plot einen tieferen Sinn zu unterlegen. Wenn der Film tatsächlich wie eine Entenpresse funktioniert, so drückt er seinen Interpreten mit derselben Gewalt das Mark aus dem Hirn, wie er die Bilder, die er zitiert, verstümmelt. So ist das Legitimationsmuster, das Peter Körte generiert, zwar konsequent am ästhetischen Modus des *als ob* orientiert, doch letztlich ziemlich hilflos:

»Natürlich ist KILL BILL gewalttätig, und manchmal möchte man sich sogar die Ohren zuhalten, weil das Geräusch, das beim Eindringen von Metall in menschliches Fleisch entsteht, nicht gerade angenehm ist. Doch wie immer bei Tarantino hat die Gewalt einen spielerischen, ästhetischen Effekt, der

3 Zit. nach Peter Körte: »Die blutige Geschichte von Q und U. Wo war Quentin Tarantino die letzten sechs Jahre? Und warum kommt er uns jetzt mit »Kill Bill«?, in: FAZ am Sonntag (41) vom 12.10.2003, S. 25.

4 Ebd.

das Geschehen in den Konjunktiv befördert. ›Es gibt keinen Moment«, sagt er, »in dem man sich nicht bewußt ist, daß man einen Film sieht.«⁵

Tatsächlich befördert ja nicht die Gewalt den Film in den Modus des Konjunktivs, sondern das durch die Ästhetik des Films grundsätzlich bereit gestellte konjunktivische Moment wird als das letzte verbliebene Argumentationsmuster genutzt, um die Rezeption von Gewalt zu rechtfertigen. Frei nach dem Motto: Gewalt im Film ist in Ordnung, so lange man sich bewusst ist, dass es ›nur‹ ein Film ist. Die Attribuierung der Gewalt als *spielerisch* rückt diese dann in die (gewünschte) Nähe solch wirkungsmächtiger Konzepte wie dem von Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* und reichert auf diese Weise – rein rhetorisch freilich – das relativ primitive Legitimationsmuster ästhetisch an. Unter dem Schleier ästhetischer Distanz kann sich dann das Vergnügen, das mit der Rezeption von Gewalt einhergeht, ›frei‹ entfalten.

Kämpfende Buchstaben

War oben mit Blick auf das Duell der Braut mit O-Ren Ishii von einer Opernkulisse die Rede, so geht diesem ›elegisch‹ codierten Kampf die Schlacht mit den Crazy 88 Yakuza voraus, die von Tarantino nicht umsonst auf einer Tanzfläche als ›Showdown at House of Blue Leaves‹ kunstvoll choreographiert wird. Dabei wirkt die Braut nicht nur auf ähnliche Weise androgyn wie Mignon aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, sondern ihr ›Tanz‹ auf der gläsernen Tanzfläche des Lokals gleicht in mehrfacher Hinsicht dem bekannten Eiertanz der Figur aus Goethes Roman. Hier wie dort ist das primäre Kennzeichen eine so perfekte Choreographie, dass sie von den Protagonisten quasi blind beherrscht wird und wie ein mechanisches Uhrwerk abläuft:

»[S]ie verband sich die Augen, gab das Zeichen und fing zugleich mit der Musik, wie ein aufgezoogenes Räderwerk, ihre Bewegungen an [...]. Behende, leicht, rasch, genau führte sie den Tanz. Sie trat so scharf und so sicher zwischen die Eier hinein, bei den Eiern nieder, daß man jeden Augenblick dachte, sie müsse eins zertreten oder bei schnellen Wendungen das andre fortschleudern. Mit nichten! Sie berührte keines, ob sie gleich mit allen Arten von Schritten, engen und weiten, ja sogar mit Sprüngen und zuletzt halb knieend sich durch die Reihen durchwand. Unaufhaltsam wie ein Uhrwerk lief sie ihren Weg, und die sonderbare Musik gab dem immer wieder von vorne

5 Ebd.

anfangenden und losrauschenden Tänze bei jeder Wiederholung einen neuen Stoß.«⁶

Wird dieser Tanz als der scheiternde Versuch einer Kunstfigur gelesen, mit der Wirklichkeit zu kommunizieren, so rückt das von Mignon bis zu einem perversen Grad perfektionierte Moment des Mechanischen in den Vordergrund, das im sinnstiftenden Modus der *Form* die Kunst mit der Wirklichkeit zu verbinden trachtet. Auch wenn man angesichts der Reaktion Wilhelms glauben könnte, dass diese Form der Kommunikation bis zu einem gewissen Grade erfolgreich ist, so unterliegt er hier doch einem folgenschweren »misreading«, denn Mignon will als Frau geliebt werden und nicht als Kind.

»Wilhelm war von dem sonderbaren Schauspiele ganz hingerissen; er vergaß seiner Sorgen, folgte jeder Bewegung der geliebten Kreatur, und war verwundert, wie in diesem Tanze sich ihr Charakter vorzüglich entwickelte. Er empfand, was er schon für Mignon gefühlt, in diesem Augenblicke auf einmal. Er sehnte sich, dieses verlassene Wesen an Kindesstatt seinem Herzen einzuverleiben, es in seine Arme zu nehmen und mit der Liebe eines Vaters Freude des Lebens in ihm zu erwecken.«⁷

Von der Mechanik des solitären Tanzes ist es freilich nicht weit zum komplizierten Regelwerk des Paar- oder Gruppentanzes. So ist für Schiller ein gut getanter und »aus vielen verwickelten Touren komponierte[r] englische[r] Tanz«, wo alles »so geordnet [ist], dass der eine schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt«, das »treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern.«⁸ Nun hat Paul de Man diese Äußerung Schillers in seinem wegweisenden Aufsatz *Allegorien des Lesens* bereits mit durchschlagender Kritik belegt und ihm vorgeworfen, die komplexe Ideologie der Ästhetik zu einer suggestiven Verkettung von Begriffen zu kondensieren, die nahezu die Qualität von Gemeinplätzen gewonnen haben, allerdings nicht auf Grund ihrer Banalität, sondern durch die genuine Allgemeinheit des durch sie repräsentierten Programms.⁹

6 Johann Wolfgang von Goethe: »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, in: Goethes Werke hrsg. von Erich Trunz (Hamburger Ausgabe), Hamburg: Wegner 1959, Bd. 7, S. 115f.

7 Ebd., S. 116.

8 Friedrich Schiller: »Kallias oder Über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner«, in: ders.: Sämtliche Werke, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch, Bd. 5, S. 425, München: Hanser 1962.

9 Vgl. Paul de Man: »Ästhetische Formalisierung: Kleists ‚Über das Marionettentheater‘«, in: ders., *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 205-233, S. 206.

Denn was so anmutig und vermeintlich frei daher kommt, stellt ja letztlich nichts anderes als einen streng determinierten Prozess kultureller Normierung des Körpers dar, der seine prägende Gewalt auch im ‚schönen Schein‘ nicht vollständig überblenden kann. Nicht umsonst zieht de Man Kleists *Über das Marionettentheater* als Gewährstext heran, um die Ideologie des Ästhetischen freizulegen. Denn hier werden die Normierungsbemühungen, die das geschichtsoptimistische Modell Schillers einfordert – »Geschichte als notwendiger, teleologisch gerichteter Umweg zu allseits gelungener Synthesis«¹⁰ –, als Verluste am Körper sichtbar:

»Haben Sie, fragte er, da ich den Blick schweigend zur Erde schlug: haben Sie von jenen mechanischen Beinen gehört, welche englische Künstler für Unglückliche verfertigen, die ihre Schenkel verloren haben?

Ich sagte, nein: dergleichen wäre mir nie vor Augen gekommen.

Es tut mir leid, erwiderte er; denn wenn ich Ihnen sage, daß diese Unglücklichen damit tanzen, so fürchte ich fast, Sie werden es mir nicht glauben. - Was sag ich, tanzen? Der Kreis ihrer Bewegungen ist zwar beschränkt; doch diejenigen, die ihnen zu Gebote stehen, vollziehen sich mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemüt in Erstaunen setzen.«¹¹

Die perfide Argumentationslogik des *Marionettentheaters* besteht nun gerade darin, dass dieser Verlust nicht nur als Effekt von Normierung, sondern als ihr finales Ergebnis beschrieben wird, als der Punkt, »wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinander gr[ei]fen.«¹² Interessanter Weise wird den normierenden Formalisierungsbemühungen auch in KILL BILL ein eigenes Kapitel gewidmet. Die Unterweisung der Braut in chinesische Martial-Arts-Künste durch Pai Mei (»The Cruel Tutelage Of Pai Mei«) stellt nachgerade das Ideal einer spezifischen Verschränkung von Form und Norm dar.

10 Harro Müller: »Kleist, Paul de Man und Deconstruction. Argumentative Nach-Stellung«, in: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 81-95, hier S. 83.

11 Heinrich von Kleist: »Über das Marionettentheater«, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Helmut Sembdner, München: Artemis & Winkler 1994, Bd. II, S. 338-345, hier S. 341.

12 Ebd., S. 343.



Abb. 2: Lehrmeister und Schülerin – Pai Mei und Beatrix Kiddo

Die Effektivität dieser Ausbildung verhilft der Braut nicht nur dazu, ihrem eigenen Grab zu entsteigen (resurrectio), sie schreibt sich – »sichtbar« gemacht durch den Verlust des rechten Auges bei Elle Driver – auch in den Körper ein.

Wird bei Kleist Perfektion nur dort erreicht, wo durch mechanische Glieder Schwerpunkte verschoben, Pendelbewegungen initiiert und so die physikalische Grenzen der intakten Körpers überwunden werden, so fungiert in *KILL BILL* paradoxerweise das Hattori Hanzo-Schwert als eben jenes mechanische Glied, mittels dem erst das erreicht wird, was ein perfekt modellierter Gliedermann immer schon verkörpern würde: »Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit – nur alles in einem höheren Grade; und besonders eine naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte.«¹³ Hattori Hanzo wäre so gesehen ein Prothesenmacher im doppelten Sinne, denn es sind vornehmlich die Schnitte seines Schwertes, die als Folge künstliche Gliedmaßen erst notwendig machen. Nicht umsonst ruft die Braut den Überlebenden der Crazy 88 zu: »Those of you lucky enough to still have your lives. Take them with you. But leave the limbs you've lost. They belong to me now.«¹⁴ Der größte Vorteil aber, der durch die prothesenhafte Erweiterung zu erreichen ist, wäre ein negativer, nämlich der, dass man »sich niemals zierte.« Und die Definition von Ziererei wird direkt geliefert. Diese erscheint stets dort, »wo sich die Seele (vis motrix) in irgendeinem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung.«¹⁵ Worum es demnach geht, ist die konsequente Fokussierung der Energie auf ein intendiertes Ziel. Dies gelingt nur demjenigen, der in der Lage ist, alle Ablenkungen konsequent auszublenden – insbesondere die der eigenen Psyche. Wem dies nicht gelingt, dem rutscht die Seele, wie es im *Marionettentheater* heißt, auch mal in den Ellenbogen. Allerdings, so wird dem Leser versichert, seien solche Missgriffe leider unvermeidlich, seit der Mensch vom Baume der

13 Ebd., S. 341.

14 *KILL BILL: VOLUME 1*, 01:25:36.

15 H. von Kleist: *Über das Marionettentheater*, S. 341.

Erkenntnis gegessen hat.¹⁶ (Hier blitzt ein an dieser Stelle nahe liegende Gedanke auf, dass nämlich das eigentliche Wesen der Kunst in der adäquaten Darstellung des von keinem reflektierenden Bewusstsein getriebenen natürlich Anmutigen liegen müsse. Dies gilt freilich auch für die Kampf-Kunst, die ihre Effektivität erst entfaltet, wenn sie anmutig, und d.h. *natürlich* erscheint.¹⁷) Erst die Früchte vom Baume der Erkenntnis setzten den Menschen in Stande, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden – erst moralisches Rasonieren, so lässt sich folgern, verrückt den natürlichen Sitz der Seele im naiven Urzustand. Diesen Überlegungen im *Marionettentheater* korrespondiert auf beklemmende Weise die Grundregel der Kriegsführung, die Hattori Hanzo der Braut mit auf dem Weg gibt:

»When engaged in combat, the vanquishing of thine enemy can be the warrior's only concern... This is the first and cardinal rule of combat: Suppress all human emotion and compassion. Kill whoever stands in thy way, even if that be Lord God, or Buddha himself. This truth lies at the heart of the art of combat. Once it is mastered... Thou shall fear no one... Though the devil himself may bar thy way.«¹⁸

Der ›Showdown at House of Blue Leaves‹ zeigt eindrucksvoll, in welchem Maße die Braut diese Regel verinnerlicht hat. Doch lässt sich dem ballettgleichen Kampf gegen die Yakuza noch eine andere Dimension abgewinnen, denn die in schwarzen Anzügen kämpfenden Crazy 88 erinnern auf frappierende Weise an die vielen, in Frack gekleideten Niemand aus Kafkas kurzer Erzählung *Ausflug ins Gebirge*.¹⁹

16 Ebd., S. 342.

17 »[S]o findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.« Ebd., S. 345.

18 KILL BILL: VOLUME 1, 00:14:38.

19 Der kurze Text kann hier ganz wiedergegeben werden: »Ich weiß nicht«, rief ich ohne Klang, »ich weiß ja nicht. Wenn niemand kommt, dann kommt eben niemand. Ich habe niemandem etwas Böses getan, niemand hat mir etwas Böses getan, niemand aber will mir helfen. Lauter niemand. Aber so ist es doch nicht. Nur daß mir niemand hilft -, sonst wäre lauter Niemand hübsch. Ich würde ganz gern - warum denn nicht - einen Ausflug mit einer Gesellschaft von lauter Niemand machen. Natürlich ins Gebirge, wohin denn sonst? Wie sich diese Niemand aneinanderdrängen, diese vielen quergestreckten und eingehängten Arme, diese vielen Füße, durch winzige Schritte getrennt! Versteht sich, daß alle in Frack sind. Wir gehen so lala, der Wind fährt durch die Lücken, die wir und unsere Gliedmaßen offen lassen. Die Häse werden im Gebirge frei! Es ist ein Wunder, daß wir nicht singen.« Franz Kafka:



Abb. 3: *Beatrix Kiddo beim Schwerttanz*

Hier wie dort drängt sich die Analogie zu den schwarzen Buchstaben der Schrift auf, die im Verbund als ›Tanz der Wörter‹ auf weißem Papier eben den Text darstellen, dem sich die Deutung mit messerscharfem Kalkül zu nähern hat.²⁰ Und in der Tat sind es genau 24 Yakuza, die von der Braut zur Strecke gebracht werden – addiert man Sofie Fatale und Go Go hinzu, so entspricht die Anzahl exakt der Summe der Schriftzeichen des Alphabets. Der Kampf der Braut wird so zu einem Gefecht um Deutungshoheit – was hier vor Augen geführt wird, ist die Gewalt, die im Vorgang der Interpretation immer schon im Spiel ist. Damit aber rückt das Massaker an den Crazy 88 in die Nähe der dritten Episode des *Marionettentheaters*, nämlich dem Kampf mit dem Bären. Ähnlich wie der Bär ist die Braut offensichtlich in der Lage, ihre Gegner zu *lesen*. So erweist sich auch O-Ren Ishiis Einschätzung ihrer Kampfkunst – »silly Caucasian girl likes to play with samurai swords«²¹ – als eine tödliche Fehldeutung. Wenn das Lesen, wie Paul de Man bemerkt, tatsächlich mit einem Gefecht vergleichbar ist, »dessen Kämpfer über die Realität oder Fiktion ihrer Äußerungen streiten«²², so wäre mit Blick auf den ›Showdown at House of Blue Leaves‹ zu fragen, wer hier eigentlich mit wem kämpft. Vergegenwärtigt man sich noch einmal die brachiale Technik der Entenpresse, die nach Tarantinos Worten die Funktionsweise des Films beschreibt, so wird hier zwar beschrieben, wie Bedeutung generiert wird, doch ein Deutungsanspruch oder eine Deu-

»Ausflug ins Gebirge«, in: ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. von Max Brod, Frankfurt a.M.: Fischer 1950ff., Bd. 5, S. 27.

20 Detlev Kremer spricht mit Blick auf die Kafka-Erzählung von einem »Konvoi der kleinen schwarzen Zeichenkörper«. Detlev Kremer: »Kafka. Die Erotik des Schreibens. Schreiben als Lebensentzug«, Frankfurt a.M.: Athenäum 1989, S. 63.

21 KILL BILL: VOLUME 1, 01:30:24.

22 P. de Man: *Allegorien des Lesens*, S. 224.

tungshoheit wird mit Blick auf das Substrat aus zerquetschten B-Movies explizit nicht erhoben. Fast scheint es so, als serviere Tarantino seinen Interpreten das Gericht aus der Entenpresse in der schadenfrohen Erwartung, dass es ihnen den Magen verderben wird. Das lustvolle Arrangement von Filmzitatn lädt zwar explizit zur Deutung ein, doch der Film spielt nur mit den Zeichen und unterläuft so jeden Versuch, Bedeutung festzuschreiben. Vieles spricht somit dafür, den ›Showdown at House of Blue Leaves‹ als eine ›mise en abyme‹ zu interpretieren, in der der Kampf Tarantinos mit seinen Interpreten effektiv gespiegelt wird. Der Film proklamiert die Rache nicht nur als ein Gericht, das man am besten kalt serviert²³, sondern er vollzieht diese Rache selbst an seinen Kritikern (insbesondere mit Blick auf die schlechten Kritiken, die JACKIE BROWN bekam).

Das Erhabene des Realitätsverlusts

Von hier aus ließe sich nun weiter fragen, ob die Gewalt in KILL BILL nicht eben der Gewalt korrespondiert, die mit jeder Interpretation und damit eigentlich jeder Lesehandlung einhergeht. Um noch einmal Paul de Man zu zitieren:

»Der Status der Lesehandlung bleibt also gefährlich in der Schwebelage zwischen Simulakrum und Wirklichkeit; Fechten ist für eine solche Lage der Dinge die passende Metapher. Der Tod steht im Zentrum der Aktion und man kann unmöglich wissen, an welcher Stelle die Komödie des Sterbens in wirkliche Gewalt umschlägt, so wie man niemals wissen kann, wann die Darbietung der gespielten Erotik des Tanzes in wirkliche Kopulation übergeht. Die Möglichkeit eines solchen Umschlags ist in solchen Schauspielen des Scheinkampfes und der Scheinvorführung nie völlig abwesend; sie erzeugt die Spannung zwischen ästhetischer Anschauung und Voyeurismus, ohne die weder Theater noch Ballet im Geschäft wären.«²⁴

Mit Blick auf den von de Man hier verwendeten Begriff des ›Simulakrums‹, stellt sich vor dem Hintergrund neuerer Virtualitätstheorien die Frage, ob das visuelle Medium Film überhaupt (noch?) dazu in der Lage ist, den Schwebezustand *vor* dem Umschlag herzustellen, ob also die Unterscheidung zwischen Realität und Imagination noch geleistet werden kann. Denn selbst wenn Tarantino fröhlich behauptet, dass es bei KILL BILL keinen Moment gebe, »in dem man sich nicht bewußt

23 »Revenge is a dish best served cold.« Vgl. S. 16 im vorliegenden Band.

24 P. de Man, Allegorien des Lesens, S. 224.

ist, daß man einen Film sieht²⁵, so ist es doch gerade diese behauptete Differenz, die im Zeitalter der Digitalisierung längst implodiert ist. So erscheint auch – mit Jean Baudrillard gesprochen – KILL BILL als ein Trugbild, das keines mehr ist. Denn ganz offensichtlich entspricht Tarantinos Film-Zitat-Collage-Technik nicht nur der zentralen Einsicht Baudrillards, sondern denkt sie vielmehr konsequent zu Ende.

»Die Zeichen der Mode haben keine innere Bedeutung mehr und deshalb werden sie für grenzenlose Kommutationen und Permutationen frei. Am Ende dieser unerhörten Emanzipation unterliegen sie logischerweise einer irrwitzigen und minutiösen Wiederholung, das heißt einer rekurrierenden Wiederaufnahme aller möglichen Formen.«²⁶

Wenn für Baudrillard die Simulation den Prozess darstellt, durch den Realität usurpiert wird, dann ist das Simulakrum der Ausdruck für die Konditionen dieses Prozesses: ein System, wo leere Zeichen auf sich selbst referieren, wo also Wert und Bedeutung abwesend sind. Da aber angesichts dieser Entwicklung ›die Spannung zwischen ästhetischer Anschauung und Voyeurismus‹ kollabiert, stellt sich die bereits oben aufgeworfene Frage nach den Rezeptionsbedingungen einer ›Ästhetik der Gewalt‹ mit erneuter Radikalität.

Konstatiert man im Kontext dieser von Kleist inspirierten KILL BILL-Lektüre, dass sich die Kleist-Kant-Beziehung seit Werner Hamachers *Das Beben der Darstellung*²⁷ in einer prägnanten Volte auf das Erhabene zuschreibt²⁸, so führt die Frage nach einer ›Ästhetik der Gewalt‹ aus philosophischer Perspektive zwangsläufig in die *Kritik der Urteilskraft*. Hamacher konnte in seiner luziden Interpretation deutlich machen, dass die Kantische Auffassung des Erhabenen als ein Darstellungsproblem »das Beben des Bebens in den Text als Erschütterung der Darstellung verlängert.«²⁹ Im Rekurs auf Kants Theoriestück wäre dann die Frage in Richtung KILL BILL zu verlängern, ob die Rezeption von Gewalt im Film analog zu dem Prozess codiert werden kann, den Kant für die Konstitution des ästhetischen Urteils mit Blick auf das Erhabene beschreibt. Dann nämlich könnte die These vertreten werden, dass erst *durch* die Rezeption von filmischen Gewaltdarstellungen ein reflexiver Prozess

25 Zit. nach P. Körte: Die blutige Geschichte von Q und U, S. 25.

26 Jean Baudrillard: »Der symbolische Tausch und der Tod«, München: Matthes & Seitz 1982, S. 133.

27 Werner Hamacher: »Das Beben der Darstellung«, in: David Wellbery (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft, München: Beck 1985, S. 149-173.

28 Vgl. dazu: Elmar Locher: »Verstellte Schriften. Differenz und Spur. Anmerkungen zum materiellen Substrat bei Kleist«, <http://www.textkritik.de/vigoni/locher.htm> (01.03.2006)

29 Ebd.

initiiert wird, der dem Subjekt eine Einsicht über seine eigene Verfasstheit vermittelt, die anders nicht zu haben ist. Anders formuliert: Lässt sich die Begründung, die Kant für jene eigentümlich »negative Lust« am Erhabenen ausformuliert, auf das lustvolle Moment übertragen, das die Rezeption von Gewaltdarstellungen bietet? Um diese Frage zu beantworten, ist eine kurze Rekapitulation der zentralen Argumentationsbausteine der *Analytik des Erhabenen* unumgänglich.

Zunächst fällt die eigentümlich dialektische Spannung auf, die Kant dem Erhabenen zugesteht: Auf der einen Seite soll »Unbegrenztheit an ihm, oder durch dessen Veranlassung, vorgestellt« werden, gleichzeitig aber wird auf der anderen Seite eine Vorstellung von Totalität »hinzugedacht«. ³⁰ Lässt sich das Schöne gleichsam epistemologisch als »Darstellung eines unbestimmten Verstandesbegriffs« begreifen ³¹, so werden durch das Erhabene Vernunftbegriffe plastisch. ³² Kennzeichnend für die Struktur wie für die Darstellung scheint dabei eine Art Zögern, ein Aufschub zu sein, wie er beim Überschreiten einer Grenze auftritt. Dem Erhabenen ist gleichsam ein liminatorisches Prinzip eingeschrieben, das aus dem spezifischen Widerspiel von Grenze und Überschreitung resultiert: Das Gefühl des Erhabenen ist eine Lust,

»welche nur indirecte entspringt, nämlich so, daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto starkem Ergießung derselben erzeugt wird, mithin als Rührung kein Spiel, sondern Ernst in der Beschäftigung der Einbildungskraft zu sein scheint.« ³³

30 Immanuel Kant: »Kritik der Urteilkraft« (KdU), hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, § 23.

31 Tatsächlich bedarf die im Ästhetischen intuitiv aufgefasste Einheit der Gestalt keiner vorangehenden transzendentalen Synthesis, da sich Einbildungskraft und Verstand nicht feindlich gegenüberstehen, sondern vielmehr im freien Spiel miteinander kooperieren. Gleichzeitig ist die von der Einbildungskraft in der ästhetischen Reflexion gebildete Form mit derjenigen Form analog, die zum Gelingen der Synthesisleistung des Verstandes die Voraussetzung bildet. Die zufällige Quasi-Kooperation der beiden Erkenntniskräfte wird daher subjektiv als ein Gefühl der Harmonie empfunden. Damit wird, ohne dass tatsächlich eine Erkenntnisleistung erbracht wird, durch die Reflexion über die Form des (schönen) Gegenstandes der gleiche Gemütszustand wie bei einem tatsächlichen Erkenntnisprozess bewirkt. Nur deshalb kann Kant auch behaupten: »Soll nun der Bestimmungsgrund des Urteils über diese allgemeine Mittelbarkeit der Vorstellung bloß subjektiv, nämlich ohne einen Begriff vom Gegenstande gedacht werden, so kann er kein anderer als der Gemütszustand sein, der im Verhältnisse der Vorstellungskräfte zu einander angetroffen wird, sofern sie eine gegebene Vorstellung auf *Erkenntnis überhaupt* beziehen.« KdU § 9.

32 KdU, § 23.

33 Ebd.

Dieses liminatorische Element hat seinen Grund insbesondere darin, dass das Erhabene – anders als das Schöne – keine Übereinstimmung von Rezeptionsmodus und formaler Struktur, wodurch der Gegenstand der Urteilskraft entgegen tritt, für sich reklamieren kann. Vielmehr erscheint das Erhabene hinsichtlich seiner Form nachgerade zweckwidrig für die Urteilskraft und »gleichsam *gewalttätig* für die Einbildungskraft«. ³⁴ Paradoxerweise aber wird es umso erhabener beurteilt, je energischer es den Rezeptionsparametern entgegen läuft, je gewalttätiger es sich dem Formprinzip der Urteilskraft widersetzt. Daher kann nach Kant das eigentliche Erhabene auch »in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft«. ³⁵ An dieser Stelle tritt das oben genannte Widerspiel von Grenze und Überschreitung besonders deutlich zutage: Das Erhabene ist ein Prinzip, durch das die Unmöglichkeit, Vernunftideen angemessen darzustellen, eine sinnlich Repräsentationsform findet. Auf diese Weise aber wird quasi *ex negativo* das, was sich einer Darstellung entzieht, besonders eindringlich ins Bewusstsein gerufen. Indem sich im Erhabenen das beständige Scheitern der Versuche verdichtet, jene Schwelle zu überwinden, vor der sich die Sinnlichkeit mit Blick auf das Intelligible zurück staut, tritt eine Reflexionsfigur auf den Plan, die in einer schmucken Umkehr *aus* diesem Scheitern eine positive Bilanz mit Blick auf die eigene Subjektconstitution ziehen kann. Kant exemplifiziert diesen Gedanken, indem er das quantitative Moment des Erhabenen ins Zentrum rückt und definiert: »*Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist.*« ³⁶ Dies aber scheint ein Paradox zu sein, denn es ist leicht einzusehen, dass in der Sinnenwelt kein quantitatives Absolut (weder in mikroskopischer noch in makroskopischer Hinsicht) existiert – geschweige denn als reelle Idee denkbar wäre. Das Unvermögen des Geistes, die Dinge der Sinnenwelt quantitativ *absolut* zu erfassen, das Unvermögen also, das *sinnliche* Korrelat eben der *Grenze* auf den Begriff zu bringen, die mit der Vorstellung des *absolut* Großen einhergeht, offenbart zugleich ein *Vermögen* des Gemüts, diese *Idee* immerhin doch *denken* zu können. ³⁷ Aus der Unangemessenheit des Vermögens zur Größenschätzung erwächst also erst jenes spezifische Gefühl für eine übersinnliche Fähigkeit im Subjekt selbst, die sich in der erhabenen Geistesstimmung manifestiert. Daher folgert Kant:

34 Ebd., Hervorhebung vom Verf.

35 Ebd.

36 KdU, § 25.

37 »Aber eben darum, daß in unserer Einbildungskraft ein Bestreben zum Fortschritte ins Unendliche, in unserer Vernunft aber ein Anspruch auf absolute Totalität, als auf eine reelle Idee liegt: ist selbst jene Unangemessenheit unseres Vermögens der Größenschätzung der Dinge der Sinnenwelt für diese Idee die Erweckung des Gefühls eines übersinnlichen Vermögens in uns.« KdU, § 25.

»Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.«³⁸ Da dieses Vermögen erst im Scheitern erfahrbar wird, spricht Kant von einem »schnell-wechselnden Abstoßen und Anziehen ebendesselben Objekts.«³⁹

Damit aber wird, folgt man den Überlegungen Hamachers, der Darstellung das Fundament entzogen, denn *in ihr selbst* öffnet sich, wie schon Kant bemerkt »gleichsam ein Abgrund, worin sie sich selbst zu verlieren fürchtet.«⁴⁰ Dieses oszillierende Moment markiert eben jene liminatorische Schwellenstruktur, von der oben bereits die Rede war und die nun – zumindest partiell – analog zu der Struktur des baudrillardischen Simulakrums gedacht werden kann.

»Die Dinge haben Wege gefunden der Dialektik der Bedeutung von der sie überhatten, zu entfliehen: die unendliche Proliferation, die Potenzierung, das Hochtreiben ihrer Wesen, in eine steigernde Extremität, in eine Obszönität, die von nun an als ihre immanente Finalität und ihre unsinnige Vernunft tätig ist.«⁴¹

Wenn Tarantinos Zitat-Collagen darauf hin angelegt sind, die Signifikanten im besten lacanschen Sinne über das Signifikat gleiten zu lassen, so lässt sich nun folgern, dass die Stringenz, mit der in *KILL BILL* die filmischen Zeichen im Modus der Gewalt streng selbstreflexiv organisiert sind, eben jene immanente Finalität hervorkehrt, mittels der die Vorstellung einer als authentisch begriffenen Wirklichkeit radikal verdrängt wird. Genau diese Verschleifung des Realen, dieses Verschwinden der Wirklichkeit in der Simulation aber löst im Betrachter jene eigentümlich negative Lust des Erhabenen aus, da die Gewalt des Films letztlich als die Gewalt verstanden werden muss, mit der sich das Imaginäre des Realen bemächtigt. Ist dies einmal zugestanden, so rücken der daraus resultierende Bedeutungs- respektive Wahrheitsverlust und damit zugleich die Lesbarkeit bzw. Unlesbarkeit dieses Films ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

38 Ebd.

39 Ebd., § 27.

40 Ebd.

41 Jean Baudrillard: »Die fatalen Strategien«, München 1985, S. 7.

Literaturverzeichnis

- Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod, München: Matthes und Seitz 1982.
- Baudrillard, Jean: Die fatalen Strategien, München: Matthes und Seitz 1985.
- Fischer, Robert/Körte, Peter/Seeßlen, Georg: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2004 (film: 1).
- Goethe, Johann Wolfgang von: »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, in: Goethes Werke, hrsg. von Erich Trunz (Hamburger Ausgabe), Hamburg: Wegner 1959, Bd. 7.
- Hamacher, Werner: »Das Beben der Darstellung«, in: David Wellbery (Hg.), Positionen der Literaturwissenschaft, München: Beck 1985, S. 149-173.
- Kafka, Franz: »Ausflug ins Gebirge«, in: ders., Gesammelte Werke, hrsg. von Max Brod, Frankfurt a.M.: Fischer 1950ff., Bd. 5, S. 27.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.
- Kleist, Heinrich von: »Über das Marionettentheater«, in: ders., Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. von Helmut Sembdner, München: Artemis & Winkler 1994, Bd. II, S. 338-345.
- Körte, Peter, »Die blutige Geschichte von Q und U. Wo war Quentin Tarantino die letzten sechs Jahre? Und warum kommt er uns jetzt mit ›Kill Bill?‹«, in: FAZ am Sonntag (41) vom 12.10.2003, S. 25.
- Kremer, Detlev: Kafka. Die Erotik des Schreibens. Schreiben als Lebensentzug, Frankfurt a.M.: Athenäum 1989.
- Locher, Elmar: »Verstellte Schriften. Differenz und Spur. Anmerkungen zum materiellen Substrat bei Kleist«, <http://www.textkritik.de/vigoni/locher.htm> (01.03.2006)
- de Man, Paul: »Ästhetische Formalisierung: Kleists ›Über das Marionettentheater‹«, in: ders., Allegorien des Lesens, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 205-233.
- Müller, Harro: »Kleist, Paul de Man und Deconstruction. Argumentative Nach-Stellung«, in: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 81-95.
- Schiller, Friedrich: »Kallias oder Über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner«, in: ders.: Sämtliche Werke, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch, Bd. 5, München: Hanser 1962.
- Scott, A. O.: FILM REVIEW; »Blood Bath & Beyond«, in: New York Times, 10. Oktober 2003.

**IS EVERYTHING ALRIGHT
IN THE JUNGLE AT LAST?**
**IRRITATIONEN IM DREIECK VON GENREKONVENTIONEN,
ERWARTETEN SZENARIEN VON DE-NORMALISIERUNG UND
UNERWARTETEN NORMALISIERUNGEN IN KILL BILL**

ROLF PARR

Man nimmt all die Elemente eines Genrefilms, die uns so gefallen, vermischt diese dann mit Dingen aus dem normalen Alltag, und schon entsteht etwas, das noch mehr Spaß macht.¹

Bloß Martial-Arts-Kino?

Warren Beatty, ursprünglich für die Rolle des Bösewichts »Bill« vorgesehen, soll nach der Lektüre des Drehbuchs gefragt haben, was Tarantinos Film denn von einem unterscheide, »in dem einfach nur eine Kampfszene die andere« jage »und jede« versuche, »die vorhergehende zu übertreffen«.² Dahinter steckt die – inzwischen auch die Hauptscheidelinie der Rezeption bildende – Frage, ob KILL BILL lediglich ein subalternen und damit x-beliebiger Kampfkunstfilm ist³, der »darauf zielt, Angst und Schrecken in popig ausgestatteten Traumwelten zu verbreiten und das Publikum platt zu walzen, um es gleichzeitig in eskapistische Sphären zu entführen«, oder ein »A-Liga-Film, der eben nur aussieht wie

-
- 1 Quentin Tarantino 2003 in »Sight & Sound«, zit. nach Robert Fischer: »Kill Bill«, in: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen, Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2004 (film: 1), S. 197-234, hier S. 218.
 - 2 »Spiegel-Gespräch. ›Du sollst Gott nahe sein‹. Der amerikanische Regisseur Quentin Tarantino über Kino als Ersatzreligion, die Wirkung von Gewalt-szenen auf junge Zuschauer und seinen neuen Film ›Kill Bill‹, in: Der Spiegel 42 (2003), S. 162-164, hier S. 162.
 - 3 Hanns-Georg Rodek: »Kill, Bill, overkill«, in: Die Welt vom 15.10.2003: »In Teil eins seines neuen Films beweist Tarantino sich als Action-Regisseur - aber sonst nichts.«

ein B-Movie«⁴, aber spezifische filmästhetische Differenzqualitäten gegenüber dem Martial-Arts-Genre aufweist. Als Argument für ein ästhetisches Surplus wird dabei in Besprechungen, Interviews und inzwischen auch den ersten filmwissenschaftlichen Publikationen unisono das forcierte, immer wieder auch als postmodern⁵ bezeichnete intellektuelle Spiel mit einer Unzahl von Zitaten, Applikationen und sonstigen intertextuellen Anspielungen quer durch die Film-, Filmmusik- und Popmusikgeschichte angeführt⁶, das insgesamt einen bis an die kritische Grenze angereicherten Genremix ergibt.⁷

Zyklen von Normalisierung und De-Normalisierung

Das allein scheint aber noch nicht auszureichen, denn über das »Tarantinoverse als Hypertext«⁸ und seinen »carnival of referentiality«⁹ hinaus geht es im Falle von KILL BILL um noch vielfältigere Irritationen der Zuschauer im Dreieck von a) mal bestätigten, mal konterkarierten Genrekonventionen einschließlich intertextueller Bezüge, b) erwarteten Szenarien von De-Normalisierung, wie sie nicht nur jeder Kampf auf Leben und Tod impliziert sondern letztlich ein auf Thrill angelegtes Kino überhaupt, und c) unerwarteten Szenarien von Normalisierung, die häufig den mit den aufgerufenen Genres verbundenen Erwartungsmustern entgegenlaufen, den Thrill als ästhetische Differenzqualität aber auch erst ermöglichen. Erklärungsbedürftig wird dann aber, warum es gerade eine durch die Häufung intertextueller Anspielungen bei gleichzeitig forciertem Genremix auf den ersten Blick so hochgradig fragmentiert erscheinende filmische Struktur wie die von KILL BILL zum Kultfilm bringen konnte.

4 Spiegel-Gespräch, S. 163.

5 Exemplarisch Rüdiger Suchsland: »Kill Bill Volume 1«, in: Film-Dienst 22 (2003), S. 34-36, hier S. 36: »Falls es überhaupt Sinn macht, von ›Postmoderne‹ zu sprechen, dann hier.«

6 Vgl. dazu Peter Zander: »Overkill Bill«, in: Berliner Morgenpost vom 22.4.2004; Alex Attimonelli/Ulf Pape: »Die Väter der Braut«, in: Cinema (Mai 2004), S. 56-60.

7 »Tarantino ist in diesem Film mit dem Verweben von Genres und Popkulturreferenzen etwas gänzlich Neues gelungen« (Kill Bill. Vol 1. Der 4. Film von Quentin Tarantino. Remagen: R. Benda 2003 [Projekt Filmprogramm 155], S. 6).

8 Peter Körte: »Geheimnisse des Tarantinoversums. Manie, Manierismus und das Quäntchen Quentin - Wege vom Videoladen zum Weltruhm«, in: Fischer/Körte/Seefßen: Quentin Tarantino, S. 11-64, hier S. 19.

9 D.K. Holm: Kill Bill. An Unofficial Casebook, London: Glitterbooks 2004, S. 5, versucht in einem annotierten Durchgang des Films alle kursierenden Informationen zu Referenzen und Intertextualitäten zusammenzutragen.

Die doppelte normalistische Lust

Eine mögliche Antwort vom Ort der Normalismusforschung aus könnte sein, dass dieser Film so etwas wie einen konstitutiven Rhythmus von Anspannung und Entspannung, von De-Normalisierung und Re-Normalisierung aufweist, der es möglich macht, den Film insgesamt als eine sich daraus akkumulierende Ganzheit zu rezipieren. Normalität wird dabei nicht als quasi juristische Punktnorm verstanden, die man erfüllen kann oder nicht, sondern mit Rekurs auf die Arbeiten Jürgen Links¹⁰ und der Forschungsgruppe »Flexibler Normalismus«¹¹ als Bandbreite von beispielsweise Handlungs- oder Verhaltensmöglichkeiten, an deren Grenzen sich nach »oben« (Übererfüllung eines Kriteriums) und »unten« (Untererfüllung) jeweils Zonen der De-Normalisierung anschließen. Da Zuschauer im Kino sich selbst und ihr Handeln darüber hinaus ständig an den filmisch offerierten Normalitätsangeboten abgleichen können, *handeln* normalistisch basierte filmische oder auch literarische Narrationen nicht nur von individuellen und kollektiven Bewegungen, Regulierungen und Grenzüberschreitungen innerhalb solcher normal-range-Szenarien, sondern stellen dieses Denkmodell auch für die *Applikation durch die Rezipienten* bereit. Gerade für Filme wie KILL BILL bedeutet dieses normalistische Modell aber auch, dass sie mit gleichsam doppelter Lust rezipiert werden können: zum einen derjenigen an der beruhigenden Ver-Sicherung der Normalität des eigenen Lebens und Handelns, zum anderen genau umgekehrt derjenigen an lustvollen Durchbrechungen von Normalitätsgrenzen des Alltags, die im Kino gleichsam probeweise erlebt werden können, und zwar ohne das eigene Leben ernsthaft tangieren zu müssen.¹² Dass auch die extremsten Ausnahmeszenarien

10 Jürgen Link: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, Opladen: Westdeutscher Verlag 1997.

11 Vgl. u.a. Ute Gerhard/Jürgen Link/Ernst Schulte-Holtey (Hg.): Infografiken, Medien, Normalisierung. Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften, Heidelberg: Synchron 2001 (Diskursivitäten, Bd. 1); Jürgen Link/Thomas Loer/Hartmut Neuendorff (Hg.): »Normalität« im Diskursnetz soziologischer Begriffe, Heidelberg: Synchron 2003 (Diskursivitäten, Bd. 4); Ute Gerhard/Walter Grünzweig/Jürgen Link/Rolf Parr (Hg.): (Nicht) normale Fahrten. Faszinationen eines modernen Narrationstyps, Heidelberg: Synchron 2003 (Diskursivitäten, Bd. 6).

12 Die doppelte normalistische Lust ist etwas anderes, als der von Lessing in seiner Mitleidstheorie herausgearbeitete und gelegentlich auch in Arbeiten zur Filmrezeption angeführte Unterschied zwischen dem »unangenehmen Affekt«, in den »die spielende Person gerät« und dadurch erzeugtem angenehmen Affekt beim Zuschauer, der »den Affekt nur als Affekt« empfindet, »ohne einen gewissen unangenehmen Gegenstand dabei zu denken« (Gotthold Ephraim Lessing: »Briefwechsel über das Trauerspiel: An Moses Mendelssohn, Febr. 1757«, in: ders. Werke. Hg. von Herbert G. Göpfert. Bd. 4. Dramaturgische Schriften. Bearbeitet von Karl Eibl, München: Hanser 1973, S. 154-227, hier S. 203f.).

dabei nicht beunruhigend auf den Zuschauer wirken, nicht die ganz anders geartete Schockintensität von Psychothrillern oder gar Horrorfilmen gewinnen, garantieren im Falle von KILL BILL solche einzelnen tradierten Genrekonventionen, die Italo-Western mit chinesischen Kung-Fu- und japanischen Samurai- bzw. Schwertkampffilmen (»Easterner«) gemeinsam haben. Sie sind innerhalb des ständig in Bewegung befindlichen Geflechts der Zyklen von De- und Re-Normalisierungen so etwas wie die vergleichsweise festen Orientierungspunkte.

Der erste und wichtigste ist, Kampf in letzter Konsequenz als Zweikampf mit »Show-down«-Charakter aufzufassen, wodurch die Kämpfe mit subalternen Feinden oder Massenkampfszenen wie im Kapitel »O-Ren-Ishii« nicht wirklich spannend und denormalisierungssträftig sind, da von vornherein klar ist, dass der eigentliche Zweikampf noch bevorsteht. Gerade durch das Fehlen von Thrill können sie aber in relativer Unabhängigkeit vom Gesamtfilm auch verstärkt in ihrer spezifischen Ästhetik des Kampfes goutiert werden, also weniger als integrales Element des gesamten Filmwerks, denn als daraus heraus gelöstes Fragment. Darin liegt eine Möglichkeit selektiv-ästhetischer und in relativer Unabhängigkeit vom Erzählverlauf erfolgreicher Rezeption, auf die auch Tarantino selbst in Interviews und Gesprächen vielfach hingewiesen hat.¹³

Die zweite, damit eng zusammenhängende und ebenfalls relativ feste Genreregeln ist, einen Minimalbestand an Regularitäten zu bewahren, wie beispielsweise niemanden zu töten, der einem in einer Normalisierungsphase des Geschehens den Rücken zudreht; der Gegnerin die »freie Wahl der Waffen«¹⁴ zu überlassen; zu warten, bis die Gegnerin aus dem Koma erwacht und sie erst dann töten zu wollen (»wir schleichen uns nicht nachts in ihr Zimmer und töten sie wie eine miese kleine Ratte [...] das ist unter unserm Niveau«¹⁵); sich einig zu sein, nicht im Beisein von Kindern zu töten; mit dem nächsten Angriff zu warten, bis die Gegnerin nach einem Schlag wieder aufgestanden ist; ein Hanzo-Schwert nicht zu verkaufen, wie es Bills heruntergekommener Bruder Budd vorgibt getan zu haben und damit aus dem Kreis der »satisfaktionsfähigen« Schwert-

13 Vgl. beispielsweise Spiegel-Gespräch, S. 162: »Wenn mir genau das gelingen würde - ein Kampf nach dem anderen, jede Kampfszene besser als die vorhergehende - heureka, das wäre ein totaler Erfolg und würde mich sehr glücklich machen.«

14 KILL BILL: VOLUME 1, 00:12:46.

15 KILL BILL: VOLUME 1, 00:23:02. Der in dieser Krankenhausszene gelegentlich sitzend vom Brustkorb aus abwärts eingeblendete Bill lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers während des Telefongesprächs mit Elle Driver bezeichnenderweise immer wieder durch Handbewegungen auf sein Kampfschwert und damit den hier zwar unausgesprochen bleibenden, aber in zwischen im Film deutlich präsenten Kampfkodex.

kämpfer ausscheidet, sich aber auch nicht mehr an deren ›Ehren‹-Kodex zu halten braucht.¹⁶ Semantisch betrachtet steht damit dem Paradigma von ›Kampfkunst/Schwert/Ehrenkodex‹ (mit der dominierenden Fokussierung von ›Symmetrie der Kampfsituation‹ und Einsatz ›natürlicher Kräfte‹) das aus der Pistole von Vernita Green, dem Gewehr von Budd und der Todesspritze in der Hand von Elle Driver gebildete Paradigma der ›asymmetrisch‹ eingesetzten ›technisch-mechanischen‹ Waffen entgegen, die keinen direkten körperlichen Kampfkontakt mit dem Gegner mehr voraussetzen.

Doch selbst diese relativ verlässlichen Orientierungsmarken, die punktuell sogar über ihren Herkunftsbereich hinaus mit gängigen Wertvorstellungen nicht nur westlicher Gesellschaften konvenieren (z.B. eine rudimentäre Form von Fairness), können in KILL BILL gelegentlich von einem Augenblick auf den anderen außer Kraft gesetzt, konterkariert oder unterlaufen werden, und zwar bei bisweilen stakkatoartigem Wechsel der evozierten emotionalen Register. Denn da Genres auch »Momente der emotionalen Steuerung«¹⁷ der Rezipienten sind, ist mit dem schnellen Wechsel von einem ins andere vielfach auch ein Wechsel der emotionalen Register »on a moment-to-moment basis«¹⁸ verknüpft. »Dadurch lassen sich Emotionen beim Gebrauch unterschiedlicher Genremuster im Verlauf eines Films auch in unterschiedliche Richtungen lenken«, sowie durch Genremix die verschiedensten »Gefühlsansprachen miteinander [...] kombinieren«.¹⁹

Für zusätzliche Brechungen und teils konträr zum Gewohnten verlaufende Kodierungen des ›Dreiecks‹ von irritierten Genrekonventionen, erwarteten Szenarien der De-Normalisierung und unerwarteten Re-Normalisierungen sorgen zwei weitere Elemente der filmischen Textur. Das erste ist die Musik im engeren, der Soundtrack im weiteren Sinne.

Dislozierende Musik

Während Filmmusik – so Georg Seeßlen – in der Regel »ein Mittel der ›Lokalisierung‹« ist, das »die Emotion in die Szene« einschreibt, also paradigmatisch mit ihr verknüpft ist, verwendet Tarantino »dislozierte«

16 Von Elle Driver wird er dann auch durch eine im Geldkoffer versteckte Giftschlange (und eben nicht im Schwertweikampf) getötet.

17 Knut Hickethier: »Genretheorie und Genreanalyse«, in: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*, Mainz: Bender 2002, S. 62-96, hier S. 87.

18 Ebd., S. 89 (Hickethier zitiert hier Noël Carroll: »Film, Emotion, and Genre«, in: Carl Plantinga/Greg M. Smith [Hg.], *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, London: The John Hopkins University Press 1999, S. 21-47, hier S. 34).

19 Ebd., S. 89.

Musik«, die eher »Teil der Syntagmen« ist. Diese Musik »greift in die Handlung ein; sie verbindet das Widersprüchliche, sie nimmt vorweg«²⁰, setzt ebenso plötzlich und besonders laut ein, wie sie dann wieder extrem leise daherkommt, abrupt abbricht, in eine andere wechselt oder auch zeitweilig völlig ausbleibt. Somit ist es vielfach gerade die Musik, »die in KILL BILL die Handlung immer wieder daran hindert, einfach mit einer einmal gewonnenen Geschwindigkeit geradeaus weiterzugehen«.²¹ Ein schönes Beispiel liefert in Kapitel 2 das erste Auftreten der als Krankenschwester verkleideten Elle Driver. Ihre Vorbereitungen zum Mord an Beatrix Kiddo sind mit einer gepfiffenen ›happy-music‹ unterlegt, die zunächst aus dem Off kommt und dann von Elle Driver im On übernommen wird, danach wieder aus dem Off zu hören ist. Sie steht in diametralem Gegensatz zu Ort und Handlung. Ähnlich sieht es in Kapitel 5 (»Showdown at House of Blue Leaves«) aus. Und als Beatrix die rechte Hand von O-Ren, Sofie Fatale, auf der Toilette beobachtet und nach einer Chance sucht, um ihre Rachepläne umzusetzen, meldet sich Sofies Handy just mit der Melodie von *Should old acquaintance be forgot*.

Nicht-lineares Erzählen

Ein zweites »wichtiges Instrument für das Spiel mit den Zuschauererwartungen« ist das auch schon in PULP FICTION anzutreffende nicht-lineare Erzählen Tarantinos, das sich nicht allein darauf beschränkt, die chronologische Abfolge der Geschichte (Story, Fabula) durch Vor- und Rückblenden zu arrangieren, sondern sie nach dem Prinzip »answers first, questions later«²² in der erzählten Geschichte (Text der Geschichte, Syuzhet, Plot²³) weitest möglich zu irritieren. Hinzu kommt, dass durch das Jonglieren »mit allen möglichen Genremotiven auch das Moment der Vorhersehbarkeit unterlaufen wird, das jedem Genre-Film« auf seine

20 Georg Seeßlen: »Zärtliche Zerstörungen. Anmerkungen zur Musik in Tarantinos Filmen«, in: Fischer/Körte/Seeßlen: Quentin Tarantino, S. 65-86, hier S. 67.

21 Ebd., 70f.

22 So die auch für KILL BILL adaptierbare Formulierung von Uwe Nagel (Der rote Faden aus Blut. Erzählstrukturen bei Quentin Tarantino, Marburg: Schüren 1997) mit Blick auf RESERVOIR DOGS (S. 29).

23 Die hier angeführten Begriffe des russischen Formalismus und von David Bordwell (Narration in the Fiction Film, 3. Aufl., London: Methuen 1985) ließen sich um weitere ergänzen, z.B. die in den Literaturwissenschaften gebräuchlichen von Karlheinz Stierle (vgl. ders.: »Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte«, in: Reinhart Koselleck/Wolf-Dieter Stempel [Hg.]: Geschichte - Ereignis und Erzählung, München: Fink 1973 [Poetik und Hermeneutik, Bd. 5], S. 530-534).

spezifische Art »eingeschrieben ist«:²⁴ »Kill Bill mag zwar als Rachefilm zum schnurgeraden Weg verpflichtet sein, perforiert dabei jedoch jeden Anschein eines realistischen Erzählflusses« durch beispielsweise die eingeschobenen Elemente des Familienfilms. »Der Effekt all dieser Verschiebungen ist eine Unterminierung des Genres und seiner Funktionsweisen, keine simple Parodie.«²⁵ Anders formuliert: Insofern Genres immer auch Verträge auf die Erwartungen und Seherfahrungen der Zuschauer hin sind, werden diese in beiden Teilen von KILL BILL beständig geschlossen, wieder aufgekündigt, gebrochen oder relativiert, erneut abgeschlossen usw. Es gibt keinen »eentlichen« Filmtext mehr, der deutlich von den ihn begleitenden Paratexten zu unterscheiden wäre, sondern jedes gegenüber dem vorangehenden neu ins Spiel gebrachte Genre wird seinerseits wieder zur – mit Gérard Genette gesprochen – rezeptionssteuernden paratextuellen »Schwelle« bzw. »Membran« des nächsten,²⁶ wobei »es immer um Bewegungen und Beziehungen in zwei Richtungen« geht.²⁷ Durch den auf »das Kino« insgesamt verweisenden Genremix wird das traditionell in durchgehend pathetischem Ton daher kommende Kampf- und vor allem Tötungsgeschehen immer wieder ironisch und gelegentlich sogar parodistisch gebrochen. Das setzt aufseiten der Rezipienten allerdings ein gewisses Spektrum an Genreerfahrungen voraus. Wie konsequent Tarantino auf die Nicht-Linearität des Erzählens bei KILL BILL geachtet hat, machen schließlich auch diejenigen Szenen des ursprünglichen Drehbuchs deutlich, die später heraus gefallen sind:²⁸ Es sind immer die Passagen, die mit Blick auf die Grundstruktur ambivalenten Offenhaltens von De- und Re-Normalisierung, von Spannung und Entspannung bei stets konterkarierend möglichen Gegenlesarten, eine zu lineare und damit zu eindeutige Lesart favorisiert hätten.²⁹

Dem daraus insgesamt resultierenden vielfältigen Beziehungsgeflecht von ineinander geschachtelten De-Normalisierungen, Re-Normalisierungen, neuerlichen De-Normalisierungen mit teils reversiblen, teils irreversiblen Charakter soll im Folgenden in einem Close Reading des

24 P. Körte: Geheimnisse, S. 25.

25 Ebd., S. 26.

26 Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a.M., New York: Campus 1989, S. 10.

27 Rolf Parr/Matthias Thiele: »Eine ›vielgestaltige Menge von Praktiken und Diskursen«. Zur Interdiskursivität und Televisualität von Paratexten des Fernsehens«, in: Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek (Hg.) unter Mitarbeit von Natalie Binczek, Paratexte in Literatur, Film und Fernsehen, Berlin: Akademie-Verlag 2004 (LiteraturForschung), S. 261-282, hier S. 263.

28 Robert Fischer hat diese Szenen in seiner hilfreichen kommentierten Inhaltsangabe des Films dankenswerterweise wiedergegeben.

29 Vgl. bei R. Fischer: Kill Bill, S. 201 (nach 1.3.2), S. 205f. (nach 2.0.3), S. 206f. (nach 2.7.2), S. 210f. (nach 2.10.2).

ersten und letzten Kapitels des Films nachgegangen werden, die in dieser Hinsicht die jeweils an ein Filmgenre besonders stark angelehnten und den Genrevorgaben strenger folgenden ›Action-Kapitel‹ einrahmen: in KILL BILL: VOLUME 1/Kapitel 3 an japanische Comics bzw. Mangas;³⁰ in Kapitel 4 und 5 an japanische Schwertkampffilme; in KILL BILL: VOLUME 2/Kapitel 7 an Italo-Western und in Kapitel 8 an das Kung-Fu-Genre.

Vernita Green

Kapitel 1 – von der Chronologie der Ereignisse her eigentlich das zweite – beginnt mit dem Blick auf ein typisches amerikanisches ›Glückliche-Familie-Haus‹ mit einer Menge Kinderspielzeug im Vorgarten und einem fast schon kitschigen Hinweisschild auf die dort wohnenden drei ›Bells‹. In hartem Schnitt wird diese Situation wenn nicht gewohnter, so doch vielfach zumindest als Ideal betrachteter Normalität amerikanischen Familienlebens in einem Großstadtvorort durch den bereits auf der Türschwelle einsetzenden Kampf unterbrochen, der schließlich zum Tod von Jeanne Bell alias Vernita Green alias »Copperhead« führt und damit zur irreversiblen De-Normalisierung der anscheinend so heilen Familiensituation. Das ist im Kino als Thrill der Normalitätsthroughbrechung jedoch erwartbar und von daher kinointern durchaus normal.³¹

A-normal dagegen ist dann die Unterbrechung dieses Szenarios in dem Moment, in dem die Tochter von Vernita Green verfrüht aus der Schule zurückkommt. Mit ihr wird einem großen Teil der Zuschauer eine Orientierungsmarke für Normalität geboten, die der Film für einen Augenblick mit ihnen teilt und die bereits in der Eingangsszene (›Bill, es ist dein Baby!‹³²) eingeführt, von Bill jedoch durch den Schuss auf Beatrix und damit seine noch ungeborene Tochter durchbrochen wurde: Kinder toppen in der euro-amerikanischen Kultur alles andere. Kommen

30 Das wird in der vorgeschalteten Comic-Erählung zu O-Rens Herkunft aber bereits wieder dadurch konterkariert, dass die Musik aus IL GRANDE DUELLO unterlegt ist, also aus einem Italo-Western. Vgl. IL GRANDE DUELLO (dt. DREI VATERUNSER FÜR VIER HALUNKEN). Regie: Giancarlo Santi. BRD/Italien/Frankreich 1972.

31 Nun mag man einwenden wollen, dass der Kinozuschauer den medialen Rahmen und darüber hinaus den Gesamtkontext ›Kino‹ während der Vorstellung kaum reflektiert, was bei allen auf ›Eintauchen‹ in eine Illusion angelegten Filmen sicher auch so ist. KILL BILL jedoch bietet genau diese durchgehende Fiktion nicht, zeigt dem Kinobesucher vielmehr ständig das eigene filmische Handwerkszeug vor, weist ständig darauf hin, wie dieser Film gemacht ist, sodass stets auch das Thematisieren von Film als Film zum Gegenstand wird.

32 KILL BILL: VOLUME 1, 00:02:21.

sie ins Spiel, dann müssen alle anderen Konflikte zurückstehen. Vor allem aber muss man vor ihnen Gewalt und erst recht jede Form von Töten so weit wie irgend möglich verbergen. Das ist ein Konsens, auf den auch die beiden Kontrahentinnen beim Eintreffen der kleinen Nikki in der Wohnung völlig gleichzeitig und in völlig parallel zueinander ausgeführten Bewegungen (Blickwendung, Betroffenheit zeigen, die Waffe hinter dem Rücken verstecken, in einen anderen, unsicheren Sprechton wechseln und lächeln) zunächst eingehen.³³ Der ›Kinderkonsens‹ wird durch das Einschwenken der Kontrahentinnen auf diese neue Situation implizit ratifiziert und dann gleich drei Mal explizit verbalisiert: »Willst du mir etwa hier vor meiner Tochter wieder mit irgendeiner Scheiße kommen?«³⁴ (Vernita Green); »Ich werd' dich schon nicht umbringen, wenn die Kleine dabei ist«³⁵ (die ›Braut‹ Beatrix Kiddo); und ein weiteres Mal von Vernita Green, wenn sie »mit Rücksicht auf meine Tochter«³⁶ um Mitleid bittet.

Doch auch die Maxime ›nie vor Kindern‹ wird nicht lange aufrecht erhalten. Bereits die eine gewisse Entspannung der Situation andeutende Frage »Willst du 'nen Kaffee?«³⁷ und die dieses Normalisierungsangebot zunächst aufgreifende nach einem Handtuch (so als wäre der Kampf vorbei und man könnte sich abschließend von seinen Spuren reinigen), wird unmittelbar darauf von Vernita Green durch den verdeckt angesetzten Schuss auf Beatrix Kiddo durchbrochen. Das wiederum bedeutet eskalierende De-Normalisierung, diesmal verursacht gerade durch diejenige Figur, die eigentlich im Sinne ihres Kindes alles gegen eine erneute Eskalation hätte tun müssen: die eigene Mutter. Der damit gleich zu Beginn angedeutete, mit der emphatischen Übernahme der Mutterrolle an der eigenen Tochter B.B. dann vollendete chiastische Positionstausch von Beatrix Kiddo und Vernita Green ist schon vorbereitet durch die den beiden Frauen entsemantisierend zugeschriebenen Codenamen. Denn es ist die ›weiße Frau‹, die »Black Mamba« heißt, was in einer Dialogszene zwischen beiden auch kurz angesprochen wird.

Ein solcher Übergang von Familialismus zu Eskalation, von latent vorhandener, aber trügerischer Tendenz zur Normalisierung der Situation zu finaler Eskalation, kann filmisch als harte Fügung realisiert werden; ein Verfahren, auf das Tarantino durchgehend zurückgreift. Hier dagegen lässt er beides fließend ineinander übergehen. So realisiert man als

33 Darin wie Fischer einen Registerwechsel »von nervenzerreißender Spannung auf herrlichste Situationskomik« zu sehen, scheint mir zu weit zu gehen, da eine gewisse Grundspannung doch über die gesamte Szene hinweg latent weiter bestehen bleibt. R. Fischer: Kill Bill, S. 222.

34 KILL BILL: VOLUME 1, 00:10:04.

35 KILL BILL: VOLUME 1, 00:10:09.

36 KILL BILL: VOLUME 1, 00:11:21.

37 KILL BILL: VOLUME 1, 00:09:15.

Zuschauer immer erst im Nachhinein, dass sich die ›Laufrichtung‹ des Films von Normalisierung wieder zu De-Normalisierung umgekehrt hat. Vernita Green zum Beispiel beginnt mit einem Lächeln, ihrer Tochter das Essen zuzubereiten, was Beatrix Kiddo so sehr in Sicherheit wiegt, dass sie mit ihr über das Messer als Lieblingswaffe völlig locker reden kann, während Vernita die Besteckschublade öffnet, um da allerdings ›nur‹ einen Löffel herauszunehmen. Die eigentliche Waffe ist jedoch eine in der Cornflakes-Packung versteckte Pistole. Die dem Kind zuge dachte Mahlzeit wird zur Waffe, womit Eskalations- und De-Eskalationsszenario, Familialismus und Kampfgeschehen fließend ineinander übergehen. Mit einer Geste des ›Ihr hättet es eigentlich wissen können‹ präsentiert die Kamera dann am Ende in GroßEinstellung den Markennamen der Cornflakes: »KaBoom.«³⁸ Nachdem sie Vernita getötet hat, versichert ›die Braut‹ Beatrix Kiddo alias Black Mamba« dann am Ende der Sequenz der kleine Nikki wiederum re-normalisierend: »War nicht meine Absicht, dass du das sehen solltest, dafür entschuldige ich mich [...]«³⁹

Dass die anscheinend ethische Verhaltensregel nicht auf einer für den Film insgesamt geltenden Wertentscheidung beruht, sondern immer nur ein kleines Stück weit verfolgt wird, macht nicht nur ihre zweimalige Durchbrechung innerhalb einer Sequenz deutlich, sondern im folgenden Kapitel auch die Szene des vom kleinen japanischen Mädchen aus seinem Versteck heraus beobachteten Mordes an seinen Eltern. Ist in dem mit der Einblendung des ›sweet home‹ aufgerufenen Familialismus der Konsens ›nicht vor Kindern‹ zumindest temporär gegeben, so wird er im Genre des japanischen Kampfkunst-Comic jedoch suspendiert. Denn darin (1.3.1) muss die junge O-Ren-Ishii bis ins Detail »mit ansehen, wie Boss Matsumoto [...] ihre Eltern umbringt«;⁴⁰ später – immer noch als Kind und seine Pädophilie nutzend – tötet sie dann ihn.

Wir haben es also insgesamt mit einem über den gesamten Film hinweg fortlaufenden Wechselspiel von Thrill und Entspannung, von Erwartungserfüllung und Erwartungsdurchbrechung, von Normalisierung und De-Normalisierung auf Basis einer im Hintergrund als Orientierungspunkt latent präsent gehaltenen Normalitätsbasis zu tun; ein Spiel, das vom Zuschauer doppelt lustvoll erlebt werden kann und das die zunächst nur als Fragmente erscheinenden Versatzstücke in einen spezifischen Rhythmus ihrer Abfolge bringt. Damit ist aber zugleich auf der Makroebene des ganzen Films eine die zunächst auffällige Fragment-

38 R. Fischer: Kill Bill, S. 224, weist darauf hin, dass es diese Marke wirklich gibt.

39 KILL BILL: VOLUME 1, 00:13:50.

40 Die Zählung nach Volume, Kapitel und Szene übernehme ich aus Fischer: Kill Bill, hier S. 200. Vgl. KILL BILL: VOLUME 1, 00:34:59.

haftigkeit doch noch integrierende Gesamtstruktur gegeben. Jürgen Link hat diese Struktur am Beispiel der modernen Popmusik (einschließlich Rap, Hip-Hop und Techno) als fortlaufendes »Fun and Thrill-Band« postmoderner Kulturen beschrieben, das Lebensrhythmen jeglicher Art immer wieder als Bewegungen innerhalb von normalistischen Szenarien mit mittleren Zonen der Normalität und Zonen der Abweichung nach ›oben‹ und ›unten‹ zu kodieren erlaubt⁴¹, sodass eine ›Lebensfahrt‹ als mäandrierende Kurvenlinie innerhalb der von den drei Zonen gebildeten Bandbreite erscheint.⁴² Die Makrostruktur von KILL BILL ist in ihrer Abfolge von De- und Re-Normalisierungsszenarien dazu analog angelegt, wobei als Besonderheit zu beachten ist, dass das ›Fun and Thrill-Band‹ mit seiner Wechselstruktur von Normalisierung und De-Normalisierung auf den verschiedenen semiotischen Ebenen des Films auch jeweils konterkariert werden kann. Tarantinos nicht-lineares Erzählen – das wird hier noch einmal deutlich – ist also auf das Engste an das normalistische Konzept gebunden, das für die Zuschauer ständig gleichzeitig normalisierend-entspannende und de-normalisierend-thrill-trächtige Lesarten einzelner Sequenzen ermöglicht.⁴³ Die Gewaltszenen etwa kann man gleichermaßen für höchst brutal ansehen, wie auch für völlig unrealistisch und somit unglaubwürdig halten oder – dritte Möglichkeit – in relativer Unabhängigkeit vom Gesamtfilm selektiv-ästhetisch wahrnehmen, wie es ein nicht geringer Teil der Kritik hinsichtlich der an modernes Tanztheater erinnernden Massenschlacht im O-Ren-Kapitel getan hat.

Face to Face

Während die Kapitel 2 und 3 sowie 5 bis 9 das Geflecht der Normalisierungen und De-Normalisierung zwar auch, aber etwas weniger forciert und mit etwas deutlicherem Rückhalt in den jeweils adaptierten Genrekonventionen durchspielen, schließt der Schluss wieder stärker an die Struktur des Eingangskapitels an. Auch hier ist es die Kombination

41 Jürgen Link: »Basso continuo sincopata. Stau und Beschleunigung im normalistischen ›Fun and Thrill-Band‹«, in: Patrick Primavesi/Simone Mahrenholz (Hg.): *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen: Edition Argus 2005 (Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung, Bd. 1), S. 115-125.

42 Vgl. dazu auch Rolf Parr/Matthias Thiele: »Normalize it, Sam! Narrative Wiederholungsstrukturen und (de-) normalisierende ›Lebensfahrten‹ in Film und Fernsehen«, in: Gerhard/Grünzweig/Link/Parr (Hg.): (Nicht) normale Fahrten, S. 37-64.

43 Literaturwissenschaftler kennen dieses gegenläufige Spiel von Pathos und Ironie aus dem Zusammenspiel von Text und Musik in Bertolt Brecht/Kurt Weills *Die sieben Todsünden*.

aus Zweikampfgewalt und Familialismus, Schwertkampf- und Familienfilm, die zu einem ständigen Hin und Her führt zwischen de- und re-normalisierenden, den Zuschauer anspannenden und ihn in scheinbarer Sicherheit wiegenden Passagen. Wie wichtig der nicht zu suspendierende Rest an Zweikampfeuthik auch hier ist, macht wiederum eine letztlich weggelassene Szene deutlich. So spricht das Drehbuch noch davon, dass Beatrix ihren Peiniger Bill im Fadenkreuz eines Präzisionsgewehrs⁴⁴ habe, ihn also mit einer Fernwaffe und nicht Auge in Auge mit dem Hanzo-Schwert angreife. In der dann realisierten Fassung trifft Beatrix direkt bei Bill ein, der »sich wie ein liebender Vater« verhält »und erzählt, wie sehr sich« Tochter B.B. »gewünscht hat, dass ihre Mami eines Tages aus ihrem Schlaf erwacht und zu ihr kommt.«⁴⁵ Der gesamte dann folgende Dialog zwischen Bill und seiner Tochter ist dabei durchgängig mit zwei Bedeutungsebenen versehen, einer sich familialistisch-naïv gegenüber der Tochter gebenden und einer zweiten, die zugleich stets den Bezug auf Beatrix, das Hochzeitsmassaker und das danach folgende Geschehen ermöglicht, also primär an Beatrix selbst und die Zuschauer gerichtet ist. Auf diese Weise wird ein unglaublich hoher Grad der Ambivalenz zwischen Rückgewinnung der verlorenen familiären Normalität (durch das »Heimkehr«-Motiv) und diese endgültig zerstörendem Showdown erreicht. Wirkt der Familialismus und die mit ihm einhergehende Normalisierung auf dem Hintergrund der Hochzeitszene zu Beginn von KILL BILL: VOLUME 2 dabei dennoch latently unglaubwürdig, so wird er endgültig ironisch durchbrochen, als Beatrix ihre vierjährige Tochter zu Bett bringt und sich mit ihr zum Einschlafen noch das Video von SHOGUN ASSASSIN ansieht.⁴⁶

Wiederum gegenläufig dazu wird der Familialismus (und mit ihm tendenziell auch eine Bestätigung für »normal« erachteter amerikanischer Wertorientierungen) jedoch mit mehr Nachdruck und durchaus einem Schuss Pathos ins Spiel gebracht, und zwar das erste Mal, als Beatrix die Vorgeschichte ihrer Trennung von Bill erzählt, den misslungenen Mordauftrag an einer Lisa Wong:

»Karen, eine von Lisa Wongs Killern, drang in ihr Hotelzimmer und versuchte sie zu töten. Als beide ihre Waffen aufeinander gerichtet hielten, machte Beatrix den verzweifelten Versuch, die andere davon [zu] überzeugen, dass sie wegen ihrer Schwangerschaft ihr Leben ändern wolle und nicht mehr vorhabe, Lisa Wong zu töten. Karen glaubte ihr und zog sich zurück. Für

44 R. Fischer: Kill Bill, S. 210.

45 Ebd., S. 210. Vgl. auch KILL BILL: VOLUME 1, 01:26:20ff.

46 Der Film ist nach einem allerdings strittigen FSK-Vermerk ab 12 Jahren freigegeben. Vgl. SHOGUN ASSASSIN. Regie: Robert Houston, Kenji Misumi. Japan/USA 1980.

Beatrix war klar, dass sie nicht mehr zu Bill zurückkonnte, und so tauchte sie in El Paso unter, um dort eine neue Existenz aufzubauen.«⁴⁷

Das zweite Mal ist es die eigentliche Schlusszene, in der sich Beatrix, nachdem sie Bill getötet hat, mit Tochter B.B. in einem Motelzimmer befindet und im Bad vor Freude weint, sich dann mit B.B. auf das Bett setzt und einen Zeichentrickfilm anschaut. Schnitt; Blick auf eine bildfüllende Schrifttafel: »The lioness has rejoined her cub, and all is right in the jungle.«⁴⁸ Dominiert die Familie also letztlich doch, sodass gewohnte Wertorientierungen und mit ihnen Normalität auch im globalen Dschungel des Jahres 2003 wieder hergestellt ist? Das wäre zu einfach, denn wir haben es ja immerhin mit einer Mutter zu tun, die zu Beginn einem anderen kleinen Mädchen seine Mutter genommen hat und zudem ihrer eigenen Tochter kurz zuvor den Vater.⁴⁹ Doch auch das kann nicht einfach so stehen bleiben, denn mit ihrem Rachefeldzug versucht Beatrix Kiddo ja – wie letztlich jede Form von Rache – einen nicht normalen Zustand wenigstens ein Stück weit zu re-normalisieren. De facto setzt sie aber ein irreversibles Eskalationsszenario in Gang, das seine Ursprung paradoxerweise in ihrem Versuch hat, durch die Heirat mit einem ganz normalen jungen Mann eine ganz normale Ehefrau und Mutter mit einem ganz normalen Leben zu werden.

Der Rhythmus von Irritationen und Brechungen im Wechsel von nie über längere Zeit zu trauenden De- und Re-Normalisierungen dauert fort und bietet damit stets auch ganz verschiedene Lesarten an: »Es gibt nicht den einen Punkt, auf den alles hinaus will, nicht einmal wirklich die ästhetische oder moralische Entscheidung.«⁵⁰

Fazit

Gleichsam exemplarisch führt uns ein Film wie KILL BILL damit den wechselnden Rhythmus von De- und Re-Normalisierungen vor, durch den moderne Gesellschaften gekennzeichnet sind, und holt uns als Zuschauer im Kino auch körperlich-emotional in diese Rhythmen hinein. Schaut man sich Musik und Bild unter dem Gesichtspunkt der Abfolge von De- und Re-Normalisierungen zusammen an, so entsteht sowohl im

47 R. Fischer: Kill Bill, S. 211.

48 Ebd., S. 212.

49 Von daher leuchtet es nicht ganz ein, nur den zweiten Teil des Film, diesen aber *insgesamt* als »family movie« anzusehen, wie es tendenziell bei B. Ruby Rich (»Day of the Woman«, in: Sight & Sound [Juni 2004], S. 24-27) geschieht.

50 G. Seeßlen: Zärtliche Zerstörungen, S. 72.

Nacheinander des filmischen Syntagmas (und zwar – wie gezeigt – auf jeder der beiden Ebenen) als auch der je paradigmatischen Gleichzeitigkeit von Musik und Bild ein wiederkehrender und wiedererkennbarer Rhythmus der Abfolge von De- und Re-Normalisierungen und aufseiten der Zuschauer ein Wechsel zwischen den beiden gleichermaßen lustbesetzten Formen ihrer Rezeption. Gilt für Film ganz generell »das Miteinander von Simultaneität (Raum- oder Körperkunst) und Sukzessivität (Zeit- und Dauerkunst)«⁵¹, dann kommen beide Ebenen des Filmischen sowohl vertikal als auch horizontal zusammen und verstärken sich gegenseitig. Räume können im Wechsel von Bild und Musik dynamisiert werden, Zeit kann über die Paradigmenbildung verräumlicht werden.⁵² Führt man sich dann noch vor Augen, dass es sich bei der verwendeten Musik vor allem um neuere Popmusik (selbst punktuell eingesetzte klassische Musik wie Rimsky-Korsakows *Hummelflug* wird in einer Popversion verwendet) und solche aus anderen Filmen handelt, die sich ihrerseits zu einem großen Teil wiederum aus Popmusik speist, dann sind die Rhythmen von De- und Re-Normalisierung schon verdreifacht und damit entsprechend ›stark‹ vorhanden.⁵³ Für solche »Synchronisation, die rhythmisch angelegt ist«, hat in anderem Zusammenhang Rolf Klopfer aus filmsemiotischer Perspektive auf ein Bild hingewiesen, das Etienne Souriau verwendet, nämlich das eines Vortänzers. Er »führt uns in die Welt, die er erscheinen läßt, ein und zeigt uns, wie wir uns dort verhalten sollen.«⁵⁴ Die Antwort, die ein Film wie *KILL BILL* darauf gibt, wäre: normalistisch in dem Sinne, dass wir ständig zwischen De- und Re-Normalisierungsszenarien zu wechseln haben, unser Leben also letztlich als permanenten Wechsel zwischen beiden zu organisieren wissen.

51 Rolf Klopfer: »153. Semiotische Aspekte der Filmwissenschaft: Filmsemiotik«, in: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hg.): *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, 3. Teilband, Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 3188-3212, S. 3191.

52 Vgl. ebd., S. 3196 im Anschluss an Sergej Eisenstein.

53 Vgl. zum Zusammenhang von Normalismus und den durchgängig synkopierten Rhythmen der Popmusik Link: *Basso continuo*.

54 Klopfer: *Semiotische Aspekte*, S. 3199. - Klopfer rekurriert auf Etienne Souriau: »Les grands caractères de l'univers filmique«, in: E.S. (Hg.): *L'univers filmique*, Paris: Flammarion 1954, S. 11-31, hier S. 14.

Literaturverzeichnis

- Attimonelli, Alex/Pape, Ulf: »Die Väter der Braut«, in: Cinema (Mai 2004), S. 56-60.
- Bordwell, David: Narration in the Fiction Film, 3. Aufl., London: Methuen 1985.
- Carroll, Noël: »Film, Emotion, and Genre«, in: Carl Plantinga/Greg M. Smith (Hg.): Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion, Baltimore, London: The John Hopkins University Press 1999, S. 21-47.
- Fischer, Robert/Körte, Peter/Seeßlen, Georg: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2004 (film: 1).
- Fischer, Robert: »Kill Bill«, in: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2004 (film: 1), S. 197-234.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a.M., New York: Campus 1989.
- Gerhard, Ute/Link, Jürgen/Schulte-Holtey, Ernst (Hg.): Infografiken, Medien, Normalisierung. Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften, Heidelberg: Synchron 2001 (Diskursivitäten, Bd. 1).
- Gerhard, Ute/Grünzweig, Walter/Link, Jürgen/Parr, Rolf (Hg.): (Nicht) normale Fahrten. Faszinationen eines modernen Narrationstyps, Heidelberg: Synchron 2003 (Diskursivitäten, Bd. 6).
- Hickethier, Knut: »Genretheorie und Genreanalyse«, in: Jürgen Felix (Hg.): Moderne Film Theorie, Mainz: Bender 2002, S. 62-96.
- Hickethier, Knut: »Filmanalyse: PULP FICTION«, in: Jürgen Felix (Hg.): Moderne Film Theorie, Mainz: Bender 2002, S. 97-103.
- Holm, D.K.: Kill Bill. An Unofficial Casebook, London: Glitterbooks 2004.
- Kill Bill. Vol 1. Der 4. Film von Quentin Tarantino. Remagen: R. Benda 2003 (Projekt Filmprogramm 155).
- Kloepfer, Rolf: »153. Semiotische Aspekte der Filmwissenschaft: Filmsemiotik«, in: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur, 3. Teilband, Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 3188-3212.
- Körte, Peter: »Geheimnisse des Tarantinosums. Manie, Manierismus und das Quäntchen Quentin – Wege vom Videoladen zum Welt- ruhm«, in: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2004 (film: 1), S. 11-64.
- Lessing, Gotthold Ephraim: »Briefwechsel über das Trauerspiel: An Moses Mendelssohn, Febr. 1757«, in: ders. Werke. Hg. von Herbert

- G. Göpfert. Bd. 4. Dramaturgische Schriften. Bearbeitet von Karl Eibl, München: Hanser 1973, S. 154-227.
- Link, Jürgen: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, Opladen: Westdeutscher Verlag 1997.
- Link, Jürgen/Loer, Thomas/Neuendorff, Hartmut (Hg.): ›Normalität‹ im Diskursnetz soziologischer Begriffe, Heidelberg: Synchron 2003 (Diskursivitäten, Bd. 4).
- Link, Jürgen: »Basso continuo sincopata. Stau und Beschleunigung im normalistischen ›Fun and Thrill‹-Band«, in: Patrick Primavesi/Simone Mahrenholz (Hg.): Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten, Schliengen: Edition Argus 2005 (Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung, Bd. 1), S. 115-125.
- Nagel, Uwe: Der rote Faden aus Blut. Erzählstrukturen bei Quentin Tarantino, Marburg: Schüren 1997.
- Parr, Rolf/Thiele, Matthias: »Normalize it, Sam! Narrative Wiederholungsstrukturen und (de-)normalisierende ›Lebensfahrten‹ in Film und Fernsehen«, in: Ute Gerhard/Walter Grünzweig/Jürgen Link/Rolf Parr (Hg.): (Nicht) normale Fahrten, S. 37-64.
- Parr, Rolf/Thiele, Matthias: »Eine ›vielgestaltige Menge von Praktiken und Diskursen‹. Zur Interdiskursivität und Televisualität von Paratexten des Fernsehens«, in: Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek (Hg.): Paratexte in Literatur, Film und Fernsehen, Berlin: Akademie-Verlag 2004 (LiteraturForschung), S. 261-282.
- Rich, B. Ruby: »Day of the Woman«, in: Sight & Sound (Juni 2004), S. 24-27.
- Rodek, Hanns-Georg: »Kill, Bill, overkill«, in: Die Welt (15.10.2003).
- Seeßlen, Georg: »Zärtliche Zerstörungen. Anmerkungen zur Musik in Tarantinos Filmen«, in: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2004 (film: 1), S. 65-86.
- Souriou, Etienne: »Les grands caractères de l'univers filmique«, in: E.S. (Hg.): L'univers filmique, Paris: Flammarion: 1953, S. 11-31.
- »Spiegel-Gespräch. ›Du sollst Gott nahe sein‹. Der amerikanische Regisseur Quentin Tarantino über Kino als Ersatzreligion, die Wirkung von Gewaltszenen auf junge Zuschauer und seinen neuen Film ›Kill Bill‹«, in: Der Spiegel 42 (2003), S. 162-164.
- Stierle, Karlheinz: »Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte«, in: Reinhart Koselleck/Wolf-Dieter Stempel (Hg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung, München: Fink 1973 (Poetik und Hermeneutik, Bd. 5), S. 530-534.
- Suchsland, Rüdiger: »Kill Bill Volume 1«, in: Film-Dienst 22 (2003), S. 34-36.
- Zander, Peter: »Overkill Bill«, in: Berliner Morgenpost (22.4.2004).

»SILLY CAUCASIAN GIRL LIKES TO PLAY WITH
SAMURAI SWORDS.«
ZUR AFFEKTPOLITIK IN QUENTIN TARANTINOS
KILL BILL¹

ACHIM GEISENHANSLÜKE

Silly Caucasian Girl

»Silly caucasian girl likes to play with samurai swords«², mit diesem selbstsicheren Spott begegnet O-Ren Ishii der Braut, nachdem sie ihr den Rücken aufgeschlitzt hat. In ihren Worten drückt sich das Wissen um die Überlegenheit der asiatischen Schwertkämpferin über die weiße Widersacherin aus, die in ihr ureigenes Terrain eindringt und sie nach dem Ehrenkodex der Rache mit den eigenen Waffen zu schlagen versucht. Wenige Minuten später ist O-Ren tot – vom Schwert der Braut skalpiert, als befände sich der Zuschauer nicht nur in einem japanischen Schwertfilm, sondern zugleich in einem amerikanischen Western, in dem der ewige Kampf zwischen Gut und Böse wieder auflodert. »That really was a Hattori Hanzo sword«³, lauten die letzten Worte O-Rens. Sie verweisen auf das vierte und damit vorletzte Kapitel von KILL BILL: VOLUME 1 zurück: »The man from Okinawa«. Der Titel, der für einen eigenen Film stehen könnte, hält die Identität des legendären Schwertschmieds zurück und bestätigt damit die Technik der verzögerten Enthüllung, die das gesamte vierte Kapitel des Films leitet. In einem gekonnten Spiel von Täuschung und Verstellung begegnen sich die amerikanische Touristin und der mediokre Sushi-Koch, der noch unerkannte Meister der Schmiedekunst und die verkleidete Meisterin des Schwertkampfes, um sich nach einem vorsichtigen gegenseitigen Abtasten auf das gemeinsame Ziel –

1 Den Begriff der Affektpolitik entnehme ich der noch unveröffentlichten Habilitationsschrift »Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans« von Martin von Koppenfels, dem an dieser Stelle auch für viele interessante Diskussionen gedankt sei.

2 KILL BILL: VOLUME 1, 01:30:24.

3 KILL BILL: VOLUME 1, 01:33:17.

eben: Kill Bill – zu einigen. Mythologische und märchenhafte Elemente verschmelzen in der Sequenz miteinander und reflektieren zugleich auf einen ironischen Tausch der Traditionen, der mit dem kulturwissenschaftlichen Schlagwort ›Interkulturalität‹ nur unzulänglich beschrieben wäre.

»Literatur, Texte, Filme, Medien sind Träger kultureller Darstellung und Kodierung, wie sie für Prozesse des Kulturtransfers entscheidend sind. Durch sie werden Traditionen und Überzeugungssysteme, Schlüsselsymbole- und praktiken sowie Fremd- und Selbstbilder ausgebildet und für die praktische interkulturelle Auseinandersetzung geradezu aufbereitet bzw. hierfür strategisch einsetzbar gemacht.«⁴

So fasst Doris Bachmann-Medick das gängige kulturwissenschaftliche Verständnis von Interkulturalität zusammen. Quentin Tarantinos Bild der japanischen und der amerikanischen Kultur in KILL BILL wirkt wie eine Parodie auf die Dialektik von Selbst- und Fremdbild, die den Kulturwissenschaften die Grundlage geben soll. Die Möglichkeit einer ernsthaften Untersuchung von Selbst- und Fremdbildern wird vom Film gleich auf mehreren Ebenen unterlaufen: Die Japanerin, die sich über das ›silly caucasian girl‹ lustig macht, ist im Film selbst ein Kind Amerikas, geboren auf einer amerikanischen Militärbasis, und damit lebendige Verkörperung der Hybridität, die den Film kennzeichnet. Darüber hinaus konfrontiert der Schwertkampf im Kontext einer Verschiebung der traditionellen Geschlechterrollen nicht nur zwei Frauen anstelle zweier männlicher Heroen miteinander, von denen die eine darüber hinaus in der Verkleidung des gelben Motorradanzugs auftritt, mit dem Bruce Lee in seinem letzten Film auf der Leinwand erschienen ist. Lesbar ist der Kampf, dramatischer Höhepunkt des ersten Teils, daher auch als differierende Wiederholung des Zweikampfes von Cowboy und Indianer, hier: von Cowgirl und Indianerin, und damit zugleich als zwiespältiger Kommentar zur kulturellen Hegemonie Amerikas, die der erste Teil zu bestätigen scheint und der zweite Teil des Films konsequent unterläuft. Spielt KILL BILL: VOLUME 2 im Unterschied zum ersten Teil fast ausschließlich im amerikanischen Westen, so geschieht dies nur, um den Mythos Amerika um so gründlicher zu dekonstruieren. Die erhabene Tradition des Schwertkampfes, die in die Schlacht im Haus der blauen Blätter mündet, wird im zweiten Teil außer Kraft gesetzt und durch eine reflexive Ebene abgelöst, die das Pathos des ersten Teils bis zum verstörenden Schluss nicht verstärkt, sondern ironisch aufbricht. Ist das

4 Vgl. Doris Bachmann-Medick (Hg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M.: Fischer 1996, S. 8.

Schwert, das der Braut vom Mann aus Okinawa überreicht wird, das zentrale Symbol für den Mythos, der in KILL BILL erzählt und zugleich dekonstruiert wird, so lassen sich an der Geschichte des Schwertes auch die wesentlichen Stationen des Handlungszusammenhangs – nichts anderes hatte Aristoteles unter dem Begriff Mythos verstanden⁵ – aufzeigen, der Tarantinos vierten Film kennzeichnet. Die folgenden Überlegungen konzentrieren sich – neben Exkursen zu Homer und der ganz anderen Begegnung von fernöstlicher und amerikanischer Tradition im Kino Takeshi Kitanos und nach grundsätzlichen Überlegungen zur Affektpolitik des Films – zunächst auf das vierte Kapitel des Films, um anhand der Leitmetapher des Schwertes den Remythisierungstendenzen des Films nachzugehen und deren Dekonstruktion aufzuzeigen.⁶

Achills Schwert

Mit dem Schwert als Symbol für die fast märchenhaft anmutende Unbesiegbarkeit der gelbhaarigen Kriegerin nimmt Quentin Tarantino in KILL BILL eine wirkungsmächtige Metapher aus der Kulturgeschichte auf. Nicht nur die immer wieder verfilmte Geschichte des Königs Artus und seines Schwertes Excalibur spricht für die fetischisierende Kraft, die von Waffen wie dem Schwert ausgeht. Das Erringen einer Waffe, die dem Besitzer besondere Fähigkeiten und Macht verleiht, ist uralter Bestandteil der europäischen Schriftkultur und weist bis zu Homer zurück. Mit dem Schwert tötet Achill Hektor und sichert sich den Ruhm, auf ewige Zeiten der größte Krieger der Achaier zu sein:

»Also rief er und riß das schneidende Schwert aus der Scheide,
Welches herunter ihm hing an der Hüfte, das wuchtige, große.
Vorwärts schoß er wie geduckt, wie ein fliegender Aar aus der Höhe
Nieder zur Ebene stößt durch finstere Wolken, ein zartes
Lämmlein oder den feig sich bergenden Hasen zu greifen.«⁷

5 »Die Nachahmung von Handlung ist der Mythos«, Aristoteles: Poetik, Stuttgart 1982, S. 19.

6 Vgl. in diesem Kontext Peter Körte: »Was im Internet der Hypertext ist als aktive Dekonstruktion von Autorprinzip und gesicherter Grenzen zwischen verschiedenen Textarten, das ließe sich im Gestus des Erzählens, im Umgang seiner Filme mit anderen Filmen durchaus als Dekonstruktion beschreiben.« Peter Körte: »Geheimnisse des Tarantinoversums. Manie, Manierismus und das Quäntchen Quentin - Wege vom Videoladen zum Weltruhm«, in: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2004, S. 11-64, hier S. 26.

7 Homer: Ilias, : griechisch und deutsch. Übertr. von Hans Rupé, Düsseldorf [u.a.]: Artemis & Winkler 2001, Zweiundzwanzigster Gesang, Vers 306-310.

Nicht von ungefähr erscheint die Braut zum Schluss des Films als ›Löwin‹, die ihr Junges zurück gewonnen hat. Wie Achill, Löwe und Adler zugleich, zeichnet sich die Braut nach einer gewissenhaften Ausbildung durch überragende Kampfkunst und eine besondere Waffe aus. Das Schwert, ›das wuchtige, große‹, das Achill an der Hüfte hängt wie ein zweiter Phallus, zwingt den Gegner in den Staub. Von dem Zorn beseelt, von dem die *Ilias* ein Loblied singt, ist Achill nicht bereit, dem Gegner die gewünschte ehrenvolle Bestattung zu gewähren: »Ach, ich kenne dich wohl und seh' es deutlich, du warest / Nicht zu erweichen; du trägst ein eisernes Herz doch im Busen.«⁸ Ein eisernes Herz, durch nichts zu erweichen, nicht einmal durch den Anblick der eigenen Tochter, ist auch die Braut in KILL BILL. Von der erhabenen Kraft, die von Rache und Zorn ausgehen, erzählt Tarantino wie schon Homer in der *Ilias*, und der einleitende Titelsong *Bang Bang* von Nancy Sinatra nimmt das einleitende »Singe mir, o Göttin, vom Zorn des Peleiden«⁹ ironisch auf: Tarantinos Appell an Nancy Sinatra, deren Song damit die Funktion einer Apostrophe, einer Anrufung der Muse, erhält, das ›Singe mir, o Göttin, vom Zorn der Braut‹, mit dem der Film beginnt, nimmt die Tradition der erhabenen und blutdurchtränkten Rachegegeschichten auf, die nicht erst seit Shakespeare die Geschichte der Literatur durchziehen.

Dem Tod Hektors geht in der *Ilias* eine komplexe Geschichte voraus, die dem Helden Achill erst zu den Waffen verhilft, die seinen Sieg und Ruhm sichern. Als Patrokles in der Rüstung Achills von Hektors Hand fällt, bittet Achills Mutter Thetis den ihr verpflichteten Hephaistos um neue Waffen für den Sohn. Den Schild und die Rüstung, die Hephaistos schmiedet, geben in der Form des Wunderbaren ein getreues Abbild der Welt, »die Erde, das Meer und den Himmel, / Ferner den vollen Mond und die unermüdliche Sonne, / Dann auch die Sterne dazu, die den Himmel umkränzen.«¹⁰ Als vollständiges Abbild der Welt erstrahlen die Waffen in einem Glanze, dem allein Achill standhält: »Doch Achilleus / Faßte, sobald er sie sah, noch stärker der Zorn, und die Augen / Unter den Lidern erstrahlten so schrecklich wie Flammen des Brandes.«¹¹ Den Impuls der Rache, der Achill nach dem Tod des Patrokles beseelt, entfacht der Anblick der Waffe neu. Das Feuer, aus dem die Waffen geschmiedet sind, scheint in den Helden selbst einzugehen und mit ihm zu verschmelzen. Waffe und Mensch, Fleisch und Stahl, werden zu einer Einheit, die der Krieger Achill verkörpert, der nicht nur den Tod Hektors verursacht, sondern damit auch den eigenen in Kauf zu nehmen bereit ist. Mit den gottgegebenen Waffen erfüllt sich das selbstgewählte Schicksal

8 Ebd., Vers 356-357.

9 Ebd., Erster Gesang, Vers 1.

10 Ebd., Dreiundzwanzigster Gesang, Vers 483-485.

11 Ebd., neunzehnter Gesang, Vers 15-17.

Achills, ruhmvoll und jung sterben zu müssen. ›Live fast, die young‹: Die Bereitschaft, den eigenen Tod als Preis für die Rache zu akzeptieren, bestätigt den erhabenen Charakter, für den Achill wie kein anderer Held der Antike einsteht und für den er von Hölderlin, »so stark und zart, die gelungenste, und vergänglichste Blüthe der Heroenwelt«¹², so geliebt wurde.

Schmerz

Stark und zart, wie Hölderlins verliebtes Auge Achill sah, ist auch die Rachegöttin, von der Tarantinos Film erzählt. Nicht nur der erhabene Affekt des Zorns, nach Aristoteles »ein mit Schmerz verbundenes Trachten nach dem, was uns als Rache für das erscheint, worin wir eine Kränkung unserer selbst oder eines der unsrigen erblicken von jemandem, dem das Kränken nicht zukommt«¹³, verbindet die Braut mit dem antiken Vorbild Achills: »man ist nämlich zornig, wenn einem Schmerz zugefügt wird«¹⁴, setzt Aristoteles hinzu. Lesbar wird die Rache als Äquivalent des Schmerzes, den jemand erlitten hat. Tarantinos Film ist daher nicht allein eine Geschichte der Rache, sondern zugleich eine des Schmerzes, eine Passionsgeschichte, die von starken Affekten wie Zorn, Scham und Liebe erzählt. Ausgespart wird allein der Affekt, der in der Moderne, bei Freud wie bei Heidegger, die meiste Aufmerksamkeit gefunden hat: die Angst. Das Überspringen der Angst liegt in der Struktur des Zorns begründet: Als Aussicht auf die zukünftige Wunschverwirklichung der Rache schließt Zorn die Angst aus. Angst könnte allein das Nichterreichen des Ziels betreffen, auf das der Zorn hinarbeitet. Genau das aber setzt der Zorn voraus: dass das Ziel erreichbar ist. Leitet Aristoteles in der Rhetorik Affekte grundsätzlich unter der Differenz von Lust und Unlust ein, so ordnet er den Zorn, dessen Struktur er der *Ilias* abliest, im Unterschied zur negativen Besetzung der Angst eindeutig der Lust zu, weil er das Erreichen des gewünschten Ziels voraussetzt. Aristoteles stellt fest, »dass der Zorn in jedem Fall von einem gewissen Lustgefühl begleitet ist, das auf der Hoffnung, sich rächen zu können, basiert; denn es ist angenehm, sich vorzustellen, man werde das, wonach man strebt, erreichen. Niemand aber strebt nach dem, was ihm

12 Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente. Hrsg. von D. E. Sattler, Bremer Ausgabe, Band VI. 1797-1799, München: Luchterhand 2004, S. 229.

13 Aristoteles: Rhetorik. Übersetzt, mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von Franz G. Sieveke, München: Fink 1980, S. 85.

14 Ebd., S. 87.

unerreichbar erscheint.«¹⁵ Das Gelingen der Rache steht in KILL BILL außer Frage, und die Lust, die der Zuschauer aus dem Spektakel gewinnt, rührt aus der unmittelbaren Identifikation mit dem Ziel der Braut, das nicht nur möglich, sondern zugleich notwendig und wirklich erscheint.

Die innere Notwendigkeit der Rachegeschichte verweist auf die dramatische Tradition und damit auf den für die Tragödie zentralen Begriff des Pathos. Mit dem Schmerz steht das Pathos des Films auf dem Spiel. »Pathos bezeichnet den Bereich des Ästhetischen, der traditionell die Vermittlung des Schmerzes zu leisten hatte: das Feld der negativen Affekte, sofern sie ästhetischer Bearbeitung zugänglich sind.«¹⁶ Wie Martin von Koppenfels darlegt, besteht die Funktion des Pathos in der Übersetzung von Schmerz in Affekte. Nichts anderes leistete die attische Tragödie in der Erregung des »eleos«, das in seiner Unübersetzbarkeit zwischen Mitleid und Jammern davon zeugt, dass es seinen Grund in einer Form der Übertragung findet, die zunächst die Verwandlung von Schmerz in Affekte und dann die von Affekten in Empathie leistet. Niemand will leiden. Dennoch geht eine starke identifikatorische Kraft von den Leiden der tragischen Helden aus, deren Gegenstand eben nicht der Schmerz, sondern der aus der Übertragung hervorgegangene Affekt ist – im Falle der Braut der gewaltige Zorn, der den Film bald mit einer Unzahl von Leichen bevölkert. Vor diesem Hintergrund lohnt es sich, nicht allein nach der Rache, sondern auch nach dem Schmerz zu fragen, der den Zorn erst begründet.

Schmerz und die damit verbundene Bewegung der »Erstarrung, Versteinerung«¹⁷, von der die mythische Mutterfigur Niobe bei Sophokles und Hölderlin sprachlos Zeugnis ablegt, betrifft die Protagonistin von Tarantinos Film gleich auf mehrerlei Weise: als körperlicher Schmerz, der ihr von dem Deadly Viper Assassination Squad unter Leitung von Bill zugefügt wird, als Schmerz durch die Vergewaltigungen, deren nunmehr wirklich erstarrtes, komatöses Opfer sie im Krankenhaus wird, als demütigender Schmerz in der grausamen Lehrzeit unter Pai Mei, und schließlich als gleichermaßen körperlicher wie seelischer Schmerz, den der Verlust des Kindes für sie bedeutet. Angesichts der enormen Schmerzerfahrungen, die sie hinter sich hat, hat die Braut nichts mehr zu verlieren – bis zu dem Moment, als sie ihrer tot geglaubten Tochter in die Augen sieht und im Spiel im Spiel tot umfällt. In der Begrifflichkeit der Tragödie, deren Logik Tarantinos Rachegeschichte immer wieder bemüht, markiert das Wiedersehen daher den tragischen

15 Ebd., S. 85.

16 Martin von Koppenfels: »Schmerz. Lessing, Duras und die Grenzen der Empathie«, in: Robert Stockhammer: Grenzwerte des Ästhetischen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 2002, S. 118-145, hier S. 122f.

17 Ebd., S. 144.

Zusammenhang von Peripetie und Wiedererkennung, den Aristoteles in der *Poetik* festlegt: »Die Peripetie ist, wie schon gesagt wurde, der Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil, und zwar, wie wir soeben sagten, gemäß der Wahrscheinlichkeit oder mit Notwendigkeit.«¹⁸ Ähnliches gilt für die Wiedererkennung:

»Die Wiedererkennung ist, wie schon die Bezeichnung andeutet, ein Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis mit der Folge, dass Freundschaft oder Feindschaft eintritt, je nachdem die Beteiligten zu Glück oder Unglück bestimmt sind. Am besten ist die Wiedererkennung, wenn sie zugleich mit der Peripetie eintritt.«¹⁹

In *KILL BILL* scheinen Wiedererkennung und Peripetie zwar zusammen zu fallen. Die Konfrontation mit der eigenen Tochter, die Bill sorgfältig inszeniert, bewirkt jedoch keinen Umschlag des Ziels, das erreicht werden soll: Der Braut geht es weiterhin darum, Bill zu töten, und dieses Ziel verwirklicht sie in relativ kurzer Zeit. Insofern verschiebt der Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis, der die Wiedererkennung ausmacht, nur das Ziel der Braut nach der Befriedigung der Rache, nach der sie strebt. Das doppelte Ziel der buchstäblichen Verdoppelung von Beatrix Kiddo in das filmgeschichtlich relevante Kürzel B. B. ist die erhabene Aussicht auf Rache und die eher untragische Aussicht eines Zusammenlebens mit der tot geglaubten Tochter. Für die Affektpolitik des Films heißt das aber: Schmerz und Zorn aus enttäuschter Liebe werden durch Liebe (und damit die Möglichkeit zu neuen Schmerzen) abgelöst. Der Film befindet sich daher in dem Dilemma, den Affekt, der den Handlungszusammenhang des Films bis zum Schluss bestimmte, abschließend außer Kraft setzen zu müssen. Das gelingt nur in der Wiedereinsetzung des Mythos der mütterlichen Liebe, der das eigentlich zu erwartende tragische Ende, den Tod, ersetzt und damit zugleich einen Umschlag von der Tragödie in die Komödie andeutet, den der Film mit allen Mitteln zu vermeiden sucht. Komisch im dramatischen Sinne ist der Schluss des Films allein deshalb nicht, weil das Ende mit dem Mythos der mütterlichen Liebe pathetisch neu besetzt wird. Die Unwahrscheinlichkeit von Liebe jenseits des Kitsches glaubhaft zu machen, scheint daher eines der Ziele des Films zu sein.

Für die Unwahrscheinlichkeit, die Tarantinos Film beseelt, hat Niklas Luhmann die passende Formel gefunden. In *Liebe als Passion* bezeichnet er Liebe als »eine ganz normale Unwahrscheinlichkeit«²⁰, als eine Stei-

18 Aristoteles: *Poetik*, S. 35.

19 Ebd.

20 Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 10.

gerung der Wahrscheinlichkeit von Unwahrscheinlichkeit, die schon Aristoteles mit dem sophistischen Ausspruch bekräftigt hatte, »es ist wahrscheinlich, dass sich vieles gegen die Wahrscheinlichkeit abspielt.«²¹ Neben dem Schmerz erscheint der Affekt der Liebe somit als zweites Movens der Rache Geschichte, die der Film entfaltet, indem er beide zunächst voneinander trennt, um sie zum Schluss wieder zusammen zu führen: Auf die Liebe von Bill und der Braut, die in Bills unpathetischen Worten mit dem Braten in der Röhre endet, folgt der Schmerz, den Bill Kiddo zufügt, nachdem er den Schmerz nicht verwinden konnte, dass sie nicht tot ist, sondern ihn nur ganz profan verlassen hat. In der aus der Perspektive der leidenden Heldin ganz und gar unwahrscheinlichen Begegnung mit der eigenen Tochter fallen Liebe und Schmerz dann wieder zusammen – ein Happy end der besonderen Art, auf das der Tod Bills nur noch beiläufig folgt. Was sich in den aus Schmerz und Freude gemischten Tränen der Braut, die zum Schluss des Films nun wirklich zur Mutter geworden ist, zeigt, ist der kathartische Anfall, den Aristoteles auf den Zuschauer verschoben hatte: die Lösung aus der Erstarrung, die der Wunsch nach Rache bedeutete. Die tragische »katharsis« als Waffe gegen die Waffengewalt der wutentbrannten Braut aufzubieten, gibt dem Film eine verstörende Wendung, indem sie die vom Weinen ins Lachen kippende Braut in eine ganz normale Hysterikerin verwandelt. Der Anfang der kathartischen Kur, an deren Ende Freud die nüchterne Forderung stellt, »hysterisches Elend in gemeines Unglück zu verwandeln«²², steht an ihrem Ende. Im erhabenen Affekt des Zorns zu verharren, ist der Braut so wenig gegeben wie Achill, den die Trauer um den Freund und der Zorn auf Hektor wieder in den Kampf schickt, der mit seinem Tod endet. Nicht sterben zu müssen, nicht im Affekt des Zorns heimisch bleiben zu können, bedeutet daher die Notwendigkeit, neue Übertragungen des Schmerzes einzugehen, eben: neu zu lieben. Dass Liebe und Schmerz eins und daher beide der Übertragung, also filmfähig sind, ist einer der Schlüsse, die sich aus KILL BILL ziehen lassen. Was für den Film entscheidend ist, sind jedoch Fragen der Darstellung: Die Geschichte des Schmerzes muss anders erzählt werden als die der Liebe, weil beiden unterschiedliche Übertragungstechniken zugrunde liegen. Die – wenn auch erzähl-technisch anders umgesetzte – Linearität der Rache Geschichte, die die Todesliste der Braut vor Augen führt, wird durch den Einbruch des Unwahrscheinlichen, das Liebe heißt, gebrochen. Insofern dient der Bruch mit einer linearen Erzählweise, der schon PULP FICTION berühmt machte, nur der stärkeren Motivierung des Handlungs-

21 Aristoteles: Poetik, S. 59.

22 Sigmund Freud: Studien zur Hysterie, in: Gesammelte Werke I, Frankfurt a.M.: Fischer 1999, S. 312.

zusammenhangs, den Aristoteles Mythos nannte und den er den Gesetzen von Peripetie und Wiedererkennung unterstellte. Zeigt der Film einen doppelten Umschlag, den von Liebe in Schmerz und den von Schmerz in Liebe, so verhalten sich beide zum Mythos chiasmatisch: Der Umschlag von Liebe in Schmerz führt zu einer linearen Verlaufsgeschichte, an deren Ende allein der Tod stehen kann. Der Bruch, den der Schluss des Films als unwahrscheinliche Form des Umschlags von Schmerz in Liebe zeigt, verläuft nicht linear, sondern unkontrollierbar, ereignishaft –, eben so, wie sich starke Affekte verhalten, wenn sie noch nicht rationalisiert sind. Rationalisiert und in eine operationale Form der Logik gezwungen ist daher zwar die Rache Geschichte des Films. Was Tarantino in KILL BILL unternimmt – und das verweist trotz der ständigen Präsenz von Gewalt viel eher als auf RESERVOIR DOGS und PULP FICTION auf den bis heute von Publikum und Kritik unterschätzten JACKIE BROWN –, ist, wie auch in vergleichbaren asiatischen Filmen wie TIGER & DRAGON oder THE HOUSE OF THE FLYING DAGGERS, jedoch der Versuch, in der Geschichte der Gewalt eine Geschichte der Liebe zu erzählen. Liebe und Gewalt, die im gesamten Verlauf des Films eng aneinander gebunden, ja fast miteinander deckungsgleich sind, wieder zu trennen, erscheint als der utopische Rest, der in KILL BILL zum Schluss verhandelt wird. Das Schwert, das den Rachezug begleitet, verkörpert daher zunächst die Gewalt, die dem Film seine innere Logik gibt und die erst zum Schluss durch das Ereignis der mütterlichen Liebe aufgehoben wird – anders als in Kleists *Penthesilea*, die ihre Waffen nur abgibt, um sich aus Jammer und Reue einen Dolch zu formen, der ihr den ersehnten Tod bringt. Nicht nur das tragische Ende unterscheidet Kleists gewalt- wie liebesbereite Heldenin von der Tarantinos. Das Schwert, das ihr die ersehnte Rache bringen soll, formt die Braut nicht selbst. Dafür braucht sie den Mann aus Okinawa.

The Man from Okinawa

Als Beatrix Kiddo, wie die Braut im zweiten Teil des Films heißen darf, von den Kugeln ihrer Tochter getroffen wird und theatralisch auf den Boden sinkt, versichert sich das zweifelnde Kind, das alles sei doch nur ein Spiel. Ironisch, als Spiel im Spiel, nimmt der Film die Logik auf, die bereits den ersten Teil bestimmte: den Nimbus der Unbesiegbare, den die Braut durch das Schwert erlangt, das ihr am Ende des vierten Kapitels feierlich überreicht wird, um ihr im »Showdown at the House of Blue Leaves« umgehend zum Sieg zu verhelfen. Nicht durch die Hand der Braut, durch das Schwert, dem ihre letzten Worte gelten, scheint O-Ren zu fallen. Kaum fassbar erscheint ihr zunächst, dass die Braut mit

einem Hattori Hanzo Schwert gegen sie antritt: »You lie«²³, schleudert sie ihrer Widersacherin entgegen, bis das aus der Scheide gezogene Schwert sie eines besseren belehrt. Insofern erfüllt das vierte Kapitel des Films, das die Geschichte des Mannes von Okinawa erzählt, die Funktion eines retardierenden Moments innerhalb der blutigen Rachegeschichte und zugleich die einer Begründung des Mythos, der sich um Hattori Hanzos Schwert und Bill rankt, ohne jemals als solcher erzählt zu werden.

Am Beginn der Begegnung des Schmiedes und der Kämpferin steht die Travestie kultureller Muster Japans und Amerikas: Als lächelnde amerikanische Touristin verkleidet, ausgestattet mit einem dürftigen Wortschatz, der das Gespräch zu einem Spiel der Konventionen werden lässt, betritt die Braut das Geschäft Hattori Hanzos.



Abb. 1: Beatrix Kiddo als Touristin

Neben die Darstellung der konventionellen Kraft der Sprache – Begrüßungs- und Dankesworte sind alles, was die Braut zunächst ins Spiel einbringt – tritt die Komik, die in der Figur des Gehilfen auftritt, der sich dem Auftrag seines Chefs zu entziehen sucht, weil er seine ›soap operas‹ schaut. »For 30 years, you make the fish, I get the sake.«²⁴ Die Szene markiert daher nicht nur »a parodic decline in Hanzo's fortune«²⁵, wie D.K. Holm in *An Unofficial Casebook* zu KILL BILL meint, sondern zugleich eine Verschmelzung von amerikanischen Slapstick und japanischer Serienproduktion. Auf der japanischen Insel trifft die Braut auf sehr amerikanische Fernsehgewohnheiten, und das in einem Ambiente, das nicht nur durch die der TV-Serie SHADOW WARRIORS entlehnte Figur des Hattori Hanzo, sondern auch durch das auf einen Raum beschränkte

23 KILL BILL: VOLUME 1, 01:27:15.

24 KILL BILL: VOLUME 1, 00:48:33.

25 D.K. Holm: *Kill Bill. An Unofficial Casebook*, London: Glitterbooks 2004, S. 55.

Dekor an eine Fernsehserie erinnert. Mit dem lächelnden Auftritt der Braut als Touristin ruft Tarantino im Zitat des Zitats zugleich das Genre des Detektivfilms ab, demzufolge ein Geheimnis nur ergründet werden kann, wenn sich der Held verkleidet in die Höhle des Löwen wagt, um Informationen zu bekommen, die ihm auf seinem weiteren Weg hilfreich sein können.

Die Strategie der Verstellung, die der Szene zugrunde liegt, geht daher mit der Instanz des Geheimnisses einher. Dass in diesem Spiel nicht nur die Braut betrügt, sondern auch der Koch, der seine Identität hinter der Maske der Mittelmäßigkeit zu verbergen sucht, erfährt der Zuschauer im Laufe des Gesprächs, ohne allerdings das Geheimnis um Hattori Hanzo und Bill lüften zu können. Alles, was der Film preisgibt, ist die Tatsache, dass vor 28 Jahren etwas vorgefallen ist, das Hanzo und die Braut zu Verbündeten im Kampf gegen Bill macht. Das Zurückhalten von Fähigkeiten und Informationen, das die Episode bestimmt, vollzieht der Film selbst mit, um aus dem legendären Schmied eine Legende zu schmieden, die in der Fertigung seines letzten Schwertes ihren Höhepunkt finden soll.

Im Verhältnis zum von Verstellung und Komik bestimmten Beginn ist das vierte Kapitel durch den Umschlag des Komischen ins Erhabene gekennzeichnet, der Tarantinos Kunst der Travestie schon in PULP FICTION bestimmte. Den Umschlag vollzieht die Macht der Sprache, sobald sie den Rahmen der Konvention verlässt. Auf der Grenze zwischen Konvention und Intimität, die der Touristin im Geschäft verwehrt bleibt, steht der Name. Auf die Frage, wen sie in Okinawa besuche, antwortet die Braut schlicht mit: »Hattori Hanzo.«²⁶ Der Name fungiert als Scharnier im dramatischen Geschehen. Er markiert den Umschlag der Sprache – fortan ist das Gespräch durch eine beständige Form des Wechsels vom Japanischen ins Englische und umgekehrt bestimmt – wie die Offenbarung der Identität, die der Koch zwar zu verbergen sucht, die sich dem Zuschauer und der Braut aber schon öffnet, als er im Ärger über seinen Gehilfen das Messer virtuos auf den Block wirft. Hinter der Fassade des heruntergekommenen Geschäfts, das Hattori Hanzo betreibt, öffnet sich eine eigene Geschichte, die in KILL BILL nur erzählt wird, insofern sie auf die Geschichte der Braut bezogen ist.

Zu der Intimität, die das Aussprechen des Namens errichtet, zählt der Schauplatzwechsel. Im Dachboden, der wie in Kafkas *Proceß*-Roman einer Rumpelkammer des Unbewussten gleicht, trifft die Braut nicht auf das eine Schwert, das ihr zugehört ist, sondern auf einen unbezahlbaren Schatz von Schwertern, der auf Hanzos ruhmreiche Vergangenheit verweist. Dass er die Schwerter allein aus ästhetischen und sentimental

26 KILL BILL: VOLUME 1, 00:47:42.

Gründen behält, wie Hanzo der Braut versichert, zeugt von seinen Anstrengungen, die erhabene Vergangenheit als Schmied ästhetisch transformiert zu bewahren – Grundlage für die spätere Übereinkunft, ein Schwert für die Braut zu verfertigen. Die Wiederaufnahme des Spiels der Konventionen – »you like samurai swords, I like baseball«²⁷ – dient nur der Probe der Heldin, die den ihr zugeworfenen Baseball mit einem Schlag in zwei Hälften schlägt. Die mythische Probe stattet die Braut mit dem Fetisch der Waffe aus, um ihre Identität im Glanz des Schwertes neu zu begründen: Anders als im Kampf mit den 88 Yakuza dient der Blick, den die Braut auf das Schwert wirft, nicht nur der Abwehr der anderen, sondern zugleich der Versicherung des eigenen Selbst: Im Spiegel der Klinge erblickt sich die Braut als Spiegelbild der Klinge, um jene Ganzheit des Selbst zu erlangen, die schon Jacques Lacan in seinen Überlegungen zum Spiegelstadium als eine kindliche Form der Selbsttäuschung ausgegeben hat.²⁸ Der Zauber, der wie im Märchen von der Macht des Schwertes ausgeht, erweist sich in seiner mythisierenden Kraft zugleich als eine Form der Täuschung, der die Heldin auf ihrem Rachefeldzug unterliegt: An die Stelle der *dissimulatio*, der täuschenden Verbergung vor anderen²⁹, tritt die Selbsttäuschung, die die durch das Schwert begründete Ordnung der Gewalt zugleich in den Bereich der Hybris verweist.

Ausdruck dieser Hybris ist der Verstoß Hattori Hanzos gegen den vor 28 Jahren getätigten Schwur, keine »instruments of death«³⁰ mehr herzustellen. Auf den komischen Beginn der Szene folgt das tragische Ende, das zugleich den erhabenen Charakter der Schwertüberreichung unterstreicht, verstärkt – und zugleich ironisch gebrochen – durch Gheorge Zamfirs Flötengesang *The Lonely Sheperd*.³¹ Den Umschlag in das selbst wiederum der Parodie würdige Genre des Erhabenen vollziehen alle beteiligten Figuren gleichermaßen: Hattori Hanzo, der vom Koch in die Rolle des Schwertschmiedes zurückgefunden hat, sein Gehilfe, der ihm nun willig assistiert, und schließlich die Braut, die, nun im traditionellen japanischen Gewand gekleidet, auf die Überreichung

27 KILL BILL: VOLUME 1, 00:50:52.

28 Vgl. Jacques Lacan: »Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je«, in: *Ecrits*, Paris: Seuil 1966, S. 93-100.

29 Vgl. Alexander Kosënina: »Verstellung«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel. Band 11: U-V, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, S. 938-942, hier S. 938.

30 KILL BILL: VOLUME 1, 00:55:00.

31 Zu Musik in KILL BILL vgl. Georg Seeßlen, *Zärtliche Zerstörungen. Anmerkung zur Musik in Tarantinos Filmen*, Berlin: Bertz + Fischer 2004 (film: 1), S. 65-86.

des Schwertes das gleiche Wort folgen lässt, mit dem die Konversation scheinbar unschuldig begann: »Domo.«³²



Abb. 2: Beatrix Kiddo bei der Überreichung des Schwertes

Vor diesem Hintergrund unterstreicht der magische Spruch Hanzos bei der Übergabe des Schwertes in Anspielung auf den Samurai Film *Makai tenshō* von Kinji Fukusaku aus dem Jahre 1981 nicht nur das Gelingen der ihm gestellten Aufgabe, sondern zugleich jenes Moment der Hybris, ohne das die Tragödie nicht auskommen kann: »If, on your journey, you should encounter god, god will be cut.«³³ Auslöser der Rachedgeschichte war das Moment der Übertretung, das das zur Legende gewordene »Massacre at Two Pines« in Gottes eigenen Räumen markierte. Auch die Rache, die Hanzo und die Braut verbindet, erscheint als ein Moment der Übertretung, als Überschreiten eines Maßes, das durch Hanzos Schwur ebenso markiert wird wie durch das anschließende Gemetzel im Haus der blauen Blätter. »I overreacted«³⁴, lautet die ebenso schlichte wie hilflose Antwort Bills auf die Frage, die ihm Kiddo zum Schluss des Films stellt, warum er ihr eine Kugel in den Kopf habe jagen müssen. Das Prinzip der Überreaktion, das Bill entschuldigend anführt, gilt nicht nur für ihn, sondern ebenso für die rachedurstige Braut, schließlich für den ganzen Film, der in seiner Überfülle an filmischen Verweisen selbst nichts anderes als beständige Form der »overreaction« ist, der überreizten Reaktion auf die Reize, die andere Filme bedeuten – Filme wie die Kitanos, die sich gerade im Blick auf das ästhetische

32 KILL BILL: VOLUME 1, 00:44:00.

33 KILL BILL: VOLUME 1, 00:54:50.

34 KILL BILL: VOLUME 2, 01:52:09.

Prinzip der Überreaktion allerdings signifikant von Quentin Tarantinos Kino unterscheiden.

Brüder

Takeshi Kitano's ZATOICHI nimmt die in unzähligen Variationen erzählte Legende des einsamen Schwertkämpfers auf, dessen weibliche Variante Tarantino in KILL BILL vorführt. Allerdings mit einem gewichtigen Unterschied: Die lineare Folgerichtigkeit, mit deren Hilfe Gewalt in KILL BILL dargestellt wird, setzt Kitano außer Kraft. In seinen Filmen erscheint Gewalt in der Weise, in der Liebe bei Tarantino erscheint: als verändernder Einbruch in eine bestehende Form der Ordnung. Als ereignishafter Ausbruch sind die Szenen der Gewalt bei Kitano daher zugleich von äußerster Kürze. Der Opulenz, die Tarantino im sehr amerikanischen »Showdown at the House of Blue Leaves« an den Tag legt, begegnet Kitano mit einem Purismus der Gewalt, der fast schon ans Asketische grenzt. Den dramatischen Höhepunkt des Films, das Aufeinandertreffen Zatoichis und des von der gegnerischen Bande gekauften Samurais Hattori, zeigt Kitano, wie in den meisten seiner Filme Hauptdarsteller und Regisseur in einem, als einen streng ritualisierten Austausch weniger Gesten. Die Gestenhaftigkeit, die Kitano's Filme wiederum von der Dialogkunst Tarantinos unterscheidet, erfüllt sich in einem einzigen Schlag, den die Kämpfer ausführen und bei dem Zatoichi zwar am Hals verletzt, sein Gegenüber aber getötet wird.



Abb. 3: Zatoichi kämpft gegen Hattori

Die im Vergleich zu KILL BILL fast asketische Darstellung der Kampfszenen bestätigt, was Kitanos Film zum darstellerischen Prinzip seiner meisten Filme gemacht hat: eine Lakonie des Ausdrucks, die bisweilen komische, bisweilen tragische Züge trägt.

Das zeigt sich auch in Kitanos erstem in Amerika produzierten Film mit dem Titel BROTHER. Dem Titel entsprechend erzählt BROTHER die Geschichte, die den japanischen Yakuza Aikini mit drei unterschiedlichen ›Brüdern‹ verbindet: dem Yakuzafreund, der von seiner neuen Familie dazu gezwungen werden soll, Aikini zu töten und ihm stattdessen den Ausweg nach Amerika zeigt, dem jüngeren leiblichen Bruder, den er in Los Angeles findet und mit dem zusammen er in kürzester Zeit eine äußerst lukrative Yakuzafamilie nach japanischem Muster errichtet, sowie dem schwarzen Freund des Bruders, dem er zu Beginn des Films mit einer zerbrochenen Flasche das Auge zerschneidet, um ihn am Ende mit dem verbliebenen Geld der Familie vor dem Zugriff der italienischen Mafia zu retten. BROTHER erzählt von der Solidarität, die Freundschaften kennzeichnet und die Stück für Stück durch Verrat verloren geht, und zugleich von der Begegnung Japans und Amerikas im Zeichen der Gewalt. Die Bereitschaft, für die eigene Ehre zu sterben, mit der der Film endet, zitiert Stereotypen des amerikanischen Gangsterfilms, etwa Brian de Palmas SCARFACE. Aikini, der einen italienischen Mafiaboss gekidnappt hat, wartet nach dessen Freilassung in einem amerikanischen Diner auf seine Hinrichtung. Als er vor die bald schon zersiebte Tür tritt, erwartet ihn eine Maschinengewehrsalve, die ihm jenen Tod schenkt, dem er schon in Japan überantwortet war und den er nun in Amerika findet.

Kitanos Filme verbindet mit Tarantinos Kino eine betonte ›coolness‹, die sich sowohl auf die Personen als auch auf die Erzählweise erstreckt. Die wortlose Gestenhaftigkeit, die Kitano durch eine äußerste Langsamkeit des Schnitts verstärkt, verhält sich zu den filmischen Darstellungsprinzipien Tarantinos jedoch geradezu spiegelverkehrt. Auf das ästhetische Prinzip der ›overreaction‹, das RESERVOIR DOGS, PULP FICTION wie KILL BILL kennzeichnet und das noch in den ungleich langsameren JACKIE BROWN Eingang gefunden hat, reagiert Kitano mit dem darstellerischen Mittel der Verknappung, um einer Sprachlosigkeit Raum zu geben, die den Mythos des einsamen Helden umrahmt, dekonstruiert und zugleich wieder einsetzt. Das Spiel von Dekonstruktion und Remythisierung, das Kitanos Kino begleitet, lässt sich auch an KILL BILL verfolgen, dessen zweiter Teil den Mythos, den das Schwert im ersten Teil begründet hat, in der Verdoppelung auflöst, um zugleich zu einem ganz anderen neuen Mythos zu finden.

Liebe

Kitano lässt seinen Helden in *BROTHER* am Mythos Amerikas scheitern. Die Brutalität, mit der Aikini seinen Feldzug durchgeführt hat, um sich eine Machtposition innerhalb der Mafia zu erarbeiten, erweist sich als verzögerte Erfüllung des Todes, dem er in Japan überantwortet war. Die kulturellen Muster Japans und Amerikas bestimmen auch *KILL BILL*. Sie werden in den beiden Teilen des Films jedoch unterschiedlich akzentuiert. In *KILL BILL: VOLUME 2* ist die in Japan eingesetzte Herrschaft des Schwertes, die *KILL BILL: VOLUME 1* im Kapitel »The man from Okinawa« zeigt, gebrochen. Zwar reist Beatrix Kiddo mit dem Schwert durch die USA und Mexiko. Niemand aber stirbt mehr durch das Schwert: Weder Bills Bruder Budd, den Elle Driver durch das ihr eigene Gift der Schlange umbringt, noch Elle Driver selbst, der von Kiddo das zweite Auge herausgerissen wird und die aller Wahrscheinlichkeit am eigenen Gift stirbt, noch – und darauf kommt es hier an – Bill. Mit dem vielversprechenden Titel »Face to Face« konterkariert das letzte Kapitel des zweiten Teils den martialischen Höhepunkt des Showdowns, mit dem der erste Teil endete. Ein »Face to Face« vollzieht das Schlusskapitel auf ganz andere Weise als im Zweikampf der Braut mit O-Ren. Keine 88 Yakuza sind mehr nötig, um Kiddo den Weg zu Bill zu bahnen – nur durch den Schlaf der eigenen Tochter muss sie hindurch. Das »Face to Face«, das der Schluss zeigt, steht nicht mehr im Zeichen des Schwertes, sondern dem der Wahrheitsfindung im und durch das Gespräch. Hatte Freud seine Patienten auf die Couch verwiesen, um durch die Technik der freien Assoziation zur Wahrheit zu gelangen, so vertritt Bill einen weitaus pragmatischeren Zugang. Da er Kiddo nicht traut und sie ihm nicht vertrauen kann, wie er selbst weiß, injiziert er ihr ein Wahrheitsserum mit dem Namen »The Undisputed Truth«³⁵, um ihr eine Frage zu stellen, die nach mehr als drei Stunden Film und unzähligen Leichen seltsam banal und zugleich bekannt daherkommt: »Why did you run away from me with that baby?«³⁶ Von Angesicht zu Angesicht: An die Stelle des angekündigten Schwerkampfes – »I guess the idea is that we're crossing Hanzo swords«³⁷ – tritt die, allerdings wiederum mit Mitteln der Gewalt, erzwungene Aussprache eines Expaars, das sich gegenseitig Rechenschaft gibt, warum die Beziehung nicht funktioniert hat: Zunächst Kiddo, indem sie ihren Entschluss der Flucht vor Bill aus der für sie neuen Mutterrolle begründet, schließlich Bill, indem er alkoholisiert zugibt, er habe »overreacted«, weil Kiddo ihm

35 *KILL BILL: VOLUME 2*, 01:39:39.

36 *KILL BILL: VOLUME 2*, 01:44:39.

37 *KILL BILL: VOLUME 2*, 01:47:27.

das Herz gebrochen habe. Was im Mittelpunkt der Schlusszene steht, ist der Ausdruck der wechselseitigen Enttäuschung der beiden ehemaligen Partner über das Verhalten des anderen – eine Szene, die komisch anmuten könnte, würde sie nicht getragen von der Aussicht auf den finalen Schwertkampf, der jedoch ein allzu frühes und unvorgesesehenes Ende nimmt: Nach der einleitenden Kampfesaufforderung »You and I have unfinished business«³⁸, mit der die Braut schon O-Ren anrief, entwaffnet Bill Kiddo mit seinem Schwert, die wiederum seinen Hieb pariert, indem sie das Schwert mit der Scheide auffängt, um ihn darauf hin mit der ›Five-Point-Palm-Exploding-Heart-Technique‹ zu töten, ihm – in diesem Fall wörtlich – das Herz zu brechen. Liebe als Schwertkampf: Starb O-Ren Ishii im ersten Teil des Films durch das Schwert Hattori Hanzos, das die bereits tot geglaubte Braut wieder auf die Beine brachte, so endet Bill nicht durch das Schwert, sondern am gebrochenen Herzen – unwirklicher und theatralischer könnte der Film nicht enden. Die Frau steht als Siegerin da, weil sie den Hieb der Liebe parieren kann und in der Tochter neue Erfüllung findet. »Der Mann ist für das Weib ein Mittel: der Zweck ist immer das Kind«³⁹, so lautet die geschlechterpolitisch eindeutige Formel in Nietzsches *Zarathustra*, die Bill, eben so einfach gestrickt wie Zarathustras Predigt über das Weib – »I'm the man«⁴⁰ – in seinem Enthusiasmus für den ›Superman‹ zu bestätigen scheint.⁴¹ Der Schluss, der Bills verletzte Männlichkeit überdeutlich zur Schau stellt, dreht den Verlauf des gesamten Films um und erlaubt es zugleich, ihn rückblickend neu zu lesen: Nicht mehr die Genugtuung der Rache steht im Zentrum des Films, sondern der Kampf der Mutter um ihr Junges, der in dem Schlussbild »The lioness has rejoined her cub and all is right in the jungle«⁴² ironisch aufgenommen wird. Die Mythisierung des Schwertes, die der Film in der Tradition der Italo-Western und der Martial-Arts-Filme vollzieht, setzt der Schluss des Films außer Kraft, indem er die Geschichte der Rache in die Geschichte enttäuschter Liebe übergehen lässt, die zugleich in der Eintracht der neuen Familie aufgehoben wird, in der für den Mann kein Platz mehr ist. In der Dekonstruktion des Mythos, den der erste Teil erzählt, errichtet der zweite Teil einen neuen Mythos um eine Welt nach Bill, eine Postbillwelt, die das hysterische Weinen und Lachen der Braut auf der Toilette des Hotelzimmers einläutet, in das sie sich mit der Tochter zurückgezogen hat.

38 KILL BILL: VOLUME 1, 01:10:39.

39 Friedrich Nietzsche: »Also sprach Zarathustra«, in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München: de Gruyter 1980, S. 85.

40 KILL BILL: VOLUME 2, 00:06:29.

41 Zu Superman vgl. Umberto Eco: »The myth of Superman«, in: *Diacritics* (1972), S. 14-22.

42 KILL BILL: VOLUME 2, 01:58:48.

Nach dem Schmerz also die Liebe, nach dem Mythos des phallischen Schwertes und dessen Dekonstruktion die Remythisierung mütterlicher Liebe, die die Macht der Differenzen anhält, um schließlich selbst der Dekonstruktion als einer Kritik anheim zu fallen, die der Film selbst nicht mehr leistet – es sei denn, Beatrix Kiddo fiele durch die Hand der Tochter von Vernita Green, besser noch durch die der eigenen Tochter, die die Mutter wie einen Goldfisch auf dem Teppich zappeln ließe. Die mythische Kraft unerzählter Geschichten scheint ebenso groß zu sein wie die der erzählten. Es reicht bereits, wenn die Übertragung von Schmerz in Affekte angedeutet wird, um jenes Quantum Lust frei zu setzen, auf dem die Identifikation aufsetzen kann – eine Identifikation, vor der allein die Rückübersetzung der Affekte in die Schmerzquantitäten schützen kann, in denen Freud den Ursprung des Lebens erkennen wollte, den Urknall, der aus unbelebter Materie eine reizbare, lebendige, eben: schmerzfähige Substanz machte: *Bang Bang*.

Silly Caucasian Boy

›Silly Caucasian boy likes to play with samurai films‹, so ließe sich Tarantinos eklektizistischer Umgang mit der Tradition von Western und Eastern kritisch zusammenfassen. Die Fülle an Zitaten und Verweisen, die der Film aufweist, ist sicherlich ebenso wenig Garant von Qualität wie die Anzahl intertextueller Verweise in literarischen Texten.⁴³ Was sie beweisen, ist allein die Tatsache, dass sich auch Tarantinos Kino in die ironische Geschichte der Postmoderne einreihen lässt, der zufolge Texte unablässig auf andere, ihnen vorgängige Texte verweisen und eine Geschichte sich auch im Film nicht mehr anders erzählen lässt als durch den Rückverweis auf andere Filme und Texte. Insofern scheint das Medium des Films trotz aller Unkenrufe vom Ende der Gutenberg-Galaxie von dem des Buches nicht wesentlich unterschieden zu sein: Intertextualität, Intermedialität und Interkulturalität sind Begriffe, die beiden Medien im Rahmen kulturwissenschaftlicher Analysen gleichermaßen zustehen. Was in KILL BILL auf dem Spiel steht, ist jedoch zugleich etwas anderes: eine Affektpolitik, die sich nicht einfach durch den Verweis auf die angebliche Trivialität des Films abtun lässt. PULP

43 Dass Tarantino die Verweisteknik, die seine Filme kennzeichnet, auf die Spitze getrieben hat, unterstreicht schon Robert Fischer: »Aber keiner der früheren Filme hat das Spiel mit Bezügen, Verweisen und Entlehnungen so konsequent und so weit betrieben wie KILL BILL, keiner hat in ähnlichem Maß darauf verzichtet, irgend etwas anderes sein zu wollen als pure, reine Hommage.« Robert Fischer: »Kill Bill«, in: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen: Quentin Tarantino, S. 198-234, hier S. 216.

FICTION hatte die Trivialität des Genres schon im Titel mitreflektiert: »Pulp is fiction« wäre die Folgerung, der zufolge aus der Übertragung von Übertragungen, die zeitgenössischen Theorien zufolge Medien sind, eben auch nichts anderes als weiterer Übertragungsschrott entstehen kann. Ihn neu aufzubereiten, um aus alten Gefühlen eine Erlösungssuppe zu köcheln, wie es THE MATRIX in der Geschichte von Trinity und PASSION gleich im Rückverweis auf die einzige Geschichte vorführt, die bis heute für die Utopie vom Ende aller Leiden einsteht, scheint nur ein Weg zu sein, der dem zeitgenössischen Kino offen steht. »Heiße Medien verlangen daher nur in geringem Maße persönliche Beteiligung, aber kühle Medien in hohem Grade persönliche Beteiligung oder Vervollständigung durch das Publikum«⁴⁴, schreibt McLuhan die Differenz zwischen heißen Medien wie dem Film und kalten Medien wie dem Fernsehen oder der Schrift fest. Die Schrift der Moderne, von sich aus bereits ein kaltes Medium, zeichnet sich, wie Flaubert und Kafka zeigen, durch einen Entzug der Affekte aus, die zu neuen Verhaltenslehren der Kälte geführt haben.⁴⁵ »Coolness« ist eines der Attribute, das Tarantinos Figuren nicht anders als die Kitanos unbestritten für sich in Anspruch nehmen können.⁴⁶ Was Kitano und Tarantino hinter der betonten »coolness« ihrer Figuren und ihres Erzählstils sichtbar machen, ist die mediale Überhitzung der sie verbindenden Genres⁴⁷, deren hybride Kreuzung neue Intensitäten schafft. Anders als in PASSION oder THE MATRIX aber stellt Tarantino das Stigma des Schmerzes, von dem KILL BILL erzählt, nicht in den Kontext religiöser Erlösungsphantasien – auch nicht, wenn das blutbesudelte Gesicht der Braut, mit dem der Film beginnt, manches aus der Tradition der Schmerzensmutter aufnehmen mag. Wie schon in PULP FICTION ist es nicht die hybride Kreuzung unterschiedlicher Genres allein, die Tarantinos Filmen ein eigenes Gewicht gibt. Tritt der starke Affekt des Zorns in den Mittelpunkt der Geschichte, so öffnet sich hinter ihm zugleich eine Liebesgeschichte, die sich in ihrer Schlichtheit nur indirekt erzählen lässt, indem sie Affekte nicht mehr unmittelbar in Szene setzt, sondern nur noch auf den Umwegen der Ironie. Die Rache Geschichte, die Tarantinos KILL BILL zu erzählen scheint, ist ein solcher Umweg, der, hilflos genug, aus Trabanten des Todes Lebenswächter zu machen versucht, indem er noch aus dem

44 Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding Media, Frankfurt a.M.: Fischer 1970, S. 32.

45 Vgl. Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

46 Paul A. Woods erkennt in Tarantino daher »the very epitome of cool.« Paul A. Woods: King Pulp. The Wild World of Quentin Tarantino, London: Plexus 1998, S. 72.

47 Zum Thema Genre vgl. die Analyse von PULP FICTION von Knut Hickethier, in: Jürgen Felix (Hg.): Moderne Film Theorie, Mainz: Bender 2002, S. 97-103.

›Lonely Grave of Paula Schultz‹ den Weg ans Licht dieser Welt weist und die zerstörerische Reise der Braut einem Ziel unterstellt, das sie im Verblendungszusammenhang der Rache nicht kennt, bis sie es erreicht hat – unwahrscheinlich genug, zugleich aber der exzentrischen Bahnen des Pathos folgend, von der schon Hölderlin in seinen Ödipus-Anmerkungen berichtete, dass sie »den Menschen seiner Lebenssphäre, dem Mittelpunkt seines inneren Lebens in eine andere Welt entrückt und in die exzentrische Sphäre der Toten reißt.«⁴⁸

Literaturverzeichnis

- Aristoteles: Poetik, Stuttgart: Reclam 1982.
- Aristoteles: Rhetorik. Übersetzt, mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von Franz G. Sieveke, München: Fink 1980.
- Doris Bachmann-Medick (Hg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M.: Fischer 1996.
- Eco, Umberto: »The myth of Superman«, in: *Diacritics* (1972), S. 14-22.
- Fischer, Robert/Körte, Peter/Seeßlen, Georg: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2004 (film: 1).
- Fischer, Robert: »Kill Bill«, in: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2004 (film: 1), S. 197-234.
- Freud, Sigmund: Studien zur Hysterie, in: *Gesammelte Werke I*, Frankfurt a.M.: Fischer 1999, S. 312.
- Hickethier, Knut: »Pulp Fiction. USA 1994; Regie: Quentin Tarantino«, in: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*, Mainz: Bender 2002, S. 97-103.
- Hölderlin, Friedrich: »Anmerkungen zum Ödipus«, in: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, hrsg. von D. E. Sattler, Bremer Ausgabe. Band X. 1802-1804, München: Luchterhand 2004.
- Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*. Hrsg. von D. E. Sattler, Bremer Ausgabe, Band VI. 1797-1799, München: Luchterhand 2004.
- Holm, D. K.: *Kill Bill. An Unofficial Casebook*, London: Glitterbooks 2004.
- Homer: *Ilias*, griechisch und deutsch. Übertr. von Hans Rupé, Düsseldorf [u.a.]: Artemis & Winkler 2001.

48 Friedrich Hölderlin: *Anmerkungen zum Ödipus*, in: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, hrsg. von D. E. Sattler, Bremer Ausgabe. Band X. 1802-1804, München: Luchterhand 2004, S. 156.

- Lacan, Jacques: »Le stade du miroir comme fomateur de la fonction du Je«, in: *Écrits*, Paris: Seuil 1966, S. 93-100.
- Körte, Peter: »Geheimnisse des Tarantinoversums. Manie, Manierismus und das Quäntchen Quentin – Wege vom Videoladen zum Weltruhm«, in: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen: *Quentin Tarantino*, Berlin: Bertz + Fischer 2004 (film: 1), S. 11-64.
- Koppenfels, Martin von: »Schmerz. Lessing, Duras und die Grenzen der Empathie«, in: Robert Stockhammer: *Grenzwerte des Ästhetischen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 118-145.
- Kosěřina, Alexander: »Verstellung«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel. Band 11: U-V, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, S. 938-942.
- Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
- Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.
- Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Frankfurt a.M.: Fischer 1970.
- Friedrich Nietzsche: »Also sprach Zarathustra«, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München: de Gruyter 1980.
- Seeßlen, Georg: »Zärtliche Zerstörungen. Anmerkungen zur Musik in Tarantinos Filmen«, in: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen: *Quentin Tarantino*, Berlin: Bertz + Fischer 2004 (film: 1), S. 65-86.
- Woods, Paul A.: *King Pulp. The Wild World of Quentin Tarantino*, London: Plexus 1998.

DIE LISTE DER BRAUT. EINIGE BEMERKUNGEN ZUR FILMÄSTHETIK VON QUENTIN TARANTINOS KILL BILL

UWE LINDEMANN/MICHAELA SCHMIDT

What's the matter?

KILL BILL ist kein Gewaltfilm. Es ist auch kein Film über weibliche Emanzipation und keiner, der die inspirationslose Beliebigkeit post-moderner Kinoproduktionen zeigt. Es ist ebenfalls kein Film über den Fußfetisch von Quentin Tarantino oder einer über die psychoanalytisch deutbare Symbolik von Toiletten- und Waschräumen. KILL BILL ist vielmehr ein Film, der sich primär mit Genrekodierungen befasst, die in ein narratives und ästhetisches Spannungsfeld von territorialisierenden, deterritorialisierenden und reterritoralisierenden Kräften gesetzt werden.

Die Story des Films ist schnell erzählt: Eine junge Frau gehört einer Bande von Auftragskillern an. Als sie schwanger wird, beschließt sie, unter anderem Namen ein neues Leben anzufangen. Der Chef der Bande, gleichzeitig der Vater ihres Kindes, sucht sie. Als er sie gefunden hat, bringt er sie um. Doch die Frau ist nicht tot, auch das Kind überlebt. Nach mehreren Jahren im Koma rächt sich die Frau an den Mitgliedern der Bande und an ihrem ehemaligen Chef und Liebhaber. Am Ende sind Mutter und Kind wieder vereint. Zu dieser Story gesellt sich die eine oder andere Nebenhandlung, die aber die Haupthandlung nicht entscheidend ergänzt oder modifiziert. Es ist eine Story, deren Originalitätsgrad gegen Null tendiert und deren einzelne Erzählsegmente sich bis zu den Anfängen der Schriftkultur, mindestens aber bis in die griechische Antike zurückverfolgen lassen.

Was den Reiz von Quentin Tarantinos Zweiteiler KILL BILL ausmacht, ist die Art und Weise, wie diese Story erzählt wird, wie aus einem unzählige Male wiederholten Minimalplot über den Einsatz verschiedenster erzählerischer und filmischer Mittel ästhetische Formgewinne erzielt werden, die aus einer simplen Story ein visuell und intellektuell attraktives Filmereignis machen. Mehr noch: Indem die ästhe-

tische Ebene im Film derart in den Vordergrund rückt, wird die Story als das gezeigt, was sie ist: lediglich Anlass des Erzählens. Nur so lässt sich erklären, warum sich KILL BILL in keiner Szene inhaltlich mit jenen Problemlagen befasst, die gewöhnlich mit dem Thema Rache verbunden werden: juristische, moralische oder geschlechterpolitische Ambivalenzen, die den Zuschauer affektiv berühren sollen. Durch die weitgehende Befreiung vom inhaltlichen Ballast der Story, die eine Minimierung der Referenz auf die außerfilmische ›Realität‹ zur Folge hat, kann sich der Film ganz der ästhetischen Maximierung selbstreferenzieller Momente widmen. Diese selbstreferenziellen Momente beziehen sich nicht nur auf die filmästhetische und filmhistorische Ebene, sondern binden auch die ›Realität‹ der Schauspieler mit ein. Genau an diesem Punkt findet jedoch ein Re-Entry der Story in den Film statt, allerdings unter veränderten Vorzeichen. Die Story wird nicht mehr als inhaltliches, sondern als erzählerisches und ästhetisches Problem gefasst.

Indem der Fokus auf die erzählerische und ästhetische Ebene gerichtet wird, ist es dem Film möglich, seine eigene Genrezugehörigkeit bzw. ›Genreabwesenheit‹ zu reflektieren. Diese Reflexion vollzieht sich einerseits auf der Ebene typischer Stilelemente, typischer Topographien, typischer Figurenkonstellationen, typischer Charaktere und typischer Erzählmuster. Andererseits umfasst sie jene inhaltlichen Elemente, die zum Standardrepertoire eines ›Rachedramas‹ gehören. Wird die Story also, wie es KILL BILL vorführt, auf wenige narrative Grundelemente reduziert, wird auch der Inhalt als integraler Bestandteil der genrespezifischen Kodierung lesbar. Anders ausgedrückt: Die genrespezifischen Kodierungen lenken im Film die erzählerische und ästhetische Aufbereitung der Story und nicht umgekehrt.

Schon zu Beginn von KILL BILL: VOLUME 1 wird dieser Aspekt deutlich hervorgehoben. Als die Braut a.k.a. Beatrix Kiddo a.k.a. Black Mamba a.k.a. Arlene Machiavelli a.k.a. Paula Schultz a.k.a. Mommy auf Vernita Green a.k.a. Mrs. Bell a.k.a. Copperhead a.k.a. Mommy trifft (Szene 1a u. 1c)¹, werden dezidiert verschiedene Genrekodierungen

1 Zitate aus KILL BILL werden in der Regel in folgender Weise nachgewiesen: Filmteil/Timecode. Verweise auf einzelne Szenen richten sich nach der Sequenzliste im Anhang 1 des Artikels. Wir beziehen uns bei unseren Analysen auf DVD-Region-1-Fassung, die als zusätzliche Features zu den Filmen jeweils ein Making-of zu KILL BILL: VOLUME 1 und zu KILL BILL: VOLUME 2 enthält sowie auf der KILL BILL: VOLUME 2-DVD eine fortgelassene Sequenz. Zur japanischen Fassung des Films, welche die größten Unterschiede zur amerikanischen und zur europäischen Fassung aufweist, vgl. Holm, D.K.: Kill Bill. An Unofficial Casebook. London: Glitterbooks 2004: S. 147f. Insgesamt scheinen die Veränderungen nicht so gravierend zu sein, dass dadurch die Interpretationsergebnisse dieses Beitrages in Frage gestellt würden. Sie betreffen nur wenige Einzelsequenzen, einen kleinen Teil des Vorspanns sowie den Farbwechsel in der House-of-Blue-Leaves-Szene in KILL BILL: VOLUME 1. Hier ist der

gegeneinander ausgespielt, was durch den in der Szene mehrfach vorgenommenen Kodewechsel eine Reihe komischer Effekte zur Folge hat. Die Szene ist einerseits dem Kampf der Braut mit Vernita Green gewidmet, andererseits aber dem Alltag einer amerikanischen Durchschnittsfamilie des gehobenen Bürgertums: die Tochter kommt von der Schule nach Hause, die Mutter bereitet gerade das Mittagessen vor usw. Die Szene pendelt permanent zwischen Genrezugehörigkeit und ›Genreabwesenheit‹, das heißt zwischen der Erfüllung der genrespezifischen Kodierungen eines Rachefilms, in dem es sowohl erzählerisch als auch ästhetisch kein Pardon gibt, und der Abwesenheit dieser Kodierungen, die in diesem Fall durch ein anderes, ebenfalls in vielen Filmen eingesetztes Narrativ repräsentiert wird: ›Be a good Mommy!‹

Besonders deutlich wird die handlungsleitende Funktion der genrespezifischen Kodierungen, als Vernita Green mit der Braut ein Duell vereinbart, erneut also vom Narrativ ›Kernfamilie‹ ins Narrativ ›Rachedrama‹ wechselt. Es wird nicht allein Ort und Zeitpunkt des Duells abgesprochen, zu dem die Braut gemäß der Konventionen des Genre sofort bereit ist, sondern – hier beginnt der Film die genrespezifische Kodierung selbstreflexiv zu überformen – auch der ›Dress‹, den die Kontrahentinnen während der Auseinandersetzung zu tragen haben. Dass der Vorschlag von Vernita Green nur ein genrespezifischer ›Köder‹ ist, der im Rahmen der narrativen Inszenierung von filmischen Duellen gewöhnlich die Funktion eines retardierenden Moments einnimmt, zeigt sich wenig später, als sie abermals den Kode wechselt und die Braut mit einem Schuss aus einer Cornflakespackung mit der Aufschrift ›Kaboom‹ niederzustrecken versucht. Der hier von Vernita Green vorgenommene Kodewechsel steht in scharfem erzählerischen und ästhetischen Kontrast zu den genrespezifischen Konventionen des Duells. Dass sie die Braut verfehlt und so *früh* im Film stirbt, wäre in dieser Lesart nicht dem Zufall oder einer wie auch immer gearteten filmischen Deus-ex-Machina-Instanz geschuldet, sondern ihrem nicht-genrekonformen Verhalten. Ähnliches geschieht mit anderen Akzenten in späteren Szenen des Films, vor allem in der Auseinandersetzung der Braut mit Budd. Wie die späteren Analysen zeigen werden, kann die Braut, obwohl sie im Kampf mit Budd unterliegt, nicht sterben. Die ästhetischen und erzählerischen Konventionen machen sie zu einer Art Zombie der Genrekodierung, der, soviel sei vorweggenommen, mit den irdischen Mitteln einer bloßen Inhaltsanalyse nicht beizukommen ist. Das heißt, die jeweiligen Genrekonventionen haben eine konkret fassbare Auswirkung auf die narrative

Film in der japanischen Version farbig und nicht schwarz-weiß. Zu den Änderungen zwischen den Filmfassung(en) und dem Drehbuch vgl. ebenfalls D.K. Holm, *Kill Bill*, S. 145ff.

und ästhetische Umsetzung der Story, wobei nicht nur die Möglichkeiten und Grenzen des Genres selbst reflektiert werden, sondern zugleich die genrespezifischen Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen des Zuschauers.

Diese wenigen Bemerkungen sollen die Richtung anzeigen, in die sich die folgenden Analysen zur Filmästhetik von KILL BILL bewegen werden. Es wird sowohl auf struktureller Ebene, also bezüglich der Chronologie, Topographie, Raumgestaltung, Kameraeinstellungen des Films als auch auf inhaltlicher Ebene, also auf der Ebene genrespezifischer Figurencharakterisierung, Handlungsmotivation und -führung gefragt werden, wie sich der Film reflexiv zu den Bedingungen seiner eigenen Produktion und Rezeption verhält. Die Analysen werden zeigen, dass KILL BILL seine filmästhetischen und erzählerischen Voraussetzungen offen zur Schau stellt und damit das verweigert, was viele andere Filme, vor allem des aktuellen Mainstream-Kinos, vorführen: Authentizität, Originalität, die Möglichkeit zur Einfühlung und Identifikation sowie eine finale Lösung von Konflikten, die dem positiv oder negativ gewendeten Prinzip einer ›poetical justice‹ gehorchen.² Vielleicht könnte man sogar soweit gehen und sagen, dass KILL BILL eine Dekonstruktion herkömmlicher Filmerzählungen und ihrer Ästhetik vorführt.

»Sechstens: Die Zeit verheddert sich in der einen oder anderen Schleife.« (Georg Seeßlen)³

Wer KILL BILL hinsichtlich seiner Chronologie untersucht, sieht sich vor erhebliche Probleme gestellt.⁴ Wichtige Teile der Story, die für eine

-
- 2 Vgl. Peter Körte: »Wo so erzählt wird, wo die Figuren sich als wandelnde Zitate bewegen, da entfällt, was Hollywood sucht: Identifikation. In einen, der in der Mitte des Films erschossen wird, um ein paar Minuten später wieder zum Frühstück zu gehen, kann man sich schlecht »einfühlen.« Körte, Peter: Tarantinomania. <http://www.blarg.net/~kbilly>, der Koffer von Marsellus Wallace und anderes Treibgut. In: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2000, S. 33.
 - 3 Das Zitat stammt aus Georg Seeßlens semiwissenschaftlicher Studie *Is this the Way to Tarantino?* Das vollständige Zitat, das Seeßlen einem fiktiven Filmkritiker in den Mund legt, lautet: »Was bedeutet eigentlich der Tarantino-Stil? [...] Erstens: Alles was du zu sehen und zu hören bekommst, kommt irgendwo aus anderen Filmen. Zweitens: Es gibt keinen Weg raus. Drittens: Erst die Antwort, dann die Frage. Vielleicht. Viertens: Es wird sehr gemein, sehr langsam, sehr schmerzhaft gestorben. Fünftens: Es wird viel gequatscht, teils scheinbar belangloses Zeug. Sechstens: Die Zeit verheddert sich in der einen oder anderen Schleife. Fertig ist ein Tarantino-Film.« Seeßlen, Georg: »Is This the Way to Tarantino? Fast nichts in diesem Text ist von Georg Seeßlen«, in: Fischer/Körte/Seeßlen: Tarantino, S. 241.
 - 4 Bei Uwe Nagel heißt es: »Die Veränderungen in der Zeit sind es, die bei Tarantino die auffälligsten Besonderheiten der Narration darstellen. Bei

chronologische Rekonstruktion des Handlungsverlaufs und damit für eine Analyse der narrativen Aufbereitung der Story in der Filmnarration nötig sind, bleiben für den Zuschauer lange im Unklaren. Erst nach Ende des ersten Kapitels von KILL BILL: VOLUME 2 (dem sechsten Kapitel des Gesamtfilms) wird die Abfolge der dargestellten Ereignisse für den Zuschauer in ihrer Gesamtheit überschaubar. Klar ist indessen schon im ersten Teil, dass dem Film eine episodische Struktur zugrunde liegt, die durch die massiven Umstellungen im Vergleich von Story und Filmnarration deutlich unterstrichen wird. Weiter hervorgehoben wird die Episodenstruktur des Films durch die Liste der Braut, die für den Zuschauer eines der wichtigsten Hilfsmittel darstellt, den Überblick über die Abfolge der Ereignisse in der Story zu behalten. Auf der Liste sind – was entscheidend ist – fein säuberlich durchnummeriert nacheinander die Gegner bzw. Opfer der Braut während ihres Rachfeldzuges verzeichnet. Ohne diese Liste würde die Abfolge der Einzelepisoden, vor allem im ersten Teil des Films, trotz vieler genauer Zeit- und Ortsangaben (vgl. die Sequenzliste im Anhang zu diesem Artikel) sowohl für den Zuschauer als auch für die spätere Analyse nicht rekonstruierbar sein. Damit besitzt die Liste für Zuschauer einerseits eine rezeptionsleitende Orientierungsfunktion bezüglich der Zeitstruktur der Filmnarration und ist eindeutig als selbstreflexives Moment identifizierbar. Zum anderen hebt sie einen wichtigen Aspekt einer episodisch verfahrenen Narrationen hervor: alles könnte auch anders sein, das heißt in anderer Reihenfolge erzählt werden. Zwar bildet die Auseinandersetzung der Braut mit Bill, ihrem ehemaligen Chef und Liebhaber, den abschließenden Höhepunkt der Filmerzählung. In welcher Reihenfolge die Kämpfe vorher aber gezeigt werden, ist im Film selbst auf inhaltlicher Ebene nur schwach motiviert: Weil O-Ren, so die Braut, nun die Tokioer Unterwelt regiere, sei sie am leichtesten zu finden. Woher die Braut diese Information hat, bleibt unklar wie auch vieles andere im Film. Dazu kommt, dass die ›Großkampfszene‹ zwischen O-Ren (Nr.1 auf der Liste) und der Braut erst nach dem *zweiten* Kampf zwischen der Braut und Vernita Green (Nr.2 auf der Liste) gezeigt wird. Diese Umstellung in der Chronologie der Story in der Filmnarration führt zum einen zu einer Spannungsminimierung für den Zuschauer. So verschiebt sich auch hier der Akzent von der inhaltlichen auf die erzählerische und ästhetische Ebene der Darstellung der Kampfszene. Zum anderen aber wird noch einmal deutlich das kontingente Moment einer episodischen Erzählung markiert. Es wird

seinen Filmen gibt es kein behagliches Zurücklehnen für den Zuschauer; das Spiel mit den Erwartungen, die Mixtur von Genrekino und intellektueller Bearbeitung, das konsequente Weiterdenken von altbekannten Erzählmustern produzieren eine besondere Spannung.« Uwe Nagel: Der rote Faden aus Blut. Erzählstrukturen bei Quentin Tarantino. Marburg: Schüren 1997. S. 29.

als typische Genrekonvention des Rachedramas bzw. Rachefilms lesbar, die zumindest im ersten Teil des Films gerade nicht eingelöst wird. Der zweite Teil hält sich dagegen weitgehend an die chronologische Folge der Ereignisse in der Story. Dementsprechend wird die Liste der Braut nicht mehr gezeigt. Sie büßt ihre rezeptionsleitende Orientierungsfunktion ein.⁵

Eine zweite Funktion der Liste besteht darin, dem Zuschauer früh die Anzahl und Namen der Gegner/innen der Braut vertraut zu machen, denn das zentrale Ereignis der Story, das den späteren Rachezug der Braut motiviert, steht zwar gleich am Beginn des Films (Szene V1b), doch der Kontext des Schusses auf die Braut bleibt für den Zuschauer lange unaufgeklärt. Die Liste steht in dieser Weise als Pars pro toto für das gesamte ›Projekt‹ der Braut. So stellt sie auch inhaltlich ein wesentliches Strukturelement des Filmes dar. Diese Beobachtung wird dadurch gestützt, dass das »Massacre at Two Pines« im Film selbst äußerst fragmentiert gezeigt wird. Es wird in insgesamt elf, meist kurze Einzelszenen gesplittet (vgl. die Liste der Szenen in chronologischer Reihenfolge im Anhang zu diesem Artikel). So bleibt das »Massacre« bis zum Beginn des zweiten Teils des Films (Szene 6a) eine Leerstelle, von der aus der Film seine Narration zwar entwickelt, die aber selbst nur als ›trigger‹ für die folgenden Ereignisse fungiert.

Dagegen bietet die Liste keinerlei Hilfe für die Rekonstruktion der zeitlichen Logik der Filmnarration selbst. Dies lässt sich schon aus der ersten großen Umstellung der Story in der Filmnarration erkennen. Wenn der Kampf zwischen der Braut und Vernita Green (Szene 1a u. 1c) *vor* dem zwischen der Braut und O-Ren (Szene 5a ff.) gezeigt wird, so stellt sich die Frage, in welchem zeitlichen Verhältnis der zweite Kampf zum ersten steht. Erzähltheoretisch müsste man von einer Analepse sprechen. Nimmt man nun das die Handlung auslösende Ereignis hinzu – Bills Schuss auf die Braut, der im Vorspann gezeigt wird (Szene V1b) – und macht dieses zum zeitlichen Fixpunkt, so verwandelt sich die Kampfzene der Braut mit Vernita Green in eine Prolepse, denn der Kampf der Braut mit O-Ren liegt ja zeitlich *vor* dem der Braut mit Vernita Green. Würde man jetzt noch die Analepse kurz vor dem Kampf der Braut mit Vernita Green in die Analyse mit einbeziehen – in dieser Szene (1b) wird gezeigt, wie Vernita Green die Braut schlägt, *bevor* sie von Bill niedergeschossen wird –, dann wäre die Szene des Vorspanns zu KILL BILL: VOLUME 1 (V1b) eine Prolepse zu dieser Szene. Szene 1b ist in Bezug auf Szene 1a aber eine Analepse, während Szene 1a wiederum in Bezug

5 Dass im Film noch *zwei* weitere Listen erwähnt werden und zumindest eine davon auch gezeigt wird, darauf soll später eingegangen werden (s. Abschnitt IV). Zudem könnte man auch den Kalender, auf dem Budds Arbeitstage in der »Titty Bar« eingetragen sind, als Liste bezeichnen.

zu Szene 5a ff. eine Prolepse ist. Zusätzlich ist zu beachten, dass Szene 1a in Bezug zum Vorspann V1b der ›normalen‹ Zeitlogik folgt. Das heißt, wir haben je nach Ausgangspunkt Rückblenden (Analepsen) in Vorausschauen (Prolepsen) oder Vorausschauen in Rückblenden, nirgends jedoch ist Gegenwart, obwohl der Film auf der rezeptiven Ebene natürlich immer ganz Gegenwart ist.

Was sich in der Fragmentierung der »Massacre«-Szene andeutet, lässt sich für die zeitliche Verfasstheit der Filmnarration im Ganzen festhalten: Es existiert keine filmische Basisnarration in KILL BILL, von der aus sich eine konsistente Zeitebene rekonstruieren ließe. Durch die bewusste Verkomplizierung der Zeitverhältnisse unterläuft der Film jede Zeitvorstellung, die mit der Differenz eines Vorher/Nachher operiert. Diese Differenz bildet aber die unabdingbare Voraussetzung dafür, die kausalen Beziehungen im Film nachzuvollziehen. Dies lässt nur den Schluss zu, dass im Film alles gleichzeitig geschieht. Durch die Art und Weise, wie die Story im Film erzählt wird, wird die Zeit gewissermaßen zum Verschwinden gebracht. Die Liste der Braut gaukelt lediglich eine logische Struktur der Filmnarration vor. Letztlich kann aber diese Struktur auch von ihr nicht gewährleistet werden. Noch im Abspann zu KILL BILL: VOLUME 2 (A2b) wird dies dem Zuschauer vor Augen geführt. Obwohl der Film in Szene 10e zu einem ›Happy End‹ geführt worden ist, befindet sich die Braut erneut auf dem Weg zu Bill, als hätte es keine finale Lösung des Konflikts gegeben. Was für die episodische Struktur des Films angedeutet wurde, wird auf der Ebene der zeitlichen Verfasstheit deutlich sichtbar: Wo die Zeit nur aus Momenten von Gegenwart ohne Erinnerung besteht, ist es nicht mehr möglich, eindeutige kausale Beziehungen festzustellen. Es regiert die Kontingenz.

Diese Problematik wird im Film auch auf der Ebene der Erzählerkommentare thematisiert: »How it happened, who was there, how many got killed and who killed them changes depending on whose telling the story.«⁶ Dies erklärt die Stimme der Braut zu Beginn von KILL BILL: VOLUME 2 aus dem Off, während die Kamera in einer langen Einstellung die Hochzeitskapelle zeigt, wo das Rachedrama seinen Anfang nehmen wird – ein Anfang, der keiner ist, weil ihn der Zuschauer schon aus KILL BILL: VOLUME 1 kennt. Doch wer spricht? Die Braut, die im Rekurs auf die Zeitungsmeldungen über das »Massacre« ihre eigene Geschichte in Frage stellt, indem sie die Vielfalt möglicher Perspektiven auf die im Film gezeigten Ereignisse hervorhebt? Ein nullfokalisierter Erzähler, der außerhalb der Narration steht und sich der Stimme der Braut lediglich bedient, um selbstreferenziell jene Kontingenz zu betonen, welche die zeitlichen Ebene der Filmnarration dominiert? Und: Von welchem Ort aus

6 KILL BILL: VOLUME 2, 00:02:24.

und vor allem wann werden diese Worte gesprochen? Retrospektiv, das ist klar... Oder vielleicht doch prospektiv? Denn immerhin betont die Stimme der Braut, dass alle im Folgenden geschilderten und schon gezeigten (!) Ereignisse von der Disposition des Erzählers abhängen. Ein anderer Erzähler, eine andere Story, ein anderer Film?

Der Erzählerkommentar trennt spätestens an diesem Punkt die Story von der Filmnarration. Alles, was über das zeitliche Verhältnis von Story und Filmnarration gesagt wurde, erweist sich vor diesem Hintergrund als bloße Konstruktion, die von der Idee geleitet wird, dass in dem Moment, wo Einzelereignisse in zeitlichem Verlauf geschildert werden, es zwangsläufig eine übergeordnete Struktur geben muss. Der Erzählerkommentar macht deutlich: Es geht um Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten und damit um die Frage, wie eine filmische Realität und dessen ›Welthaltigkeit‹ auf narrativem Wege erzeugt werden kann. Denn selbst die Annahme, dass KILL BILL eine »dream quality«⁷ besitze, stellt lediglich einen weiteren vergeblichen Versuch dar, etwas zu referenzialisieren, das letztlich nicht referenzialisierbar ist.

Obwohl im Erzählerkommentar die chronologische Austauschbarkeit der Einzelszenen und, damit verbunden, sogar die Austauschbarkeit einzelner Figuren hervorgehoben wird (auf der inhaltlichen Ebene wird dies im Übrigen schon durch die Vielzahl der Pseudonyme einzelner Figuren betont), erzeugt der Film auf der rezeptiven Ebene jedoch genau diese ›Welthaltigkeit‹. Dass sich dieser Effekt einstellen kann, liegt daran, dass die Filmnarration trotz ihrer deutlichen Tendenz zur Auflösung kausaler Strukturen die Story nicht ›erledigen‹ kann. Denn es handelt sich um eine Story, die in ihrer Simplizität und Tradiertheit offenbar derart muster­gültig ist, dass sie jeden Versuch einer narrativen Dekonstruktion überlebt. Zwar besitzt KILL BILL keine Basisnarration, von der aus eine eindeutige zeitliche Rekonstruktion der Filmereignisse möglich wäre. Gleichwohl aber scheint die Story selbst ein Basisnarrativ zu sein, das die episch geprägte Erzähltradition produktiv, vor allem aber rezeptiv bis heute prägt. Der Effekt von ›Welthaltigkeit‹ wäre somit das Ergebnis einer bis in die Antike zurückreichenden narrativen und rezeptiven ›Gewohnheit‹.

Auch auf der inhaltlichen Ebene des Films lässt sich dies belegen, zum einen durch Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit einer genauen kalen­darischen Fixierung der Filmhandlung und zum anderen durch den zyklischen Charakter der Rache selbst. In einer Szene gegen Ende von KILL BILL: VOLUME 2 besucht die Braut Esteban Vihaio im »El Botanero Cochon« (Szene 10a). Hierbei wird der Tisch gezeigt, an dem Vihaio

7 Stanley Crouch: *The artificial white man. Essays on authenticity*, New York: Basic Civitas Books 2004, S. 198.

sitzt. Auf dem Tisch liegen ein Buch und eine Zeitung. Bei der Zeitung handelt es sich um das Wallstreet Journal vom 30. Januar 2003, dessen Schlagzeile zum Teil lesbar ist: »Project Plays ... Korea Showdown«⁸ Nicht nur expliziert der Film an dieser Stelle erneut seine ironisch gebrochene Selbstreferenzialität, in dem die Zeitung das ankündigt, was wenig später tatsächlich geschehen wird, sondern in dieser Szene scheint mit einem Mal doch die Möglichkeit gegeben, einen zeitlichen Fixpunkt in der Filmnarration auszumachen. Nimmt man an, dass die Zeitung auf dem Tisch von Vihairo aktuell ist, so könnte man tatsächlich versuchen, von dieser Szene aus die einzelnen Episoden des Films zu datieren.⁹ Dies mag vielleicht gelingen, dennoch muss auch dieser Versuch scheitern. Denn als Bill in einer bezeichnenderweise weder zeitlich noch räumlich fixierten Szene von Pai Mei erzählt (Szene 8a), datiert er die Episode aus dem Leben des Kung-Fu-Meisters¹⁰ auf das Jahr 1003! Pai Mei wäre im Film also etwa eintausend Jahre alt. Auch inhaltlich wird, diesmal von der Story ausgehend, die Zeitdimension des Films aufgehoben.

Unterstützt werden diese Aufhebungstendenzen durch einen weiteren Aspekt, der früh im Film zur Sprache kommt. Als die Braut mit der Tochter von Vernita Green spricht, die offenbar den Tod ihrer Mutter mit angesehen hat (Szene 1c), erklärt sie ihr, dass sie auf sie warten würde, falls diese im Erwachsenenalter sich an ihr rächen wolle. Nimmt man hinzu, dass eine ähnliche Konstellation bei der Rache der elfjährigen O-Ren am Yakuza-Boss Matsumoto gezeigt wird (Szene 3a), wird schnell deutlich, dass die Filmhandlung letztlich nur einen kleinen Ausschnitt einer lang andauernden, vielleicht bis in mythische Zeiten zurückreichenden Folge von Rache und Gegenrache zeigt. Über das Thema Rache wird also auch die Story auf Dauer gestellt. Sie hat keinen Anfang¹¹ und kein Ende. Wenn man überhaupt von einem dominanten Zeitmodell in KILL BILL sprechen möchte, dann müsste man auf eine zyklische Zeitvorstellung zurückgreifen, in der die einzelnen narrativen Segmente in einer Art Wiederkehr des Gleichen permanent aktualisiert werden können. So bleibt der Film letztlich einem vormodernen Modell

8 KILL BILL: VOLUME 2, 01:19:56. Die vollständige Schlagzeile der Titelseite des Wallstreet Journals vom angegebenen Datum lautet: »A Global Journal Report / Undone Deal: Troubled Power Project Plays Role in North Korea Showdown / Pyongyang Wanted Electricity For Halting Nuclear Arms«.

9 Vgl. wiederum die Liste der Szenen in chronologischer Reihenfolge, wobei auch jeweils die Dauer der einzelnen, inhaltlich zusammenhängenden Erzählsegmente angegeben ist, wenn sie im Film genannt wird.

10 Laut D.K. Holm ist Pai Mei eine legendarische Figur aus der chinesischen Geschichte. Er soll Wu-Dang-Priester gewesen sein und wurde stets als Schurke dargestellt, vgl. D.K. Holm, Kill Bill, S. 109.

11 Der Anfang des Rachedramas wird in aller Ausführlichkeit ja erst im zweiten Teil des Films nachgereicht.

des Erzählens verpflichtet, das keine organische Einheit des Erzählten und keine operative Schließung der Handlung kennt.

On the road

»Revenge is never a straight line.«¹² Diese Aussage von Hattori Hanzo, die im Film während der Übergabe der Samuraischwertes an die Braut fällt, lässt sich im Rahmen der bislang angestellten Überlegungen leicht als selbstreferenzielles Statement bezüglich der Zeitstruktur der Filmnarration verstehen. Ebenso naheliegend ist jedoch eine zweite Lesart, bei der die Aussage auf die räumliche und geographische Struktur des Films bezogen wird. Würde man die Route der Braut auf eine Karte einzeichnen, wäre sie tatsächlich alles andere als geradlinig. Die Reise der Braut führt im Film von China nach Amerika (El Paso, Texas) über Japan (Okinawa, Tokio) erneut zurück nach Amerika (Pasadena und Barstow, Kalifornien). Von dort aus geht die Reise nach Mexiko (Acuna), wo es zur finalen Auseinandersetzung mit Bill kommt. Die Raum-Settings selbst, die im Film gezeigt werden, könnten kaum vielfältiger und heterogener sein. An Außenräumen werden die Wüste, eine chinesische Tempelanlage, die Großstadt Tokio, der Garten des Restaurants »House of Blue Leaves« und jener von Bills Appartement gezeigt, an Innenräumen die Hochzeitskapelle »at Two Pines«, der Bungalow der Bells, ein Krankenhaus, eine Tiefgarage, die Sushi-Bar Hanzos, das Restaurant »House of Blue Leaves« selbst, eine »Titty Bar«, der Wohnwagen Budds, ein Friedhof, ein Sarg, das Appartement Bills, dazu mehrere Flugzeuge, Autos, Hotelzimmer, ein mexikanisches Bordell sowie verschiedene Toiletten- und Waschräume, um nur die wichtigsten zu nennen.

Schon aus dieser kurzen Auflistung wird ersichtlich, dass in KILL BILL ein anderes Raumkonzept in Anschlag gebracht wird, als es in Tarantinos früheren Filmen der Fall war. Was dort auf wenige überschaubare Orte beschränkt war, die einer »Ikonographie des Flüchtigen und Verwechselbaren«¹³ folgten, ist hier anders akzentuiert. Auch wenn Tarantino in KILL BILL weiterhin »auf Wahrzeichen oder andere Einzelstücke von hohem Wiedererkennungswert verzichtet«¹⁴, so haben die in KILL BILL gezeigten Außen- und Innenräume gleichwohl einen hohen Wiedererkennungswert. Dieser Wiedererkennungswert gewinnt seine referenzielle Kraft jedoch nicht durch den Bezug auf eine außerfilmische Realität, sondern durch – diesmal raumbezogene – Genrekonventionen des Rachefilms: Die Wüste lässt an den Western, die chinesische Tem-

12 KILL BILL: VOLUME 1, 01:40:00.

13 P. Körte, Tarantinomania, S. 25.

14 Ebd.

pelanlage an Kung-Fu-Filme, Restaurant und Garten des »House of Blue Leaves« an Samurai-Filme denken.¹⁵ Es sind allesamt Räume »aus zweiter Hand«, die primär von genrespezifischen Darstellungsformen einschließlich ihrer ästhetischen Normen bestimmt werden. Diese Räume sind gerade das Gegenteil einer »Ikonographie des Flüchtigen und Verwechselbaren«. Sie sind in *KILL BILL* im Gegenteil die *einzig* möglichen Räume, an denen die Ausbildung der Braut und ihre Auseinandersetzungen mit den verschiedenen Gegnern und Gegnerinnen stattfinden können.

Besonders deutlich wird dieser Aspekt an dem Aufeinandertreffen der Braut mit Budd, bei dem es zu einem regelrechten »Genreclash« kommt (Szene 7b). Der Kampf ist zur großen Überraschung des Zuschauers bereits beendet, bevor er richtig begonnen hat. Budd lässt sich nicht auf einen Kampf unter gleichen Bedingungen ein, sondern streckt die Braut kurzerhand mit einem Schuss aus seiner Schrotflinte nieder. Kurz vor dem Schuss wird die Braut mit einer Ninja-Maske gezeigt. Sie wirkt in dieser Einstellung wie ein »Fremdkörper« in der nächtlichen Wüste Kaliforniens. Wenn gesagt wurde, dass Vernita Green so früh im Film sterben muss, weil sie sich nicht an Genrekodierungen hält, so lässt sich für die Szene mit der Braut und Budd feststellen, dass hier die Braut räumlich und damit genremäßig dekontextualisiert ist, während sich Budd, was sich nicht zuletzt an der Wahl seiner Waffe zeigt, genrekonform verhält. Schon die verbale Auseinandersetzung Budds mit dem Chef der »Titty Bar« über seine Kopfbedeckung, ein Cowboyhut – eine Szene, die auf den ersten Blick zwar komisch, insgesamt aber redundant wirkt (Szene 7a) –, markiert den dominanten Genrecode von Kapitel 7 des Films. Man könnte sagen, dass sich die Braut in dieser Szene im Genre »geirrt« hat, wofür sie kurze Zeit später »bezahlen« muss. Es wird ihr eine texanische (!) Beerdigung zuteil. Die Waffen der Braut werden im Genre des Western stumpf.¹⁶ Daher wird Budd konsequenterweise

15 Ich spare mir weitere Ausführungen zum Thema Intertextualität in *KILL BILL*. Zu diesem Thema hat D.K. Holm in seinem *Unofficial Casebook* alles Wissenswerte gesagt. Den allgemeinen Anspielungshorizont des Films hat David Walker in folgende prägnante Worte gefasst: »Tapping into Shaw Brothers Studios kung fu, Japanese Yakuza, anime, blaxploitation, Swedish rape-revenge, Star Trek and a whole bunch more, the film is so overflowing with influences you'll need a scorecard and an encyclopedic knowledge of B movies just to keep up.« David Walker: »Kill Bill Vol.1«, in: D.K. Holm, *Kill Bill*, S. 151; vgl. Damon Houx: *Kill Bill Vol.1*. In: ebd., S. 155.

16 Vgl. hierzu die Analyse von Maximilian Le Cain in seinem hervorragenden Artikel *Tarantino and the Vengeful Ghosts of Cinema*. Le Cain setzt die Akzente allerdings etwas anders: »Tarantino's assortment of killers are more than characters, more than products of different film styles: they are conscious symbols of their genre and carry with them the weight of its history. Their interaction amounts to nothing less than clashes between the entirety of the cinematic traditions that they represent. Thus, these battles

auch nicht von ihr getötet, sondern von Elle Driver – eine Figur, die sich weder an die Genrekonventionen des Western noch an die des Eastern hält.¹⁷ Dies ist nicht zuletzt der Grund, warum Elle Driver nicht von der Braut getötet werden kann. Der genrespezifische Raum, in dem sich beide bewegen, würde eine derartige Konfliktlösung nicht zulassen.

Andererseits werden jedoch Räume in *KILL BILL* gezeigt, in denen sich beide Protagonisten genrekonform verhalten. Dies betrifft vor allem die Kampfszene zwischen der Braut und O-Ren im Garten des »House of Blue Leaves« (Szene 5f). Wie groß die genrespezifische Funktion des Raumes gerade für diese Szene ist, wird nicht nur in der auffallend anders akzentuierten Ästhetik der Raumdarstellung deutlich, zumal im Vergleich mit der Großkampfszene im Innern des »House of Blue Leaves«, sondern vor allem durch den plötzlichen Wetterumschwung, der sich während des Kampfes der Braut mit den »Crazy 88« ereignet haben muss. Während Tokio in Szene 5b völlig schneefrei ist und nichts auf ein winterliches Setting hindeutet, ist der Garten, in dem die Braut und O-Ren kämpfen, gänzlich verschneit. Wie in kaum einer anderen Szene des Films wird die Genrekodierung des Raumes in ästhetischer Hinsicht herausgestellt.

Erst im Zusammenhang dieser Analysen wird erkennbar, warum im Film häufig explizit die geographische Situierung der Räume benannt wird und ihr genrespezifisches Ornat stets deutlich zur Schau gestellt wird. Die Räume markieren das Filmgenre, in dem sich die Protagonisten bewegen. Mehr noch: Sie bestimmen sogar die genrespezifischen Regeln, nach denen sich die Protagonisten an diesen Orten zu verhalten haben. Während also die Zeitebene des Films von einem hohen Deteritorialisierungskoeffizienten bestimmt wird, der die einzelnen Handlungssegmente fragmentiert und austauschbar erscheinen lässt, wird die räumliche Ebene des Films in den Kampfszenen von einem starken

are able to assume an importance that feels grander than the immediate narrative predicament. An example of this dynamic: in part two the Bride goes to kill westerner Budd (Michael Madsen). She goes with her sword at night and hides under his mobile home, ninja style. Upon breaking into the trailer, she finds him waiting for her, shotgun at the ready. He wounds and captures her without a struggle. One up for the Western! Then, in the macabre tradition of the Italian Western, we learn that her fate is to be buried alive in a graveyard [...]. Once six feet under, the heroine overcomes her despair by mentally flashing back to her period of training with martial arts master Pai Mei (Gordon Liu) that took place in the grainy, zoom-rich, bleached out colour of a '70s Kung Fu flick. If *Kill Bill* has a truly epic dimension, it is born of this clash of traditions, the battle of film histories.« Maximilian Le Cain: »Tarantino and the Vengeful Ghosts of Cinema«. In: <http://www.sensesofcinema.com/contents/04/32/tarantino.html> am 31. Jan 2006.

17 Besonders deutlich wird dies in der Szene, in der sie Pai Mei vergiftet (Szene 9d).

Reterritorialisierungskoeffizienten beherrscht. Diese Räume des Films haben damit (wie die Liste der Braut) ebenfalls eine handlungs- und rezeptionsleitende Funktion.

Allerdings treffen die angestellten Überlegungen nicht auf alle Räume in KILL BILL zu. Dies hängt nicht zuletzt mit den spezifischen Darstellungsmodi zusammen, die Tarantino in seinen Filmen bei der Inszenierung von Räumen bzw. Räumlichkeit verwendet. Hier sind vor allem drei Aspekte zu nennen: 1) Tarantino verzögert vielfach »establishing shots«, die zunächst das ganze räumliche Setting zeigen, bevor der Zuschauer Details erkennen kann (vgl. Szene V1b). 2) Zudem orientiert Tarantino die »beschränkte Entwicklung des Raumes« häufig »an den Bewegungen der Darsteller«, wobei zum Teil eine »räumliche Trennung von Figuren«¹⁸ vorgenommen wird (vgl. Szene 6a, als die Braut aus der Hochzeitskapelle ins Freie tritt und auf den flötespielenden Bill trifft). 3) Wenn Tarantino ganz auf eine Raumdarstellung verzichtet, trotzdem aber dem Zuschauer bewusst machen möchte, was in einem Raum geschieht, setzt er dafür meist den Ton aus dem »offscreen space« ein (vgl. das Ende von Szene 6a, als die DiVAS die Hochzeitskapelle betreten und die Hochzeitsgäste erschießen). Dies hat für den Zuschauer einen Effekt zur Folge, den Uwe Nagel bereits für eine Szene in RESERVOIR DOGS beschrieben hat: »In der brutalsten Szene des Films sehen wir ein völlig belangloses Bild, nur der Ton, der Kontext und die Imagination des Betrachters machen den ganzen Horror aus.«¹⁹ Und Nagel resümiert:

»Von Anfang an wird so dem Zuschauer erklärt, daß die Narration bei der Präsentation des Raumes nicht nach den Regeln des klassischen Hollywood-Kinos funktioniert, bei dem alle eingesetzten filmischen Mittel möglichst unauffällig bleiben, um »die Apparatur hinter dem Schein verschwinden zu lassen.«²⁰

Diese darstellungstechnischen Stilmittel haben eine enorme Auswirkung auf die Genrekodierung der einzelnen in KILL BILL gezeigten Räume. Wenn es zutrifft, dass die Räume und Orte im Film eine rezeptions- und handlungsleitende Funktion haben, dann müssen sie diese Funktion zwangsläufig einbüßen, wenn für den Zuschauer unklar bleibt, wo sich die Protagonisten gerade aufhalten bzw. was mit ihnen im »offscreen space« geschieht. Was auf der Ebene der Genrekodierung eindeutig identifizierbar ist, wird somit auf der Ebene der Raumdarstellung scheinbar erneut ein Moment der Unbestimmtheit eingeschrieben. Betrachtet

18 Alle Zitate aus U. Nagel, Faden, S. 68.

19 Ebd., S. 56, vgl. auch D.K. Holm, Kill Bill, S. 26.

20 U. Nagel, Faden, S. 49.

man jedoch genauer, in welchen Szenen die genannten Stilmittel eingesetzt werden, wird schnell deutlich, dass in den unbestimmt bleibenden Räumen die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf andere Details gelenkt werden soll. Beispielhaft wird dies schon im Vorspann zu KILL BILL: VOLUME 1 vorgeführt: Man hört das Atmen der Braut, die Leinwand bleibt noch schwarz, dann sieht man ihren blutüberströmten Kopf, die Stiefel Bills, sein Taschentuch mit Monogramm und vernimmt einige, aus dem Kontext gerissene Worte über die sadistischen bzw. masochistischen Neigungen des Taschentuchbesitzers. Die letzten Worte der Braut (»It's your baby«²¹) gemahnen an ein Eifersuchtsdrama, das offenbar schon am Anfang des Films sein definitives Ende gefunden hat. Für den Zuschauer ist sofort klar, dass die hier präsentierte Figurenkonstellation (Mann, stehend, offenbar unverletzt / Frau, liegend, verletzt) eine zentrale Bedeutung für die folgende Handlung hat, gerade weil es weder räumlich noch zeitlich situierbar ist. In ähnlicher Weise, das heißt nur mit partieller räumlicher zeitlicher Fixierung, wird stets die Liste der Braut gezeigt (Szene 1d, 5g u. 5j), dessen zentrale Funktion für den Film bereits herausgestellt wurde.

Ein dritter Aspekt der Raumkonzeption in KILL BILL betrifft die semantische und symbolische Valenz der Räume jenseits bestimmter, eindeutig akzentuierter Genrekodierungen. Auch wenn diese Räume teilweise mit bestimmten Genrekodierungen in Verbindung gebracht werden können, wäre es problemlos möglich, sie in andere Genres zu versetzen. Während der Großteil dieser Räume, vor allem Innenräume, unter alltägliche Aspekte wie »Ernährung« (Sushi-Bar Hanzos, »House of Blue Leaves«, Café an Landstraße), »käufliche Sexualität« (»Titty Bar«, »El Botanero Cochon«), »Hygiene« (Toiletten- und Waschräume) und »Fortbewegung« (Autos, Flugzeuge, Hotelzimmer, letztlich auch der Wohnwagen Budds) subsumiert werden können, sind andere in hohem Maße semantisch und symbolisch überkodiert. Dies betrifft insbesondere den Bungalow der Bells, die Hochzeitskapelle, das Grab von Paula Schultz sowie das Appartement Bills. Es sind Räume, die sich einerseits dem Aspekt »Familie« zuordnen lassen und andererseits dem des »Rituals«.

Signifikant ist, dass der Aspekt »Familie« die Filmnarration im Ganzen rahmt. Der Bungalow der Bells und das Appartement Bills stehen am Anfang und Ende einer Filmnarration, die das, was die Räume semantisch und symbolisch versprechen, gerade nicht einlöst. Dasselbe gilt für die Hochzeitskapelle und das Grab von Paula Schultz – beides Räume, die mit bedeutenden »rites de passage« verbunden sind. Wie der Bungalow der Bells und Bills Appartement gelingt es ihnen ebenfalls

21 KILL BILL: VOLUME 1, 00:02:21.

nicht, eine operative Schließung der Narration vorzunehmen. Die vier genannten Räume können zwar die Geschwindigkeit der Filmnarration kurzzeitig verlangsamen, so dass ihre jeweiligen semantischen und symbolischen Versprechen hervortreten.²² Letztlich aber können sie von einer episodischen Narration nur durchquert werden. Dass es also der Braut gelingt, sich aus dem Grab zu befreien, hat weniger einen ›technischen‹ Grund, wie es die Rückblende in Szene 8b (ihre Ausbildung bei Pai Mei) nahe legt, als vielmehr den, dass der Friedhofs-Raum keine handlungsleitende Funktion in Bezug auf die Narration besitzt, da er keiner der dominanten Genrekodierungen des Films folgt. Daher ist es gerade *nicht* unwahrscheinlich oder unglaubwürdig, dass die Braut von den Toten zu den Lebenden zurückkehrt.

Beatrix Kiddo ist Black Mamba ist Arlene Machiavelli ist »the Bride« ist Paula Schultz ist Mommy ist... Uma Thurman

Vor dem Hintergrund der Raumkonzeption in KILL BILL ist klar, dass die Protagonisten im Film kein individuelles Eigenleben führen können, sondern dass sich ihr Verhalten und ihre Redeweise nach bestimmten genrespezifischen Mustern richtet, auch wenn die Muster, wie angedeutet, nicht immer erfüllt werden. So wird Budd erst durch das Setting, in dem er sich aufhält, zum Cowboy. Das Samuraischwert, das sich entgegen seiner eigenen Aussage noch in seinem Besitz befindet, markiert zwar das frühere Genre, in dem er sich bewegt hat. Aber hier, in einem Western-Setting, ist es nutzlos geworden. Dementsprechend wird es zusammen mit Golfschlägern aufbewahrt (vgl. Szene 9c). Maximilian Le Cain hat diese Form der Figurenkonzeption in KILL BILL folgendermaßen beschrieben:

»The Tarantino character is not a fully rounded human being as he or she exists neither in relation to others nor to a broader sense of the world, but only to his or her image. Nor is he or she simply a genre type, as those figures are defined by their actions often to the point of being mere pretexts for those actions. Tarantino's creatures are a new and original mutation of the latter: they are defined by the poses they strike of which their actions, like their relationships and even their ethics, are merely functions almost

22 Vgl. das Ende von Szene 1c, bevor Vernita Green auf die Braut schießt, den Anfang von 6a in der Hochzeitskapelle, das Ende von Szene 7b, als die Braut im Sarg liegt, und das Ende von Szene 10b, als die Braut mit ihrer Tochter im Bett liegt.

describable as fashion accessories. They are generic archetypes endowed with one human quality: an acute, narcissistic self-consciousness. They don't exist in terms of their acts but of their words and general posturing when interacting. It's all about performance, but a performance that never gets deeper than a posture. When a character speaks, the words do not spring forth from the character so much as the character exists only to utter them. *Their self-consciousness is that of an actor playing a role, but there is no sense of a real individual behind the performance.*«²³ (Hervorheb. U.L./M.S.)

Die Protagonisten des Films sind Leerformen, die erst durch ihre genre-spezifische Verortung in narrativer, ästhetischer und geographischer Hinsicht an Gestalt gewinnen. Dabei überschätzt Le Cain allerdings die Bedeutung, welche in KILL BILL die Redeweisen für die Ausgestaltung der Figur haben. Was für PULP FICTION uneingeschränkt zutreffen mag, hat in KILL BILL eine andere Akzentuierung.

An den beiden Hauptfiguren des Films, der Braut und Bill, lässt sich dies verdeutlichen. Sie verkörpern nicht nur inhaltlich, sondern auch konzeptionell scharf kontrastierte Gegensätze. Während die Braut einen proteischen Charakter besitzt, bleibt die Figurzeichnung Bills während des gesamten Films weitgehend konstant, was nicht zuletzt daran liegt, dass er erst zu Beginn des zweiten Teils einen ersten langen Auftritt hat (Szene 6a). Dieser Auftritt fällt zudem mit der ›Defragmentierung‹ der »Massacre«-Szene zusammen. In KILL BILL: VOLUME 1 ist er lediglich ausschnittsweise sichtbar (vgl. die Szenen V1b, 2b u. 5o) – mehr Gespenst²⁴ als wirkliche Figur, ein fast unkörperlicher Charakter, der zwar die Fäden im Hintergrund zieht, aber trotzdem keinen Einfluss auf Ereignisse der Story hat (Ausnahme Szene 2b). Noch sein erster langer Auftritt in der Hochzeitskapelle wird von dieser gespenstischen Qualität bestimmt; nur so kann die Szene bedrohliche Züge annehmen. Wäre die Szene anders kontextualisiert, würde sie gänzlich harmlos erscheinen, was auf der filmästhetischen Ebene durch den Einsatz ruhiger Kamerafahrten, vergleichsweise langer Einstellungen und durch die zunächst fehlende, später undramatische Musik unterstrichen wird. Bill bleibt bis zum Ende von KILL BILL: VOLUME 2 eine für den Zuschauer lediglich imaginativ besetzbare Figur. Das ›Wissen‹ über Bill kann der Zuschauer nur aus anderen Filmen mit ähnlich machtvollen Figuren im Hintergrund beziehen.

Bill hat nur *einen* Namen, der erst im Abspann zu KILL BILL: VOLUME 2 durch einen zweiten ergänzt wird: »Snake Charmer« (Szene V2a). Demgegenüber äußert sich der proteische Zug der Braut bereits in

23 M. Le Cain, *Vengeful Ghosts*.

24 Vgl. D. K. Holm, *Kill Bill*, S. 19

der Namensgebung. Sie vereinigt im Film die bei weitem meisten Pseudonyme bzw. Codenamen auf sich, die je nach Lebensabschnitt, in dem sie sich befindet, bzw. – strukturell gesprochen – Genre, in dem sie sich bewegt, wechseln. Auch wenn die Braut auf der Ebene der Story geradlinig ihr Ziel verfolgt, macht ihr Charakter im Verlauf des Films eine Entwicklung durch. Diese betrifft allerdings weniger ihre charakterliche Disposition im Ganzen, die keinen besonders hohen Komplexitätsgrad erreicht, als vielmehr ihren zunehmend souveräneren Umgang mit Genrekonventionen. Ihre Flexibilität bezüglich Genrekodierungen wird auf inhaltlicher Ebene zudem durch ihr häufig wechselndes Outfit hervorgehoben sowie dadurch, dass sie eine Vielzahl von Sprachen²⁵ beherrscht. Ist sie im Kampf mit Budd noch unterlegen, weil sie sich im Genre »geirrt« hat, zeigt sie sich bei der finalen Auseinandersetzung mit Bill besser gerüstet. Nun ist sie sowohl mit Schusswaffe (Western) als auch mit Schwert (Eastern) bewaffnet.

Während die Figurenzeichnung Bills insgesamt einem reterritorialisierenden Prinzip folgt, das, abstrakt gesprochen, die Bildung eines Staates mit zentralistischem Machtapparat anstrebt (Verbrecherorganisation/Kernfamilie), legt der Film bei der Figurenzeichnung der Braut ein deterritorialisierendes Prinzip zugrunde (Ausstieg aus Verbrecherorganisation, Zerstörung der Kernfamilie). Wenn diese Beobachtung zutrifft, lässt sich die polar entgegengesetzte Darstellung der beiden Hauptfiguren auch auf die ästhetische Verfasstheit der Filmnarration selbst sowie auf die Raumkonzeption in *KILL BILL* beziehen.²⁶

Doch der Film geht noch weiter. Nachdem die Braut in Szene 10d gegenüber Bill eine zweite Liste erwähnt, auf der sie fünf Jahre zuvor alles verzeichnet hatte, was ihr niemals widerfahren würde (unter anderem, dass Bill sie, sofern sie ihn verliesse, nicht töten würde),

25 Die Braut ist polyglott: Sie spricht Englisch, Spanisch, Chinesisch (verschiedene Dialekte), Japanisch und offenbar auch Französisch. Dies legt ein Foto im Kinderzimmer von Bills Appartement in Szene 10b nahe.

26 Sogar Tarantino selbst schreibt der Braut kein bestimmtes Filmgenre zu: »Uma Thurman se battre pour de frayer un chemin dans l'histoire du cinema.« Und Tarantino erläutert dies so: »O-Ren (Lucy Liu), représente le cinéma d'arts martiaux japonais et chinois, le cinéma de samourais. Vernita Green (Vivica Fox), c'est le cinéma d'exploitation noir, une jeune Pam Grier. Budd (Michael Madsen), un homme de l'Ouest, dominant dans *Volume 2*, c'est le western spaghetti. Le quatrième, Elle Driver (Daryl Hannah), est le seul personnage que j'ai pris dans quelque chose d'autre: Thriller (*One Eye aux États-Unis*) de Christina Lindberg, un film de vengeance nordique qui est le plus violent que j'aie jamais vu. [...] Le cinquième combat, c'est Bill (David Carradine) que j'ai toujours un peu considéré comme une sorte de Fu Manchu, maître d'un monde qu'il dirige par sa corruption. Au départ je le voyais plus comme un personnage à la Charles Bronson des années 70, ou avec un côté James Bond. À cause du choix de David Carradine, c'est devenu un mélange de cow-boy de l'Ouest et de mysticisme de l'Est.« Michel Ciment; Hubert Niogret: Entretien avec Quentin Tarantino. In: *Positif*. Mai 2004, S. 8.

erscheint im Abspann zu KILL BILL: VOLUME 2 noch eine dritte Liste (Szene A2b). Diese Liste verzeichnet nacheinander die Namen der Hauptdarsteller des Films. Im Gegensatz zum Vorspann zu KILL BILL: VOLUME 1, wo die Namen der Hauptdarsteller ebenfalls in Form einer Liste präsentiert werden, bezieht sich diese Liste auf die Ereignisse im Film selbst. Während die Liste im Abspann gezeigt wird, befindet sich die Braut auf dem Weg zu Bills Appartement »at the Villa Quarto« (vgl. Szene V2b). Dadurch, dass der zweite Teil des Abspanns zudem in einer Form präsentiert wird, die an die Ästhetik der Gangster-Filme der 1940er Jahre angelehnt ist (die Bilder sind Schwarz-Weiß; der Autofahrt sieht man an, dass sie im Studio gedreht wurde usw.), wird ihm zusätzlich eine filmhistorische Pointe verliehen. Le Cain hat diese Pointe folgendermaßen zusammengefasst:

»However much punishment she takes, the Bride keeps coming back - shot in the head, raped, buried alive, drugged, battered several times over, she refuses to let herself die. *Her persistence is at once the persistence of basic cinematic narratives that won't go away, like the revenge story, and their destruction.*«²⁷ (Hervorheb. U.L.)

Doch auch damit nicht genug, denn die Liste mit den jeweils einzeln aufgeführten Namen der Hauptdarsteller wird ebenso abgehakt, wie Braut im Film ihre ›Death List Five‹ abgehakt hatte. Da die Szene des Abspanns allerdings vor dem Kampf mit Bill liegt, werden zwar Lucy Liu, Vivica A. Fox und Michael Madsen durchgestrichen und Daryl Hannah mit einem Fragezeichen versehen (denn sie ›lebt‹ ja vermutlich noch – ihr wurde von der Braut ›lediglich‹ das zweite Auge ausgerissen), aber der Name David Carradine bleibt undurchgestrichen.

Hier ereignet sich ein Fiktionsbruch, der eine andere Reichweite besitzt als jene in früheren Szenen des Films.²⁸ Im Abspann ereignet sich

27 Le Cain, Vengeful Ghosts.

28 So lässt etwa die Braut im Vorspann zu KILL BILL: VOLUME 2, also einer dezidiert paratextuellen Stelle, aus dem Off verlauten: »I went on what *the movie advertisements* refer to as a roaring rampage of revenge.« (KILL BILL: VOLUME 2, 0:01:09, Hervorheb. U.L.) Wer macht diese Äußerung? Die Braut? Uma Thurman? Oder die Werbeabteilung von Miramax? Denn Teile der Äußerung wurden tatsächlich auf Werbepaketen verwendet. Auch der kurze Dialog zwischen Budd und Bill in Szene 10d lässt sich im Sinne eines Fiktionsbruchs lesen. Budd: »You tellin' me she [die Braut, U.L.] cut her way through 88 bodyguards before she got to O-Ren?« Bill: »Nah, there wasn't really 88 of 'em. They just called themselves The Crazy 88.« Budd: »How come?« Bill: »I don't know. I guess they thought it sounded cool.« (2-0:14:31) Tatsächlich werden in der Großkampfszene im »House of Blue Leaves« nur sechsundsechzig ›Crazy 88‹ getötet. D.K. Holm hat es nachgezählt (vgl. Holm, Kill Bill, S. 74, 76)! Schließlich findet sich auch am Ende von KILL BILL: VOLUME 2 eine solche Selbstthematizierung der Filmfiktion mit Tendenz zum

eine doppelte Bewegung: Einerseits werden die Darsteller selbst in die Fiktion hineingenommen und damit Teil der Filmnarration. Zum anderen werden die Figuren des Films zugleich aus der Fiktion hinausbefördert, indem sie zu Pseudonymen der Schauspieler erklärt werden. Würde man den Fiktionsbruch des Abspanns konsequent zu Ende denken, wäre die außerfilmische Realität ebenso fiktional, wie der Film real wäre. Man würde in ein donquichoteskes Universum eintreten.

Zwar wird in dem auf zahlreichen Tarantino-Webseiten betriebenen ›Kult‹ um den Regisseur genau diese Vermischung von Realität und Fiktion betrieben²⁹, dennoch sind die Konsequenzen, die sich aus dem Fiktionsbruch im Abspann zu KILL BILL: VOLUME 2 ergeben, weit weniger dramatisch. Trotzdem scheint diese letzte Volte des Films keineswegs einem bloß spielerischen Impetus geschuldet zu sein. Versteht man den Abspann als integralen Teil des Films, so ereignet sich dort eine weitere Deterritorialisierungsbewegung. Was für die zeitliche Verfasstheit, für die Raumkonzeption sowie für die Figurengestaltung des Films aufgezeigt wurde, gilt demnach nicht weniger für die paratextuelle Rahmung des Films. Es ist eine Deterritorialisierungsstrategie, die Tarantino bereits in PULP FICTION einsetzte, als er John Travolta, seine eigene Geschichte als Schauspieler parodierend, auf die Tanzfläche schickte. Tarantino versucht bewusst, das Image eines Stars, sei es ironisch oder affirmativ, mit der Filmfigur in Kontakt zu bringen – in KILL BILL besonders deutlich an der Figur Bills ablesbar, die unabweisbar Züge der Hauptfigur aus der TV-Serie KUNG FU trägt.³⁰ Der Film reflektiert also nicht allein bestimmte filmische ›basic narratives‹ einschließlich ihrer filmästhetischen und filmhistorischen Dimensionen, sondern ebenfalls die Ikonizität der vermeintlich nicht-fiktionalen Star-Images.

So souverän der Film auf der einen Seite mit Genrekonventionen und Genrekodierungen umgeht, so wenig kann er ihnen auf der Seite entkommen. Schon D.K. Holm merkt in seinem *Unofficial Casebook* bezüglich der Liste der Braut an, dass es einen Thriller LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR von François Truffaut gebe, in dem eine Frau, dessen zukünftiger Ehemann bei ihrer Hochzeit unbeabsichtigt von einer Gruppe von Männern ermordet wird, ebenfalls anhand einer Liste ihre Opfer abhakt. Die Übereinstimmung zwischen beiden Filmen gehe laut Holm soweit, dass sogar die Kameraeinstellung in KILL BILL und Truffauts Film identisch sei, auch wenn Tarantino bestritten habe, Truffauts Film

Fiktionsbruch. Bill sagt zur Braut, was der Film kurze Zeit später zeigen wird: »before this tale of bloody revenge reaches its climax« (KILL BILL: VOLUME 2, 1:38:21).

29 P. Körte, *Tarantinomania*, S.7ff.

30 Laut D. K. Holm stammt die Flöte, die David Carradine in KILL BILL spielt, sogar direkt aus der TV Serie. Vgl. D. K. Holm, *Kill Bill*, S. 93.

zu kennen³¹, und man kann Tarantino wohl Glauben schenken, da er sonst sehr auskunftsfreudig bezüglich seiner filmischen und literarischen Vorbilder ist. Was heißt das? Nichts anderes, als dass der Film bereits auf eine stereotype Thrillerästhetik zurückgreift, die sich aus einem bereits vorhandenen Archiv von Stil- und Sehgewohnheiten speist. Trotz der zahlreichen deterritorialisierenden Bewegungen des Films wird spätestens an diesem Punkt klar, dass es keinen Ausweg aus den Genrekodierungen gibt. Vielleicht könnte man sogar sagen, dass in der fast epische Ausmaße gewinnenden Großkampfszene im »House of Blue Leaves« narrative Muster am Werk sind, die sich bis in die frühe Antike zurückverfolgen lassen. Schon Homer gestaltet in der *Ilias* nach dem Schema Massenkampfszene, Massen gegen Held, Held gegen Held bekanntermaßen die Auseinandersetzungen der verschiedenen griechischen und trojanischen Kämpfer. Mit Ausnahme der Massenkampfszene folgt auch Tarantino diesem alten Schema.

Fazit: »Fertig ist ein Tarantino-Film.« (Georg Seeßlen)³²

Vor dem Hintergrund der letzten Bemerkungen drängt sich die Frage auf: Ist KILL BILL mehr als eine selbstreferenzielle Stellungnahme zur Ästhetik und Geschichte bestimmter Filmgenres? Tarantino selbst vertritt die These, dass KILL BILL ein »film pur« sei³³, der lediglich nach Geschmackskriterien beurteilt werden könne. Dementsprechend antwortet er in einem anderen Interview auf den Vorwurf der Gewaltverherrlichung: »Nobody is getting killed, this isn't real blood and if you don't like it you mustn't like the colour red because you know it's not real.«³⁴ Alles nur ›l'art pour l'art‹? Damit würde zutreffen, was Wolfgang Höbel in seiner Rezension über KILL BILL bemerkt hat:

»Die Geschichte vom Rachefeldzug der Braut wird Kapitel für Kapitel zelebriert; in maximaler ästhetischer Brillanz und fast immer rasant. Doch bei all dem geht es um nichts - und Tarantino meint das nicht mal als Provokation. Er fordert die Zuschauer auf, sich mit der schieren Selbstbezüglichkeit seiner Kinowelt zu begnügen.«³⁵

31 Vgl. D. K. Holm, *Kill Bill*, S. 35.

32 Vgl. den Nachweis des vollständigen Zitats in Anm.3.

33 Tarantino sagt: »Il [*Kill Bill*, U.L./M.S.] n'existe que dans le cadre d'une salle de cinéma. C'était formidable de réaliser un pur ›film de cinéma‹. Je n'avais pas d'obligation envers la réalité, celle que nous connaissons.« Ciment/Niogret, *Entretien*, S. 8.

34 Mark Olsen: »Turning on a dime«. In: *Sight & Sound* Okt. 2003, S.15.

35 Höbel, Wolfgang: »Die Passion der Beatrix«. In: *Der Spiegel* 19.4.04, S. 181.

Wie die Analysen gezeigt haben, lässt sich weder die ästhetizistische Position Tarantinos noch die des kritischen Filmrezensenten aufrecht halten. Indem KILL BILL die Mechanismen seiner eigenen Produktion und Rezeption vorführt, bietet er eine grundlegende Stellungnahme zur Funktion und Wirkweise von Filmnarrativen und ihrer ästhetischen Verfasstheit. Die selbstreflexiven Momente von KILL BILL erschöpfen sich gerade nicht in ›schierer Selbstbezüglichkeit‹, die sich in sich selbst abschließt. Im Gegenteil: Tarantinos Zweiteiler ist eine intelligente Aufarbeitung jener Programmierungen, die nicht nur große Teile der heutigen Filmindustrie bestimmen, sondern auch das Bewusstsein der Zuschauer maßgeblich prägen. Insofern lässt sich dem Film selbst doch eine deterritorialisierende Kraft in Bezug auf das Mainstream-Kino zusprechen. Nichts anderes wird schon am Beginn des Films thematisiert, wenn Bill zur Braut sagt: »Do you find me sadistic?« – »No, kiddo, this is me at my most masochistic!«³⁶

Literaturverzeichnis

- Ciment, Michel; Niogret, Hubert: »Entretien avec Quentin Tarantino«, in: Positif. Mai 2004, S. 6-13.
- Crouch, Stanley: The arificial white man. Essays on authenticity, New York: Basic Civitas Books 2004.
- Höbel, Wolfgang: »Die Passion der Beatrix«, in: Der Spiegel vom 19.4.04, S.180f.
- Holm, D.K.: Kill Bill. An Unofficial Casebook, London: Glitterbooks 2004.
- Houx, Damon: »Kill Bill Vol.1«, in: Holm, D.K.: Kill Bill. An Unofficial Casebook, London: Glitterbooks 2004, S.153-158
- Körte, Peter: Tarantinomania. <http://www.blarg.net/~kbilly>, der Koffer von Marsellus Wallace und anderes Treibgut. Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2000, S. 7-70.
- Le Cain, Maximilian: »Tarantino and the Vengeful Ghosts of Cinema«, in: <http://www.sensesofcinema.com/contents/04/32/tarantino.html> am 31. Januar 2006.
- Nagel, Uwe: Der rote Faden aus Blut. Erzählstrukturen bei Quentin Tarantino, Marburg: Schüren 1997.
- Nitsche, Lutz: »»May the Hype be With You.« Quentin Tarantino als Star-Regisseur im amerikanischen independent cinema der 90er Jahre«, in: montage/av, Sep. 2000, S. 127-153.

36 KILL BILL: VOLUME 1, 00:01:23, und KILL BILL: VOLUME 2, 00:00:55.

- Nitsche, Lutz: Hitchcock – Greenaway – Tarantino: Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos, Stuttgart: Metzler 2002.
- Olsen, Mark: »Turning on a dime«, in: Sight & Sound Okt. 2003, S.12-15.
- Seeßlen, Georg: »Is This the Way to Tarantino? Fast nichts in diesem Text ist von Georg Seeßlen«. In: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2000, S.231-266.
- Walker, David: »Kill Bill Vol.1«, in: Holm, D.K.: Kill Bill. An Unofficial Casebook, London: Glitterbooks 2004, S. 151f.

Anhang 1: Sequenzliste (ohne Timecode)

KILL BILL: VOLUME 1

Szene	Ortsangabe / Zeitangabe [in Klammern, wenn rekonstruiert]	Inhalt [Innen- bzw. Außenräume]
Vorspann Kill Bill 1		
V1a		Credits: nummerierte Liste der Hauptdarsteller (Black Screen; Ton: Atemgeräusch)
V1b		Kopf der Braut, Cowboystiefel; aus dem Off: Bills Stimme
Chapter 1 »2«		
1a	»The City of Pasadena, California«	Ankunft der Braut bei den »Bells« [Auto; Bungalow]
1b		Vernita Green schlägt die Braut
1c		Kampf der Braut mit Vernita Green [Bungalow]
1d		Liste der Braut: Nr.2 »Copperhead« wird gestrichen; aus dem Off Hattori Hanzo über Kampftaktik [im Auto aus 1a]
Chapter 2 »The Blood-splattered Bride«		
2a	»Four years and six months earlier in the city of El Paso«	Sheriff bei vermeintlich ermordeter Braut [Raum wie V1b, Wüste, Hochzeitskapelle]
2b	[6 Monate nach erstem Mordanschlag auf Braut in El Paso]	versuchter Mord an Braut durch Elle Driver [Krankenhaus, vermutlich Nahe oder in El Paso]; Bill am Telefon
2c	»Four Years Later«	Erwachen der Braut aus dem Koma [Krankenhaus]
2d	El Paso	Schuss auf die Braut [Raum wie V1b]
2e		Braut setzt den »Trucker« und Buck außer Gefecht [Krankenhaus]
2f	[während des Komats]	Buck: »My Name is Buck and I am here to fuck« [Krankenhaus]
2g	»Texas« [sagt die Braut, als sie auf die Nummernschilder der Autos in der Tiefgarage schaut]	Beginn der Reanimierung der Beine [Krankenhaus, Tiefgarage, »Pussy Wagon«]
2h	El Paso	Man sieht zum ersten Mal alle Mitglieder der DiVAS [Hochzeitskapelle]
Chapter 3 »The Origin of O-Ren«		
3a	Japan	Lebensgeschichte von O-Ren als Anime: O-Ren als 9jährige (Ermordung der Eltern), mit 11 Jahren Rache, als 20jährige eine Profikillerin (aus dem Off: als 25jährige ist sie beteiligt am »Massacre at Two Pines«) [Schlafzimmer der Eltern auf amerikanischem Militärstützpunkt in Japan; Schlafzimmer des Yakuza-Bosses Matsumoto; unbestimmtes Stadtsetting]
3b	El Paso	[weiterhin als Anime] Braut wird von DiVAS geschlagen [Raum wie 1a]
3c	Japan; »Thirteen hours later« [nach 2g]	gelungene Reanimierung der Beine, Flug mit Air-O [»Pussy Wagon«; Flugzeug]
Chapter 4 »The Man From Okinawa«		
4a	Okinawa; »It will take me a month to make a sword«; »One month later«	Kontaktaufnahme der Braut zu Hattori Hanzo; Anfertigung des Samuraischwerts [Sushi-Bar; Raum mit Schwertsammlung oberhalb der Bar]

DIE LISTE DER BRAUT

4b	Okinawa	Schwertübergabe durch Hanzo [Raum oberhalb der Bar]
Chapter 5 »Showdown at the House of Blue Leaves«		
5a	Tokio; »It was one year after the massacre in El Paso, Texas (...) «	O-Rens Machtergreifung [von der Braut aus dem Off berichtet] und O-Rens Machtbestätigung; Einführung der Figuren: Sofie Fatale, Gogo, Johnny Mo [Konferenzzimmer; Bar (Gogo-Szene)]
5b	Okinawa → Tokio/Tokio	Braut auf dem Weg von Okinawa nach Tokio; in Tokio Motorrad-Szene [Flugzeug; Großstadt]
5c	El Paso	Sofie Fatale mit DiVAS in der Hochzeitskapelle. während die Braut verprügelt wird
5d	Tokio	Ankunft von O-Ren im »House of Blue Leaves«
5e	El Paso	O-Ren in der Hochzeitskapelle, auf Braut blickend
5f	Tokio	Kampf der Braut mit Crazy 88 und O-Ren [Japanisches Restaurant; verschneiter Garten des Restaurants]
5g	[Tokio]	O-Rens Name wird von der Liste gestrichen [man sieht nur die Liste und den Motorradhandschuh der Braut]
5h	Tokio	Sofie Fatale in Kofferraum, Bill bei Sofie [Krankenhaus], Sofie im Kofferraum (im Folgenden mehrfach überblendete Einstellungen)
5i	[Okinawa → Tokio]	Braut macht ihre »Death List Five« [Flugzeug]
5j	Okinawa	Schwertübergabe; bei Hattori Hanzo: »Revenge is never a straight line...«
5k		Budd: »That woman deserves her revenge...«
5l	[Okinawa → Tokio]	Forts. von Szene 5i
5m		Elle Driver: »She must suffer to her last breath...«
5n	[El Paso]	Braut: »How did you find me?«
5°	Tokio	Bill bei Sofie. Bill sagt, dass die Tochter der Braut noch am Leben sei [Krankenhaus]
Abspann		
A1		Credits

KILL BILL: VOLUME 2

Szene	Ortsangabe / Zeitangabe [in Klammern, wenn rekonstruiert]	Inhalt [Innen- bzw. Außenräume]
Vorspann		
V2a V2b	El Paso	Teil-Wiederholung von V1b [Hochzeitskapelle] Braut auf dem Weg zu Bill, spricht zum Publikum [asphaltierte Landstraße]
Chapter 6 »Massacre at Two Pines«		
6a	El Paso	Vorbereitung auf Hochzeit, Begegnung der Braut mit Bill, DiVAS: sie erschießen alle Hochzeitsgäste (bis auf die Braut) [erstmalig detaillierter Blick in den Innenraum der Kapelle; Wüste]
6b		Bill warnt Budd [Wohnwagen; Wüste]

Chapter 7 »The Lonely Grave of Paula Schultz«		
7a		Budd wird als Rausschmeißer des »My Oh My clubs« gefeuert [Parkplatz, »Titty Bar«]
7b		Braut bei Budd, er überwältigt sie, sie wird lebendig begraben [Budds Wohnwagen, Friedhof]
Chapter 8 »The Cruel Tutelage of Pai Mei«		
8a	[Abend bevor Braut zu Pai Mei in die Ausbildung geht]	Bill und Braut am Lagerfeuer, Geschichte über Pai Mei [schemenhafte Ruine eines Hauses]
8b	China	Ausbildung der Braut bei Pai Mei [verfallende chinesische Tempelanlage]
8c		Braut befreit sich aus Grab [Friedhof, Café]
Chapter 9 »Elle and I«		
9a	»Barstow, California« [dort Grab von Paula Schultz; nächster Morgen in Bezug auf 7b und 8c]	Elle Driver bei Budd wegen des Hanzo-Schwerds, sie tötet Budd durch einen Schlangenbiss (»Black Mamba«); Braut auf dem Weg durch Wüste zu Budd [Wohnwagen; Wüste]
9b		Braut als »Kind« in Schule – Name: Beatrix Kiddo [Schule]
9c	[In der Nähe von »Barstow, California«] ¹	Kampf zwischen Elle Driver und der Braut [Wohnwagen]
9d	[China]	Pai Mei reißt Elle Driver ein Auge aus [Tempelanlage]
9e		Forts. des Kampfes zwischen Elle Driver und der Braut [Wohnwagen]
9f	[China]	Elle Driver vergiftet Pai Mei, der ihr ein Auge ausgerissen hat
9g		Forts. von 9e: Braut reißt Elle das zweite Auge aus [Wohnwagen]
Last Chapter »Face to Face«		
10a	»Acuna, Mexico« [30. Januar 2003] ²	Braut bei Esteban Vihao im »El Botanero Cochon«; Esteban erklärt Braut Bills Vorliebe für Blondinen [nicht-asphaltierte Landstraße, mexikanisches Bordell]
10b	Esteban [in 10a]: »Bill is at the Villa Quarto, on the road to Salina« [Mexiko]	Braut auf dem Weg zu Bill; bei Bill (»Vorahnung« des Todes von Bill und B.B.; »Vorahnung« des Todes der Braut; Spiel im Spiel: »Massacre at Two Pines«; Abendessen, B.B. schaut mit Braut Samurai-Video; Bill spritzt Braut Wahrheitsdroge [asphaltierte Landstraße, Bills Appartement: Hacienda mit privatem Strand]
10c	[auf einer Rolex lesbar: Wednesday, the 14.]	Schwangerschaftstest der Braut, wird von »Karen Kim« a.k.a. Lisa Wong verschont [Hotelzimmer]
10d		Braut tötet Bill [Bills Appartement; Garten]
10e	»Next Morning«	B.B. schaut Cartoon, Braut fühlt sich »erlöst« [Hotel- zimmer, Bad des Hotelzimmers]
Abspann		
A2a		Wiederholung von Szene aus dem Film: Credits Schauspieler
A2b	[Raum wie V2b]	Braut auf der Fahrt zu Bill [asphaltierte Landstraße]

- 1 Da die Braut binnen einer Nacht den Weg zu Budd zurücklegen kann, kann Budds Wohnwagen nicht weit von Barstow entfernt stehen.
- 2 Siehe Erläuterungen im Fließtext.

Anhang 2: Chronologische Reihenfolge der Szene (nach der Rekonstruktion der Story)

- I. Vorgeschichte(n) (*Beatrix Kiddo ist Beatrix Kiddo*): 3a, 9b
- II. Braut bei Bill, Ausbildung bei Pai Mei, Konstituierung der DiVAS (*Beatrix Kiddo ist Black Mamba*): 8a, 8b, 9d, 9f (Dauer: ?)
- III. Distanzierung der Braut von Bill; »Massacre at Two Pines« (*Beatrix Kiddo ist Arlene Machiavelli*): 10c, 6a, 2h u. 5n (Teil-Wiederholungen von 6a), 1b, 5c, 3b, 2d, 5e, V1b, V2a (Teil-Wiederholung von V1b), 2f (Teil-Wiederholung von V1b aus anderer Perspektive), 2a (Dauer: 3 Monate)
- IV. Während des Komats der Braut (*Beatrix Kiddo ist »the Bride«*): 2b, 5a, 2f (Dauer: 4½ Jahre)
- V. Nach dem Koma: 2c, 2e, 2g, 3c (Dauer: 13 Stunden)
- VI. Vorbereitung auf die Rache bei Hattori Hanzo: 4a, 5j, 4b, 5i, 5l (Dauer: 1 Monat)
- VII. Durchführung der Rache (Dauer: ?)
 - O-Ren 5b, 5g, 5d, 5f, 5g, 5h, 6b (Teil-Wiederholung von 5o)
 - Vernita Green 1a, 1c, 1d
 - Budd 7a, 7b, 5m (Teil-Wiederholung von 7b), 8c (*Beatrix Kiddo ist Paula Schultz*)
 - Elle Driver 9a, 9c, 9e, 9g
 - Bill 10a, V2b, A2b (Wiederholung von V2b), 10b, 10d
- VIII. »Happy End« (*Beatrix Kiddo ist Mommy*): 10e

MODELLE DER TRADITIONSBILDUNG IN KILL BILL: VERRAT, MORD, RACHE

OLIVER KOHNS

»Derjenige, der arbeiten will, gebiert seinen eigenen Vater.«¹
(Søren Kierkegaard: *Furcht und Zittern*)

»The apple doesn't fall far from the tree.«
(Bill)

Verrat

Solange Nachahmung grundsätzlich positiv bewertet wird, stellt sie noch kein *prinzipielles* philosophisches Problem dar. Das Problem der Nachahmung und ihrer Ausformungen – Mimesis, Nachfolge, Beeinflussung – ist unter diesem Vorzeichen lediglich: *Wer* wird nachgeahmt und *wie* wird nachgeahmt?² Die Situation ändert sich, sobald Nachahmung grundsätzlich *negativ* bewertet wird: Wie kann man jemandem nachfolgen, der jede Form von Nachfolge ablehnt, um *selbst* zu denken und *selbst* zu »schaffen«? Und umgekehrt: Auf welche Nachfolger darf ein Autor hoffen, zu dessen Prinzipien zuallererst die Absage an jede Form des blinden Glaubens an Überlieferung und Tradition und also auch an »Nachfolge« gehört?

Um das Problem der Nachfolge kreist einer der Aphorismen aus Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft*.

1 Søren Kierkegaard: *Furcht und Zittern*. Dialektische Lyrik von Johannes de Silentio. Übers. von Liselotte Richter, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1998, S. 23.

2 Vgl. Philippe Lacoue-Labarthe: »Höldertin und die Griechen [1979]«, in: ders.: *Die Nachahmung der Modernen*. Typographien II. Übers. von Thomas Schestag. Basel, Weil am Rhein, Wien: Engeler [o.J.], S. 71-85; René Girard: »Innovation und Wiederholung«, in: ders.: *Die verkannte Stimme des Realen*. Eine Theorie archaischer und moderner Mythen, Übers. von Petra Willim. München, Wien: Hanser 2005, S. 202-221.

»Unerwünschte Jünger. – Was soll ich mit diesen beiden Jünglingen machen! rief mit Unmut ein Philosoph, welcher die Jugend ›verdarb‹, wie Sokrates sie einst verdorben hat – es sind mir vollkommen unwillkommene Schüler. Der da kann nicht Nein sagen und Jener sagt zu Allem: ›Halb und halb‹. Gesetzt, sie ergriffen meine Lehre, so würde der Erstere zu viel leiden, denn meine Denkweise erfordert eine kriegerische Seele, ein Wehethun-Wollen, eine Lust am Neinsagen, eine harte Haut, – er würde an offenen und inneren Wunden dahin siechen. Und der Andere wird sich aus jeder Sache, die er vertritt, eine Mittelmäßigkeit zurecht machen und sie dergestalt zur Mittelmässigkeit machen, – einen solchen Jünger wünsche ich meinem Feinde.«³

Der Aphorismus umschreibt präzise das Problem einer Nachfolge desjenigen, der jede Nachfolge kategorisch ablehnt. Um die ›Lehre‹, des Philosophen zu ›ergreifen‹, müssen die beiden ›Jünger‹ vor allem lernen, keine Jünger zu sein. Der wahre Nachfolger des Philosophen wäre derjenige, der kein Nachfolger ist. Solange ein Schüler ›nicht Nein sagen‹ kann, ist er kein würdiger Schüler dieses Philosophen und bleibt ›vollkommen unwillkommen‹. Nietzsches Formulierung, ein solcher Jünger würde ›zu viel leiden‹, schließt an die ältere Bedeutung von ›leiden, erleiden‹ als Ausübung einer *Passivität* an; sie gewinnt in Verbindung mit der Forderung Nietzsches nach einer ›kriegerischen Seele‹ und einer ›harten Haut‹ jedoch zugleich eine martialische Wörtlichkeit.

Die Lehre der Philosophie erfordert, wie es in einem anderen Aphorismus heißt, »das erlangte *gute* Gewissen bei der Feindseligkeit gegen das Gewohnte, Ueberlieferte, Geheiligte«.⁴ Denken wird damit zu einer kriegerischen Auseinandersetzung gegen *jede* Form der Tradition und Nachahmung. Diese Feindseligkeit muss sich aber *auch* gegen *jede* Tradition und Nachahmung der ›Feindseligkeit gegen das Gewohnte‹ richten: Der Philosoph mit ›kriegerischer Seele‹ kann letztlich weder Vorbilder noch Nachfolger haben, weder Meister noch Jünger. »Man vergilt einem Lehrer schlecht, wenn man immer nur der Schüler bleibt«⁵, heißt es in *Also sprach Zarathustra*.

Doch kann man jemals ›nein‹ sagen zu einer solche Philosophie des ›Neinsagens‹? Ebenso, wie man die Nachfolge durch Zustimmung zur Lehre des Meisters notwendigerweise verfehlen muss, ist jede Ableh-

3 Friedrich Nietzsche: Die Fröhliche Wissenschaft, 32, in: Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Dtv; Berlin: de Gruyter 1988, Bd. 3, S. 403.

4 Nietzsche: Fröhliche Wissenschaft, 297. – Kritische Studienausgabe (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 537.

5 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, in: Kritische Studienausgabe (wie Anm. 3), Bd. 4, S. 101.

nung des Philosophen zugleich ein ›Ergreifen‹ seiner Lehre, auch wenn es gerade dies nicht beabsichtigen mag. Die Jünger befinden sich mit anderen Worten in einer Situation des ›*double bind*‹:⁶ Der Philosoph fordert von ihnen *zugleich* Nachfolge und Abweichung, weshalb jede Äußerung ihrer Zustimmung Abweichung bedeutet, während jedes ›Neinsagen‹ eine Nachfolge signalisiert. Auch wenn das Wort ›verderben‹ hier ausdrücklich nur in ironisierenden Anführungszeichen erscheint, muss man zu dem Urteil kommen, dass ein solcher Philosoph in der Tat die Jugend ›verdirbt‹.

Welche Mittel gibt es, mit dieser Situation eines ›*double bind*‹ umzugehen? Einem Jünger des Philosophen wäre allenfalls zu raten, jederzeit einen Dolch unter seinem Gewand zu tragen, womit er den Meister eines Tages überraschen kann, um diesen von seiner Unabhängigkeit zu überzeugen. In einem weiteren Aphorismus aus der *Fröhlichen Wissenschaft*, der sich als eine Fortsetzung des zitierten 32. Aphorismus verstehen lässt, spricht Nietzsche jedenfalls von der »Fähigkeit zur Rache«:

»*Fähigkeit zur Rache*. – Dass Einer sich nicht vertheidigen kann und folglich auch nicht will, gereicht ihm in unsern Augen noch nicht zur Schande: aber wir schätzen Den gering, der zur Rache weder das Vermögen noch den guten Willen hat, – gleichgültig ob Mann oder Weib. Würde uns ein Weib festhalten (oder wie man sagt ›fesseln‹) können, dem wir nicht zutrauten, dass es unter Umständen den Dolch (irgend eine Art von Dolch) *gegen* uns gut zu handhaben wüsste? Oder *gegen* sich: was in einem bestimmten Falle die empfindlichere Rache wäre (die chinesische Rache).«⁷

Die Paradoxie der Traditionsverweigerung hat nach Nietzsche (und bereits vor ihm) zahlreiche Autoren beschäftigt. In Harold Blooms Theorie der *Anxiety of Influence* wird die Angst, die ein übermächtiger Vorgänger einem Schriftsteller bereiten kann, nur durch die Sorge übertrifft, dass auch dieser Vorgänger sich wiederum gegen *seine* Vorgänger zu wehren hatte und dass folglich jede Form der Rebellion gegen die Tradition ein zutiefst traditioneller Akt ist.⁸ Bereits Lichtenberg no-

6 Vgl. Gregory Bateson: Vorstudien zu einer Theorie der Schizophrenie [1956], in: ders.: *Ökologie des Geistes*. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven. Übers. Hans Günter Holl. 5. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 270-301.

7 Nietzsche: *Fröhliche Wissenschaft*, 69. – Kritische Studienausgabe (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 427f.

8 Vgl. Harold Bloom: *Einflußangst*. Eine Theorie der Dichtung. Übers. von Angelika Schweikhart, Frankfurt a.M.: Stroemfeld 1995 (Nexus. 4), bes. S. 64: »Mit ›dichterischem Einfluß‹ meine ich nicht die Transmission von Ideen und Bildern von früheren zu späteren Dichtern, denn das ist einfach ›etwas, das

tiert das Dilemma der Jünger aus Nietzsches Aphorismus: »Grade das Gegenteil tun heißt auch nachahmen, es heißt nämlich das Gegenteil nachahmen.«⁹ (In dieser Paradoxie kann ohne weiteres auch eine Aporie jeder Avantgarde-Ästhetik gesehen werden.)

Insbesondere aber Quentin Tarantinos Film KILL BILL ist über weite Strecken kaum etwas anderes als eine Meditation über jenen »Fähigkeit zur Rache« betitelten Aphorismus Nietzsches. Die Braut, jene »tödlichste Frau«¹⁰, ist die Inkarnation des »Weibes«, das *jede* Art von Dolch »unter Umständen [...] gegen uns gut zu handhaben wüsste«. Auch ohne explizit genannt zu werden, ist Nietzsche in Tarantinos Film jederzeit gegenwärtig: zahlreiche Diskurse zitieren Elemente aus Nietzsches Texten oder erinnern zumindest an eine trivialisierte Version des Nietzscheanismus. Hattori Hanzos Lehre von der Mitleidslosigkeit des idealen Rächers¹¹ zitiert Nietzsches Invektiven gegen das Mitleid¹², und Bills »Superman«-Rede mutet an wie eine überdrehte Fassung der Rede vom »Übermenschen« in Nietzsches *Also sprach Zarathustra*¹³ unter dem Einfluss von zahllosen *Superman*-Heften. Jenseits dieser Zitierungen und Anspielungen ist der philosophische Gehalt von KILL BILL weitaus eher in seinen Reflexionen über das Verhältnis von Rache und Nachfolgerschaft zu suchen.

KILL BILL ist ein Film über Rache; das ist offensichtlich.¹⁴ Es ist aber zugleich auch ein Film über Lehrer und Schüler, über Väter und Söhne, über Väter und Töchter und also über Nachfolge und Nachahmung. Insofern sich das Verhältnis all dieser Paarbeziehungen von Vorgänger und Nachfolger als »Feindseligkeit«, als »kriegerische« Auseinander-

geschieht, und ob eine solche Transmission bei den späteren Dichtern Angst hervorruft, ist bloß eine Frage des Temperaments und der Umstände. [...] Doch der Standpunkt eines Dichters, sein Wort, seine imaginative Identität, sein ganzes Wesen *müssen* für ihn etwas Einzigartiges sein und bleiben, oder er wird als Dichter untergehen, selbst wenn er seine Wiedergeburt in dichterische Inkarnation bewerkstelligt hat. Aber dieser fundamentale Standpunkt ist auch der seines Vorgängers, so wie der Grundcharakter eines Menschen auch der seines Vaters ist, auch in einer Umwandlung, auch in einer Umkehrung.«

9 Georg Christoph Lichtenberg: *Sudelbücher* [D 604]. - Schriften und Briefe. Bd. 1-4. Hrsg. von Wolfgang Promies. München: Hanser 1968, Bd. 1, S. 321. Vgl. Bloom: *Einfluss-Angst* (wie Anm. 7), S. 31.

10 KILL BILL: VOLUME 2, 01:47:27.

11 Vgl. KILL BILL: VOLUME 1, 00:14:41.

12 »Was ist schädlicher als irgendein Laster? – Das Mitleiden der That mit allen Misrathnen und Schwachen – das Christenthum« (Nietzsche: *Der Antichrist*. - Kritische Studienausgabe [wie Anm. 3], Bd. 6, S. 170).

13 »»Todt sind alle Götter: nun wollen wir, dass der Übermensch lebe.« – diess sei einst am grossen Mittag unser letzter Wille!« (Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*. - Kritische Studienausgabe [wie Anm. 3], Bd. 4, S. 102).

14 Vgl. Robert Fischer: »Kill Bill«, in: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen (Hg.), *Quentin Tarantino*, Berlin: Bertz + Fischer 2004, S. 197-234, hier: S. 217.

setzung oder als ›Rache‹ bestimmt, gehören beide Themenfelder in Tarantinos Film *notwendig* zusammen. Dieser Zusammenhang kann erklärt und analysiert werden mit Blick auf die Paradoxie der Traditionsverweigerung, wie sie in Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft* entfaltet wird.

Aus der Lektüre des Films KILL BILL ergeben sich drei Thesen über den Zusammenhang der Gewalttätigkeit mit den Problemen der Traditionsbildung. *Erstens*: Innerhalb einer Ökonomie der Rache ist die Ermordung eines Vorgängers stets die *wahre* Aneignung seiner Lehre (dies folgt aus der Paradoxie der Traditionsverweigerung). *Zweitens*: Wenn die Ermordung des Lehrers die höchste Stufe des Lernens ist, kann das Vorbild niemals wirklich verraten werden (denn jeder Verrat kann nur den Verrat des Meisters an *seinem* Vorgänger wiederholen und stellt daher eine vollkommene Aneignung der Position des Lehrers dar). *Drittens*: Die Sequenz der Rache kann prinzipiell kein Ende nehmen (denn jeder Jünger wird anderen Nachfolgern zum Vorgänger werden). Diese drei Thesen sollen im Folgenden näher entfaltet werden.

Mord

Das allgemeinste Schema der Rache ebenso wie der Nachfolge *durch Rache* erzählt die Vorgeschichte O-Ren Ishiis, die von der Stimme der Braut als Voice-Over über eine Zeichentricksequenz berichtet wird. Der Zeichentrickeinschub ist im Stil eines japanischen ›Mangas‹ gehalten, was nicht nur Japan als den Ort der Handlung unterstreicht, sondern auch die extreme Gewalt und eine recht pornographische Sequenz darstellbar macht. Erzählt wird, wie »Japan's most ruthless Yakuza boss, Boss Matsumoto«¹⁵ die Eltern der neunjährigen O-Ren Ishii brutal ermorden lässt, während diese sich zitternd unter dem Bett verstecken kann. Doch der Ausbruch der Gewalt hat auch mit dem abschließenden Niederbrennen ihres Elternhauses vor den Augen O-Ren Ishiis kein Ende: »She swore revenge... luckily for her, Boss Matsumoto was a pedophile.«¹⁶ Nur zwei Jahre später erhält sie ihre Rache: Man sieht, wie die elfjährige O-Ren Ishii in der Uniform eines Schulmädchens und in eindeutiger Position auf dem Boss der Yakuza sitzt und ihm in einem überraschenden Moment ein langes Schwert in den Leib rammt.

Die Handlung der Rache eröffnet hier ein Feld der *Ähnlichkeiten*. Die Geste des ›Durchbohrens‹ erinnert an den Tod der Mutter O-Ren Ishiis, die gleichfalls auf dem Bett liegend von einem Schwert durchstoßen

15 KILL BILL: VOLUME 1, 00:34:57.

16 KILL BILL: VOLUME 1, 00:39:12.

wurde. Die Fontäne des in alle Richtungen ausströmenden Blutes erinnert zudem an den Mord an ihrem Vater. O-Ren Ishii spricht die Frage der Ähnlichkeit explizit an, indem sie den röchelnden und sterbenden Yakuza-Boss auf ihre Ähnlichkeit zu ihrer ermordeten Mutter aufmerksam macht: »Sieh mich an, Matsumoto. / Präg dir mein Gesicht gut ein. / Sieh mir in die Augen. / Sieh auf meinen Mund. / Komm ich dir bekannt vor? Sehe ich jemandem ähnlich, den du ermordet hast?«¹⁷ Wie die Flammen des brennenden Elterhauses sich in den Augen der jungen O-Ren gespiegelt haben, so zeigt nun ein »Close Up« in den Augen des sterbenden Matsumoto das Gesicht O-Rens: Eine gespiegelte Spiegelung. Die gelungene Rache *ähmelt* so der Tat, die sie rächt: Sie wiederholt sie in umgekehrter Besetzung, indem die Tochter den Mörder ihrer Mutter in deren Namen und im Zeichen ihrer Ähnlichkeit ermordet. Rache vergilt »Gleiches mit Gleichem«. (Das Feld der Ähnlichkeiten spielt auch in dem Rachefeldzug der Braut eine wichtige Rolle: nahezu jeder Moment des Wiedersehens mit einem der Beteiligten an dem Massaker in El Paso wird durch eine markante Tonfolge begleitet, die Wiedererkennen und Erinnerung bezeichnet. Damit ergibt sich auch hier eine Korrespondenz zwischen ihrer Rache und der motivierenden Tat, aber diese Beziehung wird in das Gedächtnis der Braut verlegt.)

Paradoxaerweise entwickelt die Rache ihre Kraft der Ähnlichkeit und Verähnlichung aber auch in eine andere Richtung: O-Ren Ishii wird im Anschluss an die Ermordung Matsumotos zum Profi-Killer und steigt, nach einem »Shakespearian-in-magnitude power struggle with the other Yakuza clans«¹⁸ zum »Boss der Bosse«¹⁹ in der Tokioter Unterwelt auf. Statt den Kampf ihres Vaters gegen die Yakuza fortzusetzen, wird sie folglich zur legitimen Nachfolgerin von Boss Matsumoto. Ihr grausames Regime in der Unterwelt Tokios steht dem des Mannes, den sie ermordet hat, wohl kaum nach. Der Boss Matsumoto ist damit nicht nur der Mann, der O-Ren Ishiis Eltern ermorden ließ und den sie dafür tötete, sondern auch ihr Lehrer. Ihre weitere Karriere verläuft nach seinem Vorbild.

Die Vorgeschichte O-Ren Ishiis entfaltet damit »en miniature« ein Drama der Traditionsverweigerung, wie Nietzsche es in seinen Aphorismen beschreibt. Wie Boss Matsumoto am eigenen Leib erfahren muss, ist auch O-Ren Ishii eine Verkörperung jenes Weibs, das einen Dolch »unter Umständen [...] gegen uns gut zu handhaben wüsste«.

17 KILL BILL: VOLUME 1, 00:39:29.

18 KILL BILL: VOLUME 1, 00:56:37.

19 Ebd.

Nachfolge

Die Beziehung zwischen O-Ren Ishii und Boss Matsumoto gibt derart ein Präludium für das Verhältnis der Rächer zu ihren Lehrmeistern. In KILL BILL treten mindestens drei Figuren als ›Lehrmeister‹ auf: zunächst Hattori Hanzo, der die Braut in die Kunst und Technik der Rache einführt, der aber auch schon Bills Lehrer war; sodann Pai Mei, der ebenfalls Bill und die Braut, aber auch Elle Driver ausbildet; und schließlich Bill selbst, der mindestens für die Braut und wiederum für Elle Driver die Rolle eines Meisters einnimmt.

Anhand der Beziehung Bills zu den anderen Figuren zeigt sich indes, dass das Verhältnis von Meister zu Schüler sehr bald noch die verschiedensten zusätzlichen Konnotationen annehmen kann. Bill ist der Lehrer und ›Meister‹ der Braut, gewiss (›Bill ist dein Meister‹²⁰, sagt Pai Mei zur Braut); er ist aber ebenso auch ihr Liebhaber und der Vater ihres Kindes. Mit einem für einen Profikiller unerwarteten Eingeständnis emotionaler Beteiligung erklärt er gegen Ende des zweiten Teils das Massaker in der Kirche zu El Paso damit, dass die Braut ihm mit seinem plötzlichen Verschwinden ›das Herz gebrochen‹ habe: ›There are consequences to breaking the heart of a murdering bastard.«²¹ Ähnlich verdoppelt ist auch die Beziehung zwischen Bill und Elle Driver. Bill ist ebenfalls ihr Lehrmeister und Liebhaber zugleich; telephonisch gesteht er ihr seine Liebe zu ihr, als Elle am Krankenbett der Braut steht.²² Für die Braut ist Bill jedoch nicht nur Lehrer und Liebhaber, sondern auch eine Vaterfigur: Wenn er sich in der Kirche in El Paso als der Vater der Braut ausgibt, macht er nur eine Rolle explizit, die er immer wieder einnimmt. Das ›Deadly Viper Assassination Squad‹, das Team der Profikiller, der die Braut angehörte und das sie im Laufe des Films nach und nach auslöscht, ist Bills Erfindung, eine Geburt seines Gehirns, seine Schöpfung. Die Braut ist ebenso das Geschöpf Bills wie ihre tödlichen Schwestern Elle Driver, Vernita Green und O-Ren Ishii. (Allein Budd ist nicht der Sohn Bills, sondern sein Bruder, und entsprechend hoch ist auch die Verachtung Bills für ihn.)

›Like most men, who never knew their father, Bill collected father figures‹²³ behauptet die Braut – aber dieser Satz trifft auf sie genauso zu wie auf Bill. Neben Hattori Hanzo und Pai Mei ist Bill für sie die zentrale Vaterfigur – und es ist kein Widerspruch dazu, sondern eine tödliche Konsequenz, dass das ›telos‹ der gesamten Narration auf die Tötung Bills durch ihre Hand (›Kill Bill‹) ausgerichtet ist. Den narrativen

20 KILL BILL: VOLUME 2, 00:46:03.

21 KILL BILL: VOLUME 2, 01:52:33.

22 KILL BILL: VOLUME 1, 00:23:08.

23 KILL BILL: VOLUME 2, 01:19:06.

Motor des Films bildet, wie in Freuds Theorem des Ödipuskomplexes und in seiner kulturtheoretischen Abhandlung *Totem und Tabu*, ein Vaternord. Während der Mord am mythischen Ur-Vater in *Totem und Tabu* der Anfang aller Geschichte überhaupt ist²⁴, erscheint er in KILL BILL als deren absolutes Ende, denn die Braut tötet zuerst ihre sämtlichen Geschwister mitsamt deren Anhang (die gesamte mythische Urhorde) und anschließend erst den Vater, der die Horde erfunden und in seinem Kopf geboren hat: Bill.

Auf dem Weg zu dieser Tötung ist die Braut jedoch nur erfolgreich, indem sie zu einer noch tödlicheren Version Bills selbst wird. Sie geht durch die gleiche Ausbildung (bei Pai Mei und bei Hattori Hanzo), die auch Bill durchlaufen hat, und bekämpft ihre zentrale Vaterfigur so durch weitere Vaterfiguren. Sie schlägt Bill folglich buchstäblich mit dessen eigenen Waffen (mit denen von Hattori Hanzo nämlich, die auch Bill für unbezahlbar hält) und mit dessen eigener Technik. »The apple doesn't fall far from the tree«²⁵ sagt Bill vor dem Massaker in der Kirche zu El Paso über die Fähigkeit der Braut, ihn zu »überraschen« – und macht damit, wie in einer antiken Tragödie, eine unwissende Aussage über seine eigene Zukunft und sein eigenes Ende.

Die Braut geht den gleichen Weg wie vor ihr Bill, sie überbietet ihn jedoch: Hattori Hanzo schmiedet für sie noch einmal ein Schwert, damit sie seinen ehemaligen Schüler Bill töten kann, und Pai Mei bringt nur ihr (nicht aber Bill) die »Five-Point-Palm-Exploding-Heart-Technique« bei. Durch die Tötung Bills am Ende des zweiten Teils erweist sie sich als die perfekte und vollendete Schülerin, die sie ist, und Bill selbst zögert nicht, ihr seinen Respekt auszusprechen. Ihr Rachefeldzug bedeutet an keiner Stelle einen Bruch mit Bill, sondern ist jederzeit die Vollendung seiner Lehre. Das Verhältnis zwischen beiden ist jederzeit durch eine *Anxiety of Influence* gekennzeichnet, wie Harold Bloom sie beschrieben hat; aber im Gegensatz zu Blooms Konzept der Einflussangst muss in KILL BILL nicht allein der Nachfolger Furcht vor dem »starken« Vorläufer empfinden, sondern mindestens ebenso der Lehrer vor dem allzu geschickten und ehrgeizigen Schüler.

Das abschließende Duell zwischen Bill und der Braut wird bezeichnenderweise nicht mit Schwertern, sondern mit Wörtern ausgetragen. Es geht um die Frage der Identität der Braut: Hat sie das Recht, sich für eine »bürgerliche« Existenz zu entscheiden, oder wäre dies für sie als »natural born killer«²⁶ nur eine oberflächliche Tarnung? Es ist kein

24 Vgl. Sigmund Freud: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* [1912/13]. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1991, S. 195f.

25 KILL BILL: VOLUME 2, 00:10:32.

26 KILL BILL: VOLUME 2, 01:42:38.

Zufall, dass sich dieser Disput als eine Frage des *Namens* darstellt: Die Braut, so insistiert Bill, kann machen was sie wolle, sie bleibe stets Beatrix Kiddo, die geborene Killerin. Der Name ist in KILL BILL ein Echo des Schicksals: Der Name des Pflegers *Buck* korrespondiert mit dessen Lieblingstätigkeit ebenso wie der Name *Bills* stets nur einen Buchstaben von seinem Sterben entfernt ist. Die Braut hingegen hat vier Namen: »die Braut« (nach dem Massaker in der Kirche), »Beatrix Kiddo« (scheinbar ihr »bürgerlicher« Name, der im ersten Teil konsequent überpiept wird, im zweiten Teil jedoch genannt), »Arlene Macchiavelli« (der Name, den sie sich in El Paso selbst gibt²⁷), sowie »Black Mamba« (ihr Codename im »Deadly Viper Assassination Squad«). Diesen hat offenbar Bill für sie gewählt – zumindest beschwert sich Vernita Green darüber, der Name habe weitaus eher zu *ihr* gepasst (»Black Mamba, I shoulda been motherfuckin Black Mamba«²⁸). Ihre Identität als »Black Mamba« (und vielleicht auch als »Beatrix Kiddo«) ist *seine* Erfindung. Das Argument Bills, die Braut habe niemals wirklich »Arlene« sein können, zielt deshalb darauf, dass sie sich niemals einen *eigenen* Namen geben und sich niemals von ihrem Lehrer und Mentor lösen könne. Er beharrt auf dem »Herrenrecht, Namen zu geben«, von dem Nietzsche in der *Genealogie der Moral* spricht²⁹, und gerade durch die Tötung ihres Meisters erweist sich die Braut als exakt die Tötungsmaschine, die Bill unter ihrem Namen erfunden hat. Weit davon entfernt, sich von seiner Lehre zu entfernen, ist sie niemals so entschieden Bills hervorragendste Schülerin wie in dem Moment, in dem sie ihn tötet.

Rache

Das Prinzip der Rache ist *ökonomisch*: es beinhaltet ein Gesetz der Gabe und Gegen-Gabe. Die Rache eröffnet einen Kreislauf der Aktionen und Reaktionen, in der jede Gabe auf eine andere Gabe antwortet. Diese Antwort geschieht, wie schon das Motto des Films (»Revenge is a dish best served cold«) verrät, keineswegs augenblicklich, und ebenfalls keineswegs mit einer schlicht *gleichwertigen* Gegen-Gabe. Die Ökonomie der Rache fordert vielmehr eine *Überbietung*, eine *maßlose* Gegen-Gabe. Diesen Exzess der Gegen-Gabe führt *in nuce* die Erzählung

27 Vgl. R. Fischer: Kill Bill, S. 199.

28 KILL BILL: VOLUME 1, 00:12:44.

29 »Das Herrenrecht, Namen zu geben, geht so weit, dass man sich erlauben sollte, den Ursprung der Sprache selbst als Machtäußerung der Herrschenden zu fassen: sie sagen ‚das ist das und das‘, sie siegeln jegliches Ding und Geschehen mit einem Laute ab und nehmen es dadurch gleichsam in Besitz.« (Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, Kritische Studienausgabe, Bd. 5, S. 260).

über die Vorgeschichte Pai Meis vor, wie Bill sie der Braut am Lagerfeuer erzählt:

»Once upon a time in China, some believe around the year one-double knot-three, head priest of The White Lotus Clan, Pai Mei, was walking down the road, contemplating whatever it is that a man with Pai Mei's infinite power would contemplate - which is another way of saying: who knows -, when a Shaolin monk appeared on the road traveling in the opposite direction. As the monk and the priest crossed paths... Pai Mei - in a practically unfathomable display of generosity - gave the monk the slightest of nods. The nod was not returned. Was it the intention of the Shaolin monk to insult Pai Mei? Or did he just fail to see the generous social gesture? The motives of the monk remain unknown. What is known, were the consequences. The next morning, Pai Mei appeared at the Shaolin Temple, and demanded that the temple's head Abbot offer Pai Mei his neck, to repay the insult. The Abbot, at first, tried to console Pai Mei, only to find, Pai Mei was inconsolable. So began the massacre of the Shaolin Temple, and all sixty of the monks inside, at the fists of the White Lotus. And so began the legend of Pai Mei's Five-Point-Palm-Exploding-Heart-Technique.«³⁰

Seine Neigung zum Exzess lässt Pai Mei als einen literarischen Nachfahren von Kleists Michael Kohlhaas erscheinen. Wie dieser fordert Pai Mei das Prinzip der Ökonomie (den Kreislauf der Rückgabe bzw. der Erwidering einer Gabe) ein, um es *in dieser Forderung* zugleich maßlos zu überschreiten. Bereits die Forderung nach dem Hals des Abts »to repay the insult« ist exzessiv, aber mehr noch ist es die Tötung *aller* Mönche des Klosters durch die legendäre »Five-Point-Palm-Exploding-Heart-Technique«.

Das Prinzip der Rache scheint in einer Kreisbewegung darstellbar zu sein: Eine Tat antwortet auf eine vorausgehende Tat, wobei die zweite Tat die Schuld der ersten »zurückzahlt«.³¹ Rache scheint demnach ein sich schließender Kreis zu sein. Die allgemeinste Struktur von KILL BILL kann diesen Eindruck zunächst bestätigen: Der Schluss des zweiten Teils, in dem die Braut Bill nach einer langen Odyssee und zahllosen Gewaltakten tötet, scheint als eine Antwort auf die erste Szene des ersten Teils lesbar zu sein, in der Bill eine Kugel auf den Kopf der Braut abfeuert. Doch bereits die in die Handlung eingeschobene Vorgeschichte Pai Meis führt vor, dass Rache keineswegs als ein einfacher Zirkel

30 KILL BILL: VOLUME 2, 00:38:00.

31 Vgl. R. Fischer: Kill Bill, S. 217: »Zu den generischen Zutaten einer Rache-geschichte gehört natürlich Gewalt: Ein Gewaltakt löst den Rache-feldzug aus, eine Reihe von weiteren Gewaltakten markieren ihn bis hin zu seinem Ende, seiner Vollendung.«

vorzustellen ist: Vielmehr löst sie die Bewegung einer ins Unendliche geöffneten Spirale aus.

Kann die Rache der Braut demnach als *vollendet* und *gelingen* bezeichnet werden? – *Einerseits* birgt der Akt der Rache *in sich* die vollständige Befriedigung eines endgültigen Abschlusses, eines Schnitts, einer Begleichung der offenen Rechnungen. So beschreibt die Braut die Tätigkeit des Rächers an einer Stelle geradezu als die Möglichkeit einer persönlichen Theodizee: »When fortune smiles on something as violent and ugly as revenge, at the time it seems proof like no other, that not only does God exist, you're doing his will.«³² *Andererseits* aber zeigt sich in der Tätigkeit der Rache eine irritierende »List der Vernunft«, in der die rächende Tötung seines Meisters als die Vollendung von *dessen* Lehre erscheint. Der Gott, dessen Existenz die Braut spürt und dessen Wille sie in der Rache vollzieht, ist folglich niemand anders als Bill selbst. (Noch die scheinbar willkürlichen und unkontrollierten Exzesse des Pai Mei folgen seinem Gesetz, denn es ist nur das Gesetz der Gewalt überhaupt.) Aus der Paradoxie der Traditionsverweigerung folgt demnach die Unmöglichkeit einer endgültig vollendeten Rache.

Auf der Ebene der *Zeitlichkeit* macht sich die Unmöglichkeit einer Vollendung der Rache bemerkbar als eine Spannung zwischen dem Diskurs der Nachahmung, der Kontinuität, der Meisterschaft und der Elternschaft einerseits und den allgegenwärtigen Gesten der Destruktion, des Abbruchs und der Diskontinuität andererseits. Wenn der Tod nach der Definition Heideggers die »Möglichkeit der schlechthinigen Daseinsunmöglichkeit«³³ ist und er folglich das Nicht-Antizipierbare und Nicht-Erfahrbare schlechthin darstellt (so dass nicht einmal gesagt werden kann, was das Wort »Tod« bedeutet³⁴), dann kürzt der Mörder dem anderen nicht einfach nur seine Lebenszeit ab, sondern er stößt ihn aus jeder Möglichkeit der Zeit, der Erfahrung und der Kontinuierung heraus. Der Mörder negiert die *Möglichkeit* des Daseins des anderen: Seine Tätigkeit stellt damit die radikalste Figur der Diskontinuierung überhaupt dar.

In KILL BILL können zahlreiche visuelle Elemente als Darstellung dieser Diskontinuierung verstanden werden. Dazu zählt auf der expliziten Ebene der Handlung vor allem die Geste des Köpfens durch ein scharfes Samuraischwert, die häufigste Tötungsart in KILL BILL, und der gesamte Kult um die besonders scharfen Schwerter des Hattori Hanzo (vgl. den Respekt, den die skalpierte O-Ren Ishii vor dem Schwert der Braut

32 KILL BILL: VOLUME 1, 00:34:29.

33 Martin Heidegger: Sein und Zeit [1927], 17. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1993, S. 250.

34 Vgl. Jacques Derrida: Aporien. Sterben – auf die »Grenzen der Wahrheit« gefaßt sein. Übers. von Michael Wetzell. München: Fink 1998, S. 46.

empfindet³⁵). Dazu zählt aber auch, auf der Ebene der filmischen Darstellung, die Ästhetik des schnellen *Schnitts* vor allem in den ›action‹-lastigen Szenen des ersten Teils.

Auch das Durchstreichen der fünf Namen auf der ›Todesliste‹ der Braut kann als eine Bewegung der Diskontinuierung verstanden werden. Die Liste, auf der die Braut die Mitglieder des ›Deadly Viper Assassination Squad‹ in der Reihenfolge ihrer Tötung austreicht, dient zudem als eine Klammer, welche die Handlung des gesamten Films zusammenhält und auf ein ›telos‹ ausrichtet: die Tötung Bills. Die Struktur von *KILL BILL* ist zwar prinzipiell seriell (es wäre ohne weiteres möglich gewesen, den Film durch weitere Namen auf der Todesliste zu verlängern), aber die finale Auseinandersetzung der Braut mit Bill verspricht eine *Vollendung* der Rache: die Durchbrechung der Serialität, die Beendigung von Bills Dasein und zugleich des Rachefeldzugs der Braut.

Aber die Braut vollendet durch die Tötung Bills nicht ihre Rache, sondern ihre Rolle als Schülerin Bills; darin liegt die strukturelle Ironie des Films. Der Kreislauf der Rache schließt sich nicht; die offenen Rechnungen bleiben auch nach dem Austausch unzähliger Gewalttaten offen. Insofern die Rache das *Prinzip* der Rache, die Ökonomie der Gewalt, nur bestätigt, ist sie ihre eigene Fortsetzung. René Girard hat diese Zirkularität als die Struktur der Rache überhaupt beschrieben:

»Die einzig befriedigende Rache angesichts vergossenen Blutes besteht darin, das Blut des Täters fließen zu lassen. Es gibt keinen eindeutigen Unterschied zwischen dem Akt, den die Rache bestraft, und der Rache selbst. Rache ist Vergeltung und ruft nach neuen Vergeltungsmaßnahmen. Das durch Rache geahndete Verbrechen versteht sich selbst nur äußerst selten als ursprüngliches Verbrechen; es will bereits Rache für ein früheres Verbrechen sein. Die Rache stellt also einen unendlichen, endlosen Prozeß dar.«³⁶

Tatsächlich erfährt die Braut am Schluss des zweiten Teils, dass Bill sich durch das Massaker in El Paso seinerseits *an ihr* rächen wollte – wegen ihres vorausgehenden ›Verrats‹ an ihm. Wenn Bill dazu sagt, er habe möglicherweise überreagiert (»I overreacted«³⁷), dann trifft dies auf den Rachefeldzug der Braut in gleichem Maße zu und beschreibt nichts

35 *KILL BILL: VOLUME 1*, 01:33:17.

36 René Girard: *Das Heilige und die Gewalt* [1972]. Übers. von Elisabeth Mainberger-Ruh. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1992, S. 28. Zur Anwendung der Theorie Girards auf literarische Texte vgl. exemplarisch Heiko Christians: »Mythische Reinheit und reziproke Gewalt. Lektüren zu Herman Melvilles *Billy Budd. Foretopman* (1891)«, in: Annette Simonis/Linda Simonis (Hg.), *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2004, S. 318-330.

37 *KILL BILL: VOLUME 2*, 01:52:09.

anderes als die Logik der Rache selbst. Rache ist, wie bereits Hattori Hanzo der Braut erläutert, kein gerader Weg, sondern ein Wald, in dem man sich verirren kann: »Revenge is never a straight line. It's a forest. And like in a forest, it's easy to lose your way... to get lost... to forget where you came in.«³⁸ Indem die rächende Handlung als eine direkte Fortsetzung und Nachahmung der gerächten Tat und die Rächerin als Nachfolgerin des Ermordeten dargestellt wird, erscheint Rache in KILL BILL in der Tat als ein Wald ohne Ausweg.

Dass die Logik der Nachahmung und Nachfolge auch mit dem Tod Bills nicht zu Ende geht, wird vor allem in dem kurzen Auftritt der Tochter Bills und der Braut deutlich. Die junge »B. B.« erschießt die Braut im Moment ihres Eintritts in Bills Haus im Spiel, und erzählt danach, von Bills väterlichem Stolz gedrängt, von der Ermordung ihres Goldfischs. Aus der Tochter des Killers und der Killerin kann wohl nur eine Killerin werden; auch sie wird eine Nachahmerin und Nachfolgerin ihres Vaters. Nicht zuletzt die Betrachtung ihres Lieblingsfilms SHOGUN ASSASSIN, den sie sich gemeinsam mit ihrer Mutter anschaut, bereitet sie auf ihre Zukunft vor. Der Zuschauer hört den Bericht über die Köpfung von nicht weniger als 131 Männern in diesem Film aus dem »Off«, während die Kamera auf die Gesichter der Braut und ihrer Tochter gerichtet ist. Die Selbstverständlichkeit, mit der Bill und die Braut ihre Tochter diesen Film sehen lassen, könnte als ironischer Beitrag zu den Debatten über »Gewalt und Medienwirkung« verstanden werden. Der Filmkonsum ist zugleich aber eine konsequente Folge aus der Philosophie der Nachfolge und Nachahmung, die das Verhalten Bills und der Braut determiniert.

Eine Fortsetzung der Gewaltakte und der Rachehandlungen ist demnach garantiert. Den Rachefeldzug der Zukunft (»KILL BILL: VOLUME 3« sozusagen) nimmt die Braut bereits nach der Tötung Vernita Greens vorweg, indem sie deren Tochter eine »Revanche« anbietet, falls sie nicht über die Ermordung ihrer Mutter hinwegkommt: »It was not my intention to do this in front of you. For that I'm sorry. But you can take my word for it, your mother had it coming. When you grow up, if you still feel raw about it, I'll be waiting.«³⁹ Die Ökonomie der Rache und die damit korrespondierende Logik der Nachfolge und Nachahmung wird kein Ende nehmen. Der Film KILL BILL erweist sich damit, bei näherer Betrachtung, nicht allein als ein Objekt kulturwissenschaftlicher Forschung, sondern ebenso als eine Reflexion über die kulturelle Logik der »offenen Rechnung«.

38 KILL BILL: VOLUME 1, 01:37:56.

39 KILL BILL: VOLUME 1, 00:13:50.

Literaturverzeichnis

- Bateson, Gregory: Vorstudien zu einer Theorie der Schizophrenie [1956], in: ders.: Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven. Übers. Hans Günter Holl. 5. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 270-301.
- Bloom, Harold: Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung, Übers. von Angelika Schweikhart, Frankfurt a.M.: Stroemfeld 1995.
- Christians, Heiko: »Mythische Reinheit und reziproke Gewalt. Lektüren zu Herman Melvilles *Billy Budd. Foretopman* (1891)«, in: Annette Simonis/Linda Simonis (Hg.), *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2004.
- Derrida, Jacques: *Aporien. Sterben – auf die »Grenzen der Wahrheit« gefaßt sein*, Übers. von Michael Wetzel, München: Fink 1998.
- Fischer, Robert: »Kill Bill«, in: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeblen (Hg.), *Quentin Tarantino*, Berlin: Bertz + Fischer 2004, S. 197-234.
- Freud, Sigmund: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* [1912/13]. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1991.
- Girard, René: »Innovation und Wiederholung«, in: ders.: *Die verkannte Stimme des Realen. Eine Theorie archaischer und moderner Mythen*, Übers. von Petra Willim. München, Wien: Hanser 2005, S. 202-221.
- Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt* [1972]. Übers. von Elisabeth Mainberger-Ruh. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1992
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit* [1927], 17. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1993.
- Kierkegaard, Søren: *Furcht und Zittern. Dialektische Lyrik von Johannes de Silentio.*, Übers. von Liselotte Richter, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1998.
- Lacoue-Labarthe, Philippe: »Hölderlin und die Griechen [1979]«, in: ders.: *Die Nachahmung der Modernen. Typographien II*. Übers. von Thomas Schestag. Basel, Weil am Rhein, Wien: Engeler [o.J.], S. 71-85.
- Lichtenberg, Georg Christoph: *Sudelbücher [D 604]. – Schriften und Briefe*, Bd. 1-4, Hrsg. von Wolfgang Promies, München: Hanser 1968.
- Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Dtv; Berlin: de Gruyter 1988.

**KILL KIDDO.
SUPERMAN UND DIE
MASKE DER MITTELMÄSSIGKEIT**

PAUL FLEMING

Dass Bill getötet werden muss, ist klar. Warum es so sein muss, erfährt der Zuschauer gleich zu Beginn von Quentin Tarantinos zweiteiligem Epos KILL BILL: Zusammen mit den anderen Mitgliedern des ›Deadly Viper Assassination Squad‹ verübt Bill einen grausamen Mord(-versuch) an dem ehemaligen Mitglied der Killertruppe, Beatrix Kiddo, die im Begriff ist, Tommy Plympton, den Besitzer eines Musikladens im Kaff El Paso, Texas, zu heiraten. Das Blutbad endet mit einem ›coup de grace‹: einer Kugel in Kiddos Kopf aus Bills Pistole. Diese Brutalität ist Grund genug für die gnadenlose Rachsucht, von der Beatrix, die den Schuss überlebt und nach vier Jahren aus einem Koma erwacht, angetrieben wird. Ergo: Kill Bill.

Die Antwort auf die Frage aber, warum Beatrix Kiddo hatte sterben sollen, d.h. die Frage, die den eigentlichen Ausgangspunkt des Films betrifft, wird erst viel später gegeben, und sie ist weitaus komplizierter als es der Anfang vermuten lässt. Nach knapp dreieinhalb Stunden Spielzeit und einer Unmenge von Blut erfährt der Zuschauer – zumindest aus Bills Sicht – den Grund. Wenn das Leitmotiv der Geschichte ›unfinished business‹ zwischen Kiddo und ihren Ex-Kollegen und Kolleginnen ist, dann war Kiddos fataler, alles in Gang setzender Fehler, dass sie selber mit dem ›business‹ – dem Mordgeschäft – ›finished‹ sein wollte. Ein »natural born killer«¹ kann anscheinend nicht aussteigen, ohne gegen die eigene Natur, das eigene Wesen zu verstoßen – und dies zeitigt Folgen, die der Film nachdrücklich vor Augen stellt.

1 So lautet Bills Urteil über Kiddo. KILL BILL: VOLUME 2, 01:42:38.

*

Die endgültige Machtprobe zwischen Kiddo und Bill am Ende des zweiten Teils verläuft entscheidend anderes als die in die Länge gezogenen, extrem gewalttätigen und höchst choreographierten Szenen, in denen Kiddo Vernita Green und O-Ren Ishii erledigt. Statt des erwarteten Schwertkampfes zwischen den zwei Meistern findet ein Wortgefecht statt. Die Waffe des Dialogs ersetzt die der Gewalt. Präziser ausgedrückt: Eine neue Art von Gewalt wird eingeführt – das Wort als Waffe.

Bill setzt Kiddo mit seinem Wahrheitsserum »The Undisputed Truth«² außer Gefecht und ergreift das Wort, um über Umwege die Ursachen für seine Handlungen darzulegen. Die Begründung für seinen Mordversuch an Kiddo wird – wie von Tarantino nicht anders zu erwarten – aus einer genauen Lektüre von Comic-Heften entwickelt. Wenn man den einzigartigen Mythos von Superman versteht, versteht man Bills Denken:

Bill: »As you know, I'm quite keen of comic books, especially the ones about superheroes. I find the whole mythology surrounding superheroes fascinating. Take my favorite superhero, Superman. Not a great comic book. Not particularly well drawn. But the mythology, the mythology is not only great, it's unique. [...] Now, a staple of the superhero mythology is: there is the superhero and there is the alter ego. Batman is actually Bruce Wayne, Spiderman is actually Peter Parker. When that character wakes up in the morning, he's Peter Parker. He has to put on a costume to become Spiderman. And it is in *that* characteristic Superman stands alone. Superman didn't become Superman, Superman was born Superman. When Superman wakes up in the morning, he's Superman. His alter ego is Clark Kent. His outfit with the big red 'S' - that's the blanket he was wrapped in as a baby when the Kents found him. Those are *his* clothes. What Kent wears - the glasses, the business suit - *that's* the costume. That's the costume that Superman wears to blend in with us. Clark Kent is how Superman views us. And what are the characteristics of Clark Kent? He's weak, he's unsure of himself, he's a coward. Clark Kent is Superman's critique on the whole human race. Sorta like Beatrix Kiddo and Mrs. Tommy Plympton. [...] You would have worn the costume of Arlene Plympton, but you were born Beatrix Kiddo. And every morning when you woke up, you'd still be Beatrix Kiddo.«³

In dieser originellen Deutung der Superhelden-Mythologie kommt alles darauf an, wie oder als was man morgens aufsteht. Es mag banal klingen, doch das Alltägliche ist für einen Superhelden – so Bill – das Entschei-

2 KILL BILL: VOLUME 2, 01:39:39.

3 KILL BILL: VOLUME 2, 01:40:00.

dende: Was ist das erste, was man sieht, wenn man morgens in den Spiegel schaut: den Superheld oder den normalen Menschen? Die Mythologie des Superhelden umkreist notwendigerweise die Frage, wie der Superheld, die Ausnahme, sich zum Normalzustand verhält. Dies wiederum ist eine Frage der Genealogie und der Maske.

Die traditionelle Genealogie des Superhelden lautet ungefähr folgendermaßen: Erst durch einen Unfall (den Biss einer radioaktiven Spinne etwa) oder durch die Aneignung außerordentlicher Technologien (Batman) wird man zu einem Superhelden. Von Geburt aus jedoch ist der Superheld ›einer von uns‹. Und jeden morgen sieht er aus wie einer von uns: Spiderman erwacht als Peter Parker, Batman als Bruce Wayne. Superman aber wacht als Superman auf. Selbst unter den Superhelden hat er eine Sonderstellung inne; Superman ist die Ausnahme unter Ausnahmen. Superman ist der einzige Superheld, der einer Art Genie-Logik gehorcht: Nicht Zufall, Wille oder Anstrengung machten ihn zum Superhelden, vielmehr wird er als solcher geboren. Er ist buchstäblich nicht von dieser unserer Welt.⁴

Die Kehrseite der Frage: Was sieht man, wenn man morgens in den Spiegel schaut, lautet: Was wird maskiert? Spiderman und Batman tragen ihre Superhelden-Masken, um nicht als die Normalbürger, die sie im Grunde sind, erkannt zu werden. Sie werden Helden erst, indem sie ihr Kostüm überstreifen. Im Gegensatz dazu muss Superman sich *demaskieren*, um Superman zu sein. Als Clark Kent trägt er die Kleider des Alltags – Brille, Anzug und sogar den Namen Clark Kent –, um seine wahre Identität zu verdecken. Normalität ist seine Maske.

Nach Nietzsche, dem Philosophen des Übermenschen, soll jeder Superman die »Maske der Mediocrität« tragen, weil sie die listigste ist:

»*Mediocrität als Maske*. - Die Mediocrität ist die glücklichste Maske, die der überlegene Geist tragen kann, weil sie die grosse Menge, das heisst die Mediocren, nicht an Maskierung denken lässt-: und doch nimmt er sie gerade ihretwegen vor, - um sie nicht zu reizen, ja nicht selten aus Mitleid und Güte.«⁵

Ist man den anderen überlegen, so verstellt man sich am besten, indem man so mittelmäßig wie möglich erscheint, um nicht aufzufallen. Die ›grosse Menge‹ bemerkt nichts, da nichts normaler als das Mittelmaß ist. Die Maske der Mittelmäßigkeit ist dann die perfekte Tarnkappe, um sich in die Herde einzupassen. Die gelungenste, ›glücklichste‹ Maske ist jene,

4 Vgl. KILL BILL: VOLUME 2, 01:40:48.

5 Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches, in: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 2. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: de Gruyter 1999, S. 627.

die nicht als solche erkannt wird. Während Nietzsche normalerweise gegen die Sklavenmoral und die Herdenmentalität tobt, verteidigt er hier die Maske der Mediokrität als einen Schonmechanismus, der ›Mitleid und Güte‹ der Menge gegenüber ausdrückt. Man trägt sie ihretwegen, um die Menge nicht zu schockieren. Auch laut Bill, dem anderen Philosophen des Übermenschen, ist Supermans Maskerade effektiv, darüber hinaus – hierin ist Bill mehr Nietzsche als Nietzsche selbst – ist diese Maskerade nicht ein Zeichen von Güte, sondern eine vernichtende Kritik an der *conditio humana*. Supermans Maske – Schwachheit, Unsicherheit, Feigheit – ist sowohl geniale Verstellung als auch verspottender Kommentar. Die Lehre von Supermans Maske lautet: um ein normaler Mensch zu sein, muss man mittelmäßig sein.

Da Batman und Spiderman genau umgekehrt erst im Zuge des Sich-Maskierens Superhelden werden, könnten sie theoretisch jeder Zeit in das alltägliche, gesellschaftliche Leben zurückkehren, in dem sie letztendlich heimisch sind. Ohne seinen Batman-Anzug ist Bruce Wayne zwar überdurchschnittlich reich, sonst aber nicht weiter auffällig. Das Gleiche gilt für Peter Parker. Beide maskieren lediglich die Mittelmäßigkeit, die ihr angeborenes Wesen ausmacht. Anders Superman. ›Normal‹ zu sein bedeutet für ihn, außerordentlich und überlegen zu sein. Das Verhältnis zwischen Person und Maske, zwischen Person und Persona ändert sich dabei auf entscheidende Weise. Spiderman und Batman maskieren sich, um nicht als der Mann von neben erkannt zu werden; Superman dagegen will nicht als Wesen vom Planet Kryptonite enttarnt werden. Nur mit Hilfe der Maske der Mittelmäßigkeit kann er das Leben führen, das von allen anderen als normal empfunden wird, für ihn jedoch eine Anomalie darstellt.

Der erste, vielleicht gefährlichste Feind Supermans ist dann beispielsweise nicht Lex Luther, sondern die banale Alltäglichkeit und die Normalität – als Notwendigkeit und als Versuchung. Bereits Nietzsche hat die Verführung der Außerordentlichen durch Mediokrität gerade in Zeiten großer Umwälzungen oder der rapiden Veränderungen geahnt.

»Das Schwergewicht fällt unter solchen Umständen notwendig den *Mediokren* zu: gegen die Herrschaft des Pöbels und der Exzentrischen (beide meist verbündet) consolidirt sich die *Mediokrität*, als die Bürgschaft und Trägerin der Zukunft. Daraus erwächst für die *Ausnahme-Menschen* ein neuer Gegner - oder aber eine neue Verführung. Gesetzt, daß sie sich nicht dem Pöbel anpassen und dem Instinkte der ›Enterbten‹ zu Gefallen Lieder singen, werden sie nöthig haben, ›mittelmäßig‹ und ›gediegen‹ zu sein. Sie wissen: die *mediocritas* ist auch aurea, - sie allein sogar verfügt über Geld und Gold (- über Alles was *glänzt*...) [...] Und noch einmal gewinnt die alte Tugend, und

überhaupt die ganze *verlebte* Welt des Ideals eine begabte Fürsprecherin [...] Resultat: die Mediokrität bekommt Geist, Witz, Genie, - sie wird unterhaltend, sie verführt [...].⁶

Nietzsche bezieht sich hier auf die Tatsache welthistorischer Wandelbarkeit und Labilität, wie z. B. im Moment demokratischer Revolutionen. Sucht man die Mitte im Namen der Stabilität, so wird der Gegner der Verführer; plötzlich scheint die Mediokrität nicht nur ›nötig‹, sondern auch ›unterhaltend‹ zu sein. Wie bei Horaz wird die Mitte als ein Bollwerk gegen die Extreme glanzvoll; das alte ›verlebte‹ Ideal wird auf ein Mal golden, und zwar weil es allein eine Fortsetzung, eine Kontinuität und eine Zukunft verspricht. Diese Verführungskraft des Mittelmaßes muss nicht lediglich gesellschaftlich-historisch bedingt sein; das Gleiche könnte unter Umständen auch für das Ausnahme-Individuum gelten, z.B. für Beatrix Kiddo.

Sobald Kiddo erfährt, dass sie schwanger ist, verändert sich aus ihrer Sicht alles, auch wenn ihre spontane Reaktion auf das Ergebnis des Schwangerschaftstests – »Fuck!«⁷ – nicht gerade Freude ausdrückt. Als eine auf Kiddo angesetzte Attentäterin diese in ihrem Hotelzimmer genau in diesem Moment überfällt, kann Kiddo sie mit der Erklärung ihrer veränderten Sicht der Dinge aufhalten: »I'm the deadliest woman in the world. But right now I'm just scared shitless for my baby.«⁸ Bill gegenüber fasst sie diese Wende in ihrem Leben folgendermaßen zusammen: »Before that strip turned blue, I was a woman – I was your woman. I was a killer who killed for you. But once that strip turned blue, I could no longer do any of those things. Not anymore. Because I was going to be a mother.«⁹ Mit anderen Worten: Kiddo gibt Bill Recht – Killersein und Muttersein schließen sich gegenseitig aus. Als der Streifen blau wird, ist Schluss mit dem Mordgeschäft. Die Normalität und die alltäglichen Sorgen erhalten für Kiddo zwar nicht gerade Geist und Witz, doch zumindest eine verlockende Notwendigkeit. Sie versprechen Stabilität und eine Zukunft. Muttersein verlangt – so scheint die These zu lauten – Normalität.

In Bills Augen erlag Beatrix Kiddo, die Superkillerin, in genau diesem Moment der Entscheidung zwischen Mutterschaft und Mörderin der Versuchung der Mittelmäßigkeit. Das Gespräch fährt folgendermaßen fort:

6 Friedrich Nietzsche: Nachlaß 1887-1889. in: in: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 13. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: de Gruyter 1999, S. 368.

7 KILL BILL: VOLUME 2, 01:45:53.

8 KILL BILL: VOLUME 2, 01:47:27.

9 KILL BILL: VOLUME 2, 01:49:19.

Kiddo: »Are you calling me a superhero?«

Bill: »I'm calling you a killer, a natural born killer. You always have been and you always will be. Moving to El Paso, working in a used record store, going to the movies with Tommy, clipping coupons - that's you trying to disguise yourself as a worker bee, that's you trying to blend in with the hive. But you are not a worker bee. You are a renegade killer bee. And no matter how much beer you drank or barbecue you ate or how fat your ass got, nothing in the world would ever change that.«¹⁰

Bill baut den Superman-Mythos hier ein Stück weiter aus, indem er das metaphorische Register wechselt. Ein ›natural born killer‹ oder eine ›Killerbiene‹ kann zwar versuchen, sich zu verstellen, aber solche Tarnmaßnahmen bleiben auf immer umsonst. Der Versuch oder die Versuchung, sich anzupassen – im Musikladen zu arbeiten, ins Kino zu gehen, Coupons auszuschneiden –, kann das angeborene Wesen letztlich nie berühren. Eine Killerbiene bleibt immer eine Killerbiene. Zwei sich kreuzende Argumente strukturieren Bills Rede: 1) Indem Superman versucht, sich durch Schwäche und Normalität anzupassen, verletzt er seinen Ausnahmestatus, seine Natur. Gerade wegen seiner Maske namens Clark Kent ist Superman letztendlich nicht so ›super‹. Und indem Kiddo den gleichen Fehler begehen wollte, hätte sie sich als Mrs. Tommy Plympton selbst verraten. 2) Damit ergeht – zumindest implizit – ein Verstellungsverbot, und zwar deshalb, weil man durch die Tarndecke der Normalität der Uneigentlichkeit anheim fällt. Als Mutter und Frau maskiert vergisst Kiddo – so Bill – das Entscheidende: sie ist wesensmäßig eine Killerbiene, keine Arbeiterbiene.

Unter dem Einfluss von Bills Wahrheitsserum gibt Kiddo zu, keine allzu großen Hoffnungen gehegt zu haben, dass ihr ein Leben als Frau und Mutter in El Paso gelingen könnte. Und, ja, die unzähligen Morde, die sie verüben musste, bis Bill an der Reihe war, hatten sich gut angefühlt. »You would have been a wonderful mother, but you are a killer«¹¹ – so Bills Restimee. Dass Kiddo solch extremen Maßnahmen ergreift, um ihr Ziel – Bill – zu erreichen, bestätigt nur seine These. Lange Rede, kurzer Sinn: Folgen wir Bills Auslegung der Superman-Mythologie, dann war der Grund dafür, dass Kiddo sterben sollte, nicht *seine* Eifersucht, sondern *ihr* Verrat, und zwar nicht an ihm, sondern an sich selbst, ihrem eigenen angeborenen Superkillersein. Ergo: Kill Kiddo.

10 KILL BILL: VOLUME 2, 01:42:36.

11 KILL BILL: VOLUME 2, 01:43:44.

*

Wenn Kiddo hatte sterben sollen, da sie aus dem Mordgeschäft ausgestiegen war, um die Maske der Mittelmäßigkeit aufzusetzen, und damit der Uneigentlichkeit erlag, wie verhält es sich dann mit den anderen Mitgliedern des ›Deadly Viper Assassination Squad‹? Wie lauten ihre Antworten auf die Gretchen-Frage für Ausnahme-Menschen: Wie steht es mit der Mittelmäßigkeit? Vernita Green lebte, bis Kiddo sie fand und ermordete, als Mrs. Jeanne Bell in einem Vorort, wo sie anscheinend Mutter und Hausfrau spielte und sogar das Baseballteam ihrer Tochter trainierte. Sie hatte den gleichen Weg eingeschlagen, den Beatrix Kiddo gewählt hatte. Ob als Maske oder als Wirklichkeit, Vernita Green durfte ein normales Leben führen, ohne die Rache der anderen zu fürchten. Der andere Aussteiger, Bills Bruder Budd, ist Alkoholiker geworden, hat buchstäblich den von Bill gefürchteten »fat ass«¹² entwickelt, wohnt verwaorlost in einem Wohnwagen und arbeitet als Türsteher in einem Strip-teaselokal. Budd ist noch unter das Mittelmaß gesunken – ohne tödliche Konsequenzen. Aber vielleicht sind sie Batman und Spiderman, d.h. zufällige Superhelden, im Vergleich zu Kiddos angeborenem Ausnahme-status als Superman- bzw. Killerbienenwesen. Nur O-Ren Ishii und vielleicht Elle Driver erfüllen und bestätigen damit eine angeborene Superkiller-Natur. Und Bill?

Dass Bills Exegese der Superman-Mythologie vielleicht doch nicht den wahren Grund dafür angibt, warum Kiddo hatte sterben sollen, wird schon früher im zweiten Teil von Budd angedeutet. Als er Kiddo lebendig begräbt, gibt Budd als Rechtfertigung an: »This is for breaking my brother's heart.«¹³ Unter dem Einfluss eines anderen Wahrheitsserums – einer halben Flasche Schnaps – offenbart Bill selber, dass er aus viel gewöhnlicheren, normaleren (d.h. mittelmäßigeren) Gründen als Treue zum Ausnahme-Prinzip und Ehrenkodex der Killerbienen gehandelt hatte: »For the record: letting someone think that someone they love is dead, when they are not, is quite cruel«¹⁴; und: »I'm a killer. I'm a murdering bastard. And there are consequences to breaking the heart of a murdering bastard.«¹⁵ Der Imperativ ›Kill Kiddo‹ wurzelt dann nicht in der distanzierten, pathosfreien Logik eines Übermenschen, sondern, wie erwartet, in Eifersucht und Verletzung – dass er verlassen und durch Tommy Plympton ersetzt worden war. Bills Mordversuch an Kiddo ist lediglich ein nicht so außergewöhnliches *crime de passion*.

Bills Normalität wird während der letzten, entscheidenden Machtprobe buchstäblich in Szene gesetzt. Kiddo findet Bill und ihre Tochter

12 KILL BILL: VOLUME 2, 01:43:11.

13 KILL BILL: VOLUME 2, 00:34:21.

14 KILL BILL: VOLUME 2, 01:51:18.

15 KILL BILL: VOLUME 2, 01:52:33.

B.B., die sie für tot gehalten hatte, beim Spielen mit Spielzeugpistolen in einer großbürgerlichen Villa. Der letzte Streit findet im Hauptmilieu der Normalität statt: in der häuslichen Sphäre. Es bildet sich eine Art antihellige Familie, da sogar B.B. gerade ihren ersten Mord – an ihren Goldfisch Emilio – hinter sich hat; aber wie bereits in PULP FICTION gehört der Kontrast zwischen dem Superkillerhabitus und der alltäglichen, über MacDonalds redenden Normalität zum Wesen von Tarantinos Humor. Dieser Kontrast erfüllt jedoch in KILL BILL eine zusätzliche Funktion.

Seit dem Mordversuch an Kiddo ist Bill Vater ihrer gemeinsamen Tochter geworden. Entweder hat er sein eigenes Killerbienensein aufgegeben – was nach seiner eigenen Logik unmöglich sein sollte –, oder aber er will beides zugleich sein: Vater und Superkiller, Arbeiterbiene und Killerbiene, Clark Kent und Superman. Keine dieser Alternativen findet jedoch Platz in dem Kiddo vorgetragenen Argumentationsgebäude, und beide Möglichkeiten widersprechen seiner Auserwählten-Ideologie. Wenn Bill aus dem ziemlich normalen Grund eines gebrochenen Herzens und nicht aus Prinzip handelte, funktioniert die elaborierte Rede von Superman und Killerbienen selbst als eine Art Maske. Bill bestreitet, dass eine Killerbiene sich als Arbeiterbiene verkleiden kann, gerade um seine eigene Lage – seine eigene Schwäche, Verletzbarkeit, Eifersucht und Vaterseinwollen – zu vertuschen. Bills Ablehnung der Maske wird seine Maske.

Bills originelle Auslegung des Superman-Mythos verfällt dann einem Widerspruch. Sein Insistieren auf einer nackten, überlegenen Natur offenbart sich paradoxerweise als eine Art Superheld-Kostüm, womit der Normalmensch Bill seine gewöhnlichen Gefühle und Begierden mit dem Mäntelchen der Überlegenheit verdeckt. Nach Nietzsche ist das Paradebeispiel für die inhärente Widersprüchlichkeit einer Ideologie ausgerechnet die Moral der Mittelmäßigkeit:

»Aber sie ist schwer zu predigen, diese Moral der Mittelmässigkeit! - sie darf niemals eingestehn, was sie ist und was sie will! Sie muss von Maass und Würde und Pflicht und Nächstenliebe reden, -- sie wird Noth haben, *die Ironie zu verbergen!*«¹⁶

Die Moral der Mediokrität – Mitleid, Liebe, Gleichheit – erliegt der Ironie, weil sie Schwäche predigt, um den eigenen Willen-zur-Macht gleichermaßen zu verdecken und auszuüben. Eine Moral des Keine-Macht-Haben-Wollens ist aber für Nietzsche vielleicht die genialste Art

16 Friedrich Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. Kritische Studienausgabe, Bd. 5. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: de Gruyter 1999, S. 217.

des Machthabens, da die Maske der Impotenz im Namen der Potenz eine mächtige, weil listige ist. In dieser Hinsicht haben die Mittelmäßigen die Übermenschen ausgetrumpft. Bill aber verfällt dem umgekehrten Paradox: er verwendet die Moral des Übermenschen, um seinen eigenen Willen-zum-Mittelmaß zu vertuschen. Er predigt die Notwendigkeit, keine Maske zu tragen, um seine eigene Schwäche zu maskieren. Und es gibt vielleicht nichts Mittelmäßigeres, als die eigene Tendenz zur Mittelmäßigkeit hinter der Moral des Überlegenen zu verbergen.

Bills Superman-Mythologie ist dann die verdeckte Maske, die er über die eigene Versuchung des Normalseins streift. Was Bill dabei ausblenden muss, und was Kiddo am Ende des Films zusammen mit B. B. verkörpert, ist der Gedanke, dass Identität nur aus Masken besteht. Auf einem unantastbaren und unmaskierbaren Wesen – d.h. auf einer angeborenen Natur – zu beharren, ist selbst nur eine Maske, die Maske der Eigentlichkeit. Im Gegensatz zu Bills strikter Trennung von Selbst und Alter Ego fallen Person und Persona zusammen. Allein Kiddo war von dem Meister Pai Mei dazu erkoren worden, die ›Five-Point-Palm-Exploding-Heart-Technique‹, die stärkste Waffe des Meisters, zu lernen. Sie – nicht Bill – ist unter allen die Auserwählte. Diese Technik erlaubt ihr nicht nur den Kampf mit Bill, der buchstäblich – und nicht wie Superman – an einem gebrochenen Herzen stirbt, für sich zu entscheiden, sondern auch die Masken von Mittelmäßigkeit und Überlegenheit, von Mutter und Killerin zugleich zu tragen.

Literaturverzeichnis

- Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches. Kritische Studienausgabe, Bd. 2. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: de Gruyter 1999.
- Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. Kritische Studienausgabe, Bd. 5. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: de Gruyter 1999.
- Nietzsche, Friedrich: Nachlaß 1887-1889. Kritische Studienausgabe, Bd. 13. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: de Gruyter 1999.

AUTORINNEN UND AUTOREN

Gereon Blaseio, M.A.,

Wiss. Mitarbeiter am Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität zu Köln. Arbeitsschwerpunkte: Filmton und -synchronisation, Genretheorie, Gender Studies. Neueste Publikationen: Popularisierung und Popularität, hrsg. mit Hedwig Pompe und Jens Ruchatz, Köln: DuMont 2005; »Kulturwissenschaft« und »Class, Gender, Race: Remember the Titans«, (mit Claudia Liebrand), in: Claudia Liebrand u.a. (Hg.), Einführung in die Medienkulturwissenschaft. Münster: LIT 2005, S. 23-34 u. 291-302; »Widescreen«, in: Joanna Barck/Petra Löffler (Hg.), Gesichter des Films, Bielefeld: transcript 2005, S. 323-336.

Paul Fleming, Dr. phil.,

Assistant Professor für Deutsche Literatur an der New York University. Arbeitsschwerpunkte: Bürgerliches Trauerspiel, Goethezeit (insbesondere Jean Paul), Realismus, Ästhetik; Neueste Publikation: The Pleasures of Abandonment. Jean Paul and the Life of Humor, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

Achim Geisenhanslüke, Dr. phil.,

Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Regensburg. Arbeitsschwerpunkte: Ästhetik, Poetik und Literaturtheorie, Europäische Literatur des 17.-21. Jahrhunderts. Neueste Publikationen: Der Buchstabe des Geistes. Postfigurationen der Allegorie von Bunyan bis Nietzsche, München: Fink 2003; Einführung in die Literaturtheorie, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003.

Oliver Kohns, M.A.,

Studium der Germanistik, Soziologie und Geschichte in Köln, Promotion in Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft in Frankfurt am Main über Wahnsinn bei Kant, E.T.A. Hoffmann und Thomas Carlyle. Arbeitsschwerpunkte: Literatur und Philosophie der europäischen Romantik, Universitätsgeschichte, poststrukturalistische Literaturtheorie. Neueste Publikationen: »Universität als Zeitvertreib?« J. G. Fichtes »Deducirter Plan einer zu Berlin zu errichtenden höheren Lehranstalt«, in: A. Karschnia, O. Kohns, S. Kreuzer und Chr. Spies (Hg.), Zum Zeitvertreib, Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 119-129; (zs. mit Heiko Christians): »Politik der Einfachheit. Adalbert Stifters »Witiko«, in: Wirkendes Wort 55 (2005), S. 389-403.

Claudia Liebrand, Dr. phil.,

Professorin für Allgemeine Literaturwissenschaft und Medientheorie an der Universität zu Köln. Arbeitsschwerpunkte: Literatur des 19. Jahrhunderts und der Klassischen Moderne, Hollywoodfilm, Gender Studies. Neueste Publikationen: Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende, Köln: DuMont 2003; Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film (hrsg. mit Ines Steiner), Marburg: Schüren 2004; Textverkehr. Kafka und die Tradition (hrsg. mit Franziska Schöbller), Würzburg: Königshausen & Neumann 2004; Einführung in die Medienkulturwissenschaft (hrsg. mit Irmela Schneider, Börn Bohnenkamp und Laura Frahm), Münster: LIT 2005.

Uwe Lindemann, Dr. phil.,

Wissenschaftlicher Mitarbeiter mit den Aufgaben eines Studienrats im Hochschuldienst an der Universität Bochum. Arbeitsschwerpunkte: Narratologie, Detektiv- und Kriminalliteratur, Satire, poststrukturalistische Kultur- und Literaturtheorie. Neueste Publikation: Satire. Text und Tendenz, Berlin: Cornelsen 2004.

Georg Mein, Dr. phil.,

Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Luxemburg. Arbeitsschwerpunkte: Literatur des 18.-21. Jahrhunderts, Literatur- und Kulturtheorie, Literatursoziologie. Neueste Publikation: Erzählungen der Gegenwart, München: Oldenbourg 2005; Soziale Räume und kulturelle Praktiken. Über den strategischen Gebrauch von Medien, Bielefeld: transcript 2004; Tauschprozesse. Kulturwissenschaftliche Verhandlungen des Ökonomischen, Bielefeld: transcript 2005.

Rolf Parr, Dr. phil.,

Professor für Germanistische Literaturwissenschaft/Literaturdidaktik an der Universität Bielefeld. Arbeitsschwerpunkte: Literatur-, Medien- u. Kulturtheorie bzw. -geschichte des 18. bis 21. Jahrhunderts, (Inter-)Diskurstheorie, Mythisierung historischer Figuren, literarisches Leben, Literaturdidaktik. Neueste Publikationen: Interdiskursive As-Sociation. Studien zu literarisch-kulturellen Gruppierungen zwischen Vormärz und Weimarer Republik, Tübingen: Niemeyer 2000; (Nicht) normale Fahrten. Faszinationen eines modernen Narrationstyps, Heidelberg: Synchron 2003 (zus. mit U. Gerhard u.a.); Querpässe. Beiträge zur Literatur-, Kultur- und Mediengeschichte des Fußballs, Heidelberg: Synchron 2003 (zus. mit R. Adelman u. Th. Schwarz); Zeitdiskurse. Reflexionen zum

19. und 20. Jahrhundert, Heidelberg: Synchron 2004 (zus. m. R. Berbig und M. Lauster).

Martin Przybilski, Dr. phil.,

Juniorprofessor für Ältere deutsche Philologie an der Universität Trier. Arbeitsschwerpunkte: Wolfram von Eschenbach, Heldendichtung und deutsche chansons de geste, jüdisch-christlicher Kulturtransfer im Mittelalter. Neueste Publikation: Das jüdische Leben Jesu. ›Toldot Jeschu‹. Die älteste lateinische Übersetzung in den ›Falsitates Judeorum‹ von Thomas Ebdorfer, Wien, München: Oldenbourg 2003.

Michaela Schmidt, M.A.

Wissenschaftliche Hilfskraft am Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Bochum. Arbeitsschwerpunkte: Dramentheorie der elisabethanischen Epoche, Filmästhetik.

Franziska Schößler, Dr. phil.,

Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Trier. Arbeitsschwerpunkte: Drama und Theater (insbesondere der Gegenwart), bürgerliche Moderne, kulturwissenschaftliche Theoriebildung und Lektüren, Gender Studies. Neueste Publikationen: Goethes ›Lehr- und ›Wanderjahre‹. Eine Kulturgeschichte der Moderne, Tübingen und Basel: Francke 2002; Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003; Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung, Tübingen und Basel: UTB 2006.

Christian Steltz

Wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Neueren deutschen Literaturwissenschaft an der Universität Regensburg. Arbeitsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur, Dramentheorie, Film. Neueste Publikationen: »Wie schreibt man sich in die Geschichte ein? Eine gattungspoetische Betrachtung von Christian Krachts Romandebüt Faserland«, in: Corinna Schlicht (Hg.), Lebensentwürfe. Literatur- und Filmwissenschaftliche Anmerkungen, Oberhausen: Karl Maria Laufen, S. 33-49; »Von Kanakstern und Alibi-Abiturturen. Ein Überblick über verschiedene Strategien der Identitätsbildung in der deutsch-türkischen Literatur.« (erscheint im Sommer 2006)

Weitere Titel zum Thema »Film«

Markus Fellner
»**psycho movie**«

Zur Konstruktion psychischer
Störung im Spielfilm

Mai 2006, ca. 500 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 3-89942-471-9

Achim Geisenhanslüke,
Christian Steltz (Hg.)

Unfinished Business

Quentin Tarantinos »Kill Bill«
und die offenen Rechnungen
der Kulturwissenschaften

April 2006, 188 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 3-89942-437-9

Volker Pantenburg

Film als Theorie

Bildforschung bei
Harun Farocki und
Jean-Luc Godard

März 2006, 324 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 3-89942-440-9

Andreas Jahn-Sudmann

**Der Widerspenstigen
Zähmung?**

Zur Politik der Repräsentation
im gegenwärtigen US-amerika-
nischen Independent-Film

Januar 2006, 400 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 31,80 €,
ISBN: 3-89942-401-8

Henry Keazor,
Thorsten Wübbena

Video thrills the Radio Star

Musikvideos: Geschichte,
Themen, Analysen

2005, 478 Seiten,
kart., ca. 250 Abb., 31,80 €,
ISBN: 3-89942-383-6

Joanna Barck,
Petra Löffler u.a.

Gesichter des Films

2005, 388 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 28,80 €,
ISBN: 3-89942-416-6

Horst Fleig

Wim Wenders

Hermetische Filmsprache
und Fortschreiben antiker
Mythologie

2005, 304 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-385-2

F.T. Meyer

Filme über sich selbst

Strategien der Selbstreflexion
im dokumentarischen Film

2005, 224 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-359-3

Trias-Afroditi Kolokitha

Im Rahmen

Zwischenräume, Übergänge
und die Kinematographie

Jean-Luc Godards

2005, 254 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-342-9

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**

Weitere Titel zum Thema »Film«

Nicola Glaubitz,
Andreas Käuser,
Hyunseon Lee (Hg.)
**Akira Kurosawa und
seine Zeit**

2005, 314 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-341-0

Michael Lommel,
Isabel Maurer Queipo,
Nanette Rißler-Pipka,
Volker Roloff (Hg.)
**Französische Theaterfilme –
zwischen Surrealismus und
Existentialismus**

2004, 334 Seiten,
kart., 28,80 €,
ISBN: 3-89942-279-1

Manfred Riepe
Intensivstation Sehnsucht
Blühende Geheimnisse im Kino
Pedro Almodóvars.
Psychoanalytische Streifzüge
am Rande des Nerven-
zusammenbruchs

2004, 260 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-269-4

Matthias Uhl, Keval J. Kumar
Indischer Film
Eine Einführung

2004, 174 Seiten,
kart., 18,80 €,
ISBN: 3-89942-183-3

Andreas Becker
**Perspektiven einer
anderen Natur**

Zur Geschichte und Theorie
der filmischen Zeitraffung
und Zeitdehnung

2004, 370 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 28,80 €,
ISBN: 3-89942-239-2

Michael Lommel,
Isabel Maurer Queipo,
Nanette Rißler-Pipka (Hg.)
**Theater und Schaulust
im aktuellen Film**

2004, 172 Seiten,
kart., 19,80 €,
ISBN: 3-89942-181-7

Kerstin Kratochwill,
Almut Steinlein (Hg.)
Kino der Lüge

2004, 196 Seiten,
kart., 23,80 €,
ISBN: 3-89942-180-9

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de