



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Blut, Rache, Gewalt – Die Inszenierung von Weiblichkeit in
Filmen von Quentin Tarantino“

Verfasserin

Corinna Köhldorfer, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 066 824

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Politikwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.- Prof. Dr. Birgit Sauer

INHALT

1. Einleitung	3
1.1. FORSCHUNGSFRAGE UND THESE.....	6
1.2. STAND DER FORSCHUNG	7
1.3. KONTEXTBESCHREIBUNG: WARUM TARANTINO?	8
2. Theoretische Konzepte.....	11
2.1. DIE KONSTRUKTION DER GESCHLECHTER	11
2.1.1. GESCHLECHTERSTEREOTYPE.....	11
2.1.2. GESCHLECHTERROLLEN – GESCHLECHTSROLLENEINSTELLUNGEN	12
2.1.3. GESCHLECHTSIDENTITÄT VS. GESCHLECHTSROLLENIDENTITÄT.....	14
2.2. DIE FRAU IM FILM	17
2.2.1. FEMINISTISCHE FILMTHEORIE – EIN ÜBERBLICK	17
2.2.2. DIE FRAU IM ACTIONKINO	20
2.2.3. DOING GENDER IM FILM	22
3. Methodischer Zugang	25
4. Die Filme	29
4.1. KILL BILL - VOL. 1 & 2.....	29
4.1.1. INHALT	29
4.1.2. CHARAKTERANALYSEN.....	33
4.1.3. HELDIN UND OPFER – „DIE SCHÖNE, KLEINE, BLONDE PUSSY“	47
4.1.4. SIE HAT DIE FÜßE SCHÖN – EIN FETISCH LÄSST GRÜßEN	51
4.1.5. GNADENLOSE KILLERINNEN, VÖLLIG KLISCHEEFREI?	53
4.1.6. MUTTER & KILLERIN? – DAS GEHT NICHT GUT.....	58
4.1.7. DIE MUTTER UND IHR JUNGES ENDLICH VEREINT – TROTZDEM EIN ENDE MIT TRÄNEN?	61
4.2. DEATH PROOF – TODSICHER	63
4.2.1. INHALT	63
4.2.2. CHARAKTERANALYSEN.....	66
4.2.3. DIE FRAUEN ALS OBJEKTE – LANGE BEINE, TOLLE KÖRPER, SEXY KLEIDUNG.....	77
4.2.4. DIE FRAUEN ALS SUBJEKTE – WIR BESTIMMEN, WAS WIR TUN.....	80
4.2.5. JEDE MENGE FÜßE	83
4.2.6. DIE RACHE DER OPFER – TOD DEM KILLER	84
4.3. INGLOURIOUS BASTERDS	87
4.3.1. INHALT	87
4.3.2. CHARAKTERANALYSEN.....	92
4.3.3. ZWEI FRAUEN /VIER GESICHTER	103
4.3.4. FINDEN WIR DEN FETISCH?	104
4.3.5. DIE JÜDISCHE RACHE – DAS RIESENGESICHT IN AKTION.....	108
5. Vergleich und Analyse der filmischen Eindrücke	110
6. Schlussbetrachtung	113
7. Literatur- und Quellenverzeichnis.....	116
7.1. LITERATUR	116
7.2. INTERNET.....	119
7.3. FILME.....	120
8. Abstract.....	121
9. Lebenslauf/Curriculum Vitae	122

1. Einleitung

„Der Körper im Kino ist immer der Körper, den das Kino produziert.“

- Susanne Weingarten

Die vorhandenen Geschlechtervorstellungen sind laut Simone de Beauvoir¹ und Judith Butler² keine natürlich hervorgebrachten Verhaltensweisen. Es sind vielmehr „gemachte“ Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit. Das Geschlecht, das wir als Mann oder Frau „ausüben“, ist, laut Butler, somit eine Repräsentation, eine Vorstellung, eine Performance.³ So wie SchauspielerInnen ihre Rollen spielen, so spielen auch wir täglich (in unterschiedlich ausgeprägten Formen) unsere Rolle der Frau oder des Mannes.

Die vorliegende Arbeit bildet den Abschluss meines Studiums der Politikwissenschaft. Die Themenauswahl mag im ersten Moment ein wenig verwundern – eine Filmanalyse in diesem Studiengang ist wohl doch ein wenig ungewöhnlich, für mich jedoch vollkommen logisch und nachvollziehbar. Während meines Masterstudiums habe ich mich auf die Module *Kultur und Politik* und *Geschlecht und Politik* spezialisiert, eine Filmanalyse in der ich mich auf die Inszenierung der weiblichen Darstellerinnen konzentriere erscheint mir als eine perfekte Symbiose der beiden Spezialisierungsgebiete. In der Untersuchung spielen primär Geschlechterdarstellungen, Geschlechterverhältnisse und Repräsentationen derselben, aber natürlich auch ein Aufbrechen dieser, eine wichtige Rolle.

Denn unser Leben wird durch Geschlechtervorstellungen geprägt und dementsprechend ist es nicht wirklich überraschend, dass auch im Film und Fernsehen präsentierte Geschlechtsrollen Einfluss auf unser Denken nehmen. *„Das Kino ist also von besonderer Bedeutung für die Produktion von Geschlecht, weil es an diesem Körperdiskurs der Gesellschaft als primär visuelles Medium entscheidend beteiligt ist“*⁴. Somit ist die Filmanalyse aus politikwissenschaftlicher und feministischer Perspektive sehr hilfreich, bietet sie uns doch die Möglichkeit, *„im Nachdenken über Geschlecht eine kritische Distanz zur Geschlechterordnung*

¹ Vgl. De Beauvoir, Simone; 2008: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. S. 20f.

² Vgl. Butler, Judith; 2003: Das Unbehagen der Geschlechter. S. 22 – 24.

³ Vgl. ebd. S. 199 – 201.

⁴ Weingarten, Susanne; 2004: Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars. S. 8 – 10.

⁴ Ebd. S. 13.

zu gewinnen, ihre (scheinbaren) Gegebenheiten zu hinterfragen und dadurch unter Umständen Veränderungen in dieser Ordnung zu bewirken.“⁵ Dieses von Jane Flax aufgestellte und von Susanne Weingarten formulierte Ziel ist natürlich ein hochgestecktes, jedoch versucht die vorliegende Arbeit zumindest eine Anregung der beiden ersten Punkte zu ermöglichen.

„Medien liefern wichtige Bausteine zur eigenen Identitätskonstruktion und zur eigenen Positionierung innerhalb des Systems der Zweigeschlechtlichkeit. Diese Allgegenwart von Medien, denen im Alltag nicht mehr zu entkommen ist, bedeutet aber nicht, dass wir zu ‘Medienidentitäten’ geworden sind, wie dies in der neuesten Diskussion um die Situierung von Identität im Kontext der Globalisierung von Medienkultur erfolgt.“⁶

Gerade für die politikwissenschaftliche Kulturforschung können Filmanalysen sehr wertvoll sein. Was also wichtig ist für diese Arbeit, die eine figurenzentrierte Analyse der weiblichen Charaktere anstrebt (wobei eine derartige Untersuchung zur Vollständigkeit auch eine Analyse der männlichen Rollen erfordert), ist eine Untersuchung der Repräsentation und Inszenierung von Weiblichkeit. Welche Frauenbilder liefert uns der Regisseur in seinen Filmen? Welche Frauen werden wie gezeigt und wie sind sie zu bewerten? Halten sie an alten Geschlechtervorstellungen und Stereotypen fest, oder zeigen sie uns etwas Neues, Fortschrittliches? Durch die filmische Untersuchung können Geschlechterverhältnisse, sowie Geschlechtsrollenerwartungen analysiert werden. Im Laufe der letzten Jahre haben sich die normativen und diskursiven Filmdarstellungsformen von Frauen und Männern geändert. Die Repräsentation der Geschlechter hat Einfluss auf das Verhalten der Menschen. Das Publikum kann sich mit den gezeigten Figuren identifizieren, die performativen Handlungen der SchauspielerInnen suggerieren den ZuseherInnen das „richtige Verhalten“ von Mann und Frau. Doch einige FilmemacherInnen lassen ihre Figuren diese bekannten Rollenmuster ablegen. Sie erschaffen dabei weibliche Helden, die männlich codierte Eigenschaften besitzen. Werden diese neuen Frauenfiguren Einfluss auf das Denken und Verhalten der Gesellschaft haben?

⁵ Weingarten, Susanne; 2004: Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars. S. 8 – 10.

⁵ Ebd. S. 19.

⁶ Dorer, Johanna; 2002: Diskurse, Medien und Geschlechterkonstruktionen. In: Dorer, Johanna; Brigitte Geiger (Hrsg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. S. 74.

In der ersten Hälfte meiner Arbeit, liefere ich einen theoretischen Überblick, dieser betrifft zum einen die Konstruktion von Geschlecht. Zu diesem Zweck soll nun untersucht werden, wie Geschlechterstereotype und Geschlechtsrollen entstehen, in diesem Zusammenhang widme ich mich außerdem der Geschlechtsidentität und der Geschlechtsrollenidentität und deren jeweiligen Differenzen. Dies erscheint mir für die genauere Betrachtung der weiblichen Filmrollen als notwendig, um somit etwaige Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Charaktere deutlich offen legen zu können. Zum anderen widme ich mich in diesem Zusammenhang auch der Geschlechtsidentität und den Geschlechterstereotypen. Hierfür befasse ich mich vorrangig mit den Theorien von Judith Butler, Dorothee Alfermann, R.W. Connell und Simone de Beauvoir.

Da die vorliegende Arbeit aber in erster Linie eine Analyse von weiblichen Filmfiguren anstrebt, werde ich in weiterer Folge einen Abriss über die Feministische Filmtheorie geben und im Zusammenhang damit, auf die Frau im Film und auf die Geschlechter – Performance, also das filmische Gendering (Doing Gender) zu sprechen kommen.

Im Anschluss daran wird das Leben des Regisseurs, dessen Filme ich für die Untersuchung analysiert habe, genauer erläutert: Quentin Tarantino. Hier wird sowohl seine Bio- als auch seine Filmographie thematisiert werden. Dies soll den LeserInnen einen genaueren Einblick von dem Regisseur und Autor vermitteln, der diese starken Frauenfiguren kreiert.

Letztendlich folgt hiernach dann das analytische Element meiner Arbeit: Die Analyse von vier Filmen von Quentin Tarantino, die den Hauptteil der Untersuchung ausmacht. An den Filmen soll analysiert werden, wie der eigenwillige Regisseur und Drehbuchautor seine Frauencharaktere darstellt und auf welche Weise er Weiblichkeit(en) inszeniert. Entsprechen seine Frauenbilder denen bekannter (Hollywood-)Geschlechterstereotype? Zeigt er die Frauen in untypischen Rollen? Besitzen seine Heldinnen männlich codierte Eigenschaften?

Für meine Analyse habe ich nun folgende Filme ausgewählt: *Kill Bill* (Teil 1 & 2), *Death Proof – Todsicher* und *Inglourious Basterds*. Eine Auswahl musste getroffen werden, da das Gesamtwerk von Quentin Tarantino wohl den Umfang dieser Arbeit gesprengt hätte. Ich habe mich für diese Werke entschieden, weil sie meiner Meinung nach spannende weibliche Charaktere aufweisen. Etwas, womit Tarantinos andere Filme *Jackie Brown*, *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction* und *Django*

Unchained nicht in diesem Umfang aufwarten konnten. Dies trifft ebenso auf die von ihm verfassten Stoffe *Natural Born Killers* und *True Romance* zu, auch wenn diese natürlich trotz allem über interessante Figuren verfügen. Bei dieser Auswahl spielte also vor allem die Anzahl der weiblichen Filmfiguren eine wichtige Rolle. Die Filme sollten dabei jeweils mit mindestens zwei weiblichen Haucharakteren aufwarten können, damit eine Geschlechterforschung sinnvoll ist und Vergleichsmöglichkeiten gegeben werden. Je mehr weibliche Rollen vorhanden sind, desto genauer lässt sich die Konstruktion und Inszenierung von Geschlecht im Film analysieren.

Die Analyse der Filme wird in mehreren Schritten und mithilfe eines von mir erstellten Fragenkatalogs erfolgen. Tatsächlich sind die einzelnen Filmkapitel in 3 Teile untergliedert. Im ersten behandle ich den Inhalt des zu besprechenden Films, im Anschluss daran habe ich für die relevantesten Figuren einzelne Charakteranalysekapitel entworfen, in denen ich bereits erste Problemstellungen meines Fragebogens behandeln werde und im dritten Teil habe ich, aufgrund der von mir gemachten Beobachtungen, unterschiedliche „Forschungskapitel“ angelegt, in denen die von mir aufgestellten Fragestellungen beantwortet werden. Aufbau, Anzahl, Inhalt und Länge dieser Kapitel variieren, abhängig von den einzelnen Filmen. Genauere Ausführungen zu meiner analytischen Vorgehensweise werden im Kapitel 3. *Methodischer Zugang* erläutert werden. Sodann wird es am Ende der Arbeit natürlich Zeit, ein Resümee über die gewonnenen Erkenntnisse zu ziehen.

1.1. Forschungsfrage und These

Die Fragestellung, die mithilfe der abgeschlossenen Analyse beantwortet werden soll lautet:

- ***Auf welche Weise dekonstruieren Tarantinos Frauenfiguren gängige Weiblichkeitsstereotype?***

Ich gehe in meiner Forschung von folgender Vermutung aus:

Quentin Tarantino baut in seine Filme bewusst verschiedene Klischeebilder und Stereotype ein. Zum Beispiel weisen die von ihm geschaffenen Heldinnen in vielen Szenen bekannte Rollenvorstellungen auf, jedoch werden diese in einer späteren Sequenz zerstört und/oder persifliert und auf diese Weise gebrochen. Dabei wird deutlich, dass Tarantino mit diversen Stereotypen – egal ob diese Geschlechtsrollenverhalten, Handlungsabläufe oder

Genrevorstellungen betreffen – arbeitet, nur um diese dann im nächsten Moment auf den Kopf zu stellen und sie somit ins Gegenteil verkehrt. Wir als ZuseherInnen bauen während des Ansehens Erwartungshaltungen auf, die durch die präsentierten Stereotype gestützt werden, doch letztendlich werden diese nur in den seltensten Fällen auch wirklich erfüllt.

1.2. Stand der Forschung

Seit dem Aufkommen der Filmforschung gibt es bereits eine große Fülle von Arbeiten und Werken, die sich mit der Inszenierung und Darstellung von Geschlechterrollen in Filmen beschäftigen. Der Zugang zu dieser Thematik kann natürlich unterschiedlich aussehen. Eine Konzentration auf die weiblichen bzw. die männlichen Figuren ist dabei ebenso möglich wie eine Filmauswahl aufgrund des Regisseurs und / oder Drehbuchautors. Susanne Weingarten hat sich in ihrem Werk „*Bodies of Evidence*“⁷ auf die körperliche Inszenierung diverser Hollywood – Stars konzentriert. Dafür hat sie sich einige männliche und weibliche Schauspieler ausgesucht und dann deren Darstellungen von verschiedenen Filmrollen miteinander verglichen. Aber auch eine Genre-Analyse bietet sich als Forschungsmöglichkeit für diesen Themenschwerpunkt an, so ausgeführt beispielsweise von Yvonne Tasker (Frauen im Actionfilm)⁸, Linda Williams (Frauen im Pornofilm)⁹ oder Barbara Creed (Frauen im Horrorfilm)¹⁰.

Dass Quentin Tarantinos Filme Gegenstand einer Untersuchung von Geschlecht im Film geworden sind, ist nicht das erste Mal. Vor mir haben sich bereits einige andere StudienabsolventInnen mit einem oder mehrere seiner Filme beschäftigt. Beispielsweise Verena Stern¹¹, Susann Dannhauer¹² oder Kathrin Friedrich¹³. Patricia Feise¹⁴ hat sich in „*Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien*“ ebenfalls mit dieser Materie befasst.

⁷ Weingarten, Susanne; 2004: *Bodies of Evidence*. Geschlechterpräsentationen von Hollywood-Stars. Marburg, Schüren Verlag GmbH.

⁸ Tasker, Yvonne; 1993: *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema*. Psychology Press.

⁹ Williams, Linda; 1989: *Hard Core: Power, Pleasure, and the “frenzy of the Visible”*. University of California Press.

¹⁰ Creed, Barbara; 1993: *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Taylor & Francis.

¹¹ Stern, Verena; 2011: *Bodies that Splatter – Interpretationen emanzipatorischer Momente in Quentin Tarantinos Death Proof*. Göttingen, Löcker Verlag.

¹² Dannhauer, Susann; 2010: *Neue Heldinnen – neue Chancen? Zur Darstellung gewalttätiger Frauen in Filmen und ihre Bedeutung für die feministische Filmtheorie*. Norderstedt, GRIN Verlag.

¹³ Friedrich, Kathrin; 2008: *Film.Killing.Gender. Weiblichkeit und Gewalt im zeitgenössischen Hollywoodfilm*. Marburg, Tectum Verlag.

¹⁴ Feise, Patricia; 2006: *Quentin Tarantinos Kill Bill: Geburt einer Heldin oder Demontage feministischer Filmtheorie*. In: Geiger, Annette; Rinke, Stefanie; Schmiedel, Stevie; Wagner, Hedwig (Hrsg.): *Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien*. Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.

Die verschiedenen Arbeiten zu dieser Thematik wurden in unterschiedlichen Wissenschaften verfasst. Neben der Filmwissenschaft, waren und sind hier ebenso ForscherInnen und AutorInnen aus den Sozial- und Geisteswissenschaften sowie WissenschaftlerInnen der Gender und Men's Studies und der Star Studies vertreten.

1.3. Kontextbeschreibung: Warum Tarantino?

„Wenn Quentin es im Filmgeschäft nicht geschafft hätte, wäre er mit ziemlicher Sicherheit als Serienkiller geendet.“¹⁵ Nicht gerade nette Worte die Regisseur und Drehbuchautor Roger Avary für seinen Kollegen Quentin Tarantino übrig hat, jedoch streiten sich Filmkritiker schon seit jeher darüber, ob Tarantino nun ein Genie oder doch einfach nur ein Wahnsinniger ist.

Nicht nur seine Filme, auch seine Biographie ist besonders: Am 27. März 1963 in Knoxville, Tennessee von der damals gerade einmal 16-jährigen Connie Tarantino geboren, wurde der kleine Junge nach der Figur einer Fernsehserie¹⁶ benannt. Die junge Mutter zog mit ihrem Sohn nach Los Angeles wo sie tagsüber arbeitete, während ihr Sohn seine Zeit vor allem mit Fernsehen oder im Kino verbrachte. Quentin war kein leichtes Kind, er galt als hyperaktiv, litt an Legasthenie und hasste die Schule. Dabei soll er, wenn man den Quellen denn Glauben schenken darf, einen IQ von 160 besitzen.¹⁷ Mit 17 Jahren hat Tarantino dann die Schule verlassen. Er jobbte in einer Videothek und baute dort sein großes Filmwissen aus, während er nebenbei Schauspielunterricht nahm. Bald schon erkannte der Filmfreak aber, dass er sich vor allem für die Arbeit hinter der Kamera begeisterte. Ende der 1980er Jahre begann er mit dem Schreiben von Drehbüchern. Besonders erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang das 500 Seiten starke Werk *The Open Road*, welches später in den nicht zusammenhängenden Filmen *True Romance* und *Natural Born Killers* auf die Leinwand gebracht wurde, jedoch nicht unter Tarantinos Regie. Tatsächlich hat er die Umsetzung und die Änderungen an seiner Story häufig kritisiert. Sein erster eigener Film *Reservoir Dogs* wurde überraschend vom Hollywood-Star Harvey Keitel unterstützt, was die Star-Besetzung der Rollen ermöglichte. Der Film wurde ein Hit und Quentin praktisch über Nacht zum Star. Sein nächster Geniestreich *Pulp Fiction* brachte ihm sogar einen Oscar für das beste Drehbuch ein. Tatsächlich besitzt dieser Film wohl alle für Tarantinos filmische Erzählweise wichtigen Elemente: Wie zum Beispiel eine nicht-lineare Erzählweise,

¹⁵ Körte, Peter; 2000: Tarantinomania. In: Fischer, Robert; Körte, Peter; Seeßlen, Georg: Quentin Tarantino. S. 44.

¹⁶ Connie Tarantino benannte ihren Sohn nach der von Burt Reynolds gespielten Figur Quint aus der Fernsehserie Gunsmoke (Rauchende Colts).

¹⁷ Vgl. Körte, Peter; 2000: Tarantinomania. In: Fischer, Robert; Körte, Peter; Seeßlen, Georg: Quentin Tarantino. S. 9f.

lange Dialogsequenzen, die für den Verlauf der Geschichte meist nicht relevant sind, Genre-Dekonstruktionen, Filmzitate und stark überzeichnete, oftmals komisch inszenierte Gewaltszenen.¹⁸ Gerade diese Gewaltdarstellungen wurden und werden häufig kritisiert. Tarantino verweist in solchen Fällen jedoch stets auf die Differenz zwischen realer und fiktiver, also künstlicher Gewalt. Die von ihm erschaffene, meist überzeichnete Gewalt sieht er nur als Unterhaltung an und spricht sie damit von jeder Moral frei.¹⁹

Nach *Pulp Fiction* folgte *Jackie Brown*. Dieser Film konnte zwar mit dem Erfolg der beiden Vorgänger nicht mithalten, jedoch präsentierte Tarantino in diesem Film erstmals eine starke, weibliche Hauptfigur, die sich gegenüber ihren männlichen Filmpartnern durchsetzt. Für den nächsten großen Hit ließ er sich Zeit, sechs Jahre später erschien *Kill Bill Vol. 1*, ein Riesenerfolg. Ein Jahr darauf dann der zweite Teil. 2007 folgte *Death Proof – Todsicher*, Teil des Grindhouse-Projekts, welches er gemeinsam mit Robert Rodriguez initiierte. 2009 erregte Tarantino dann mit *Inglourious Basterds* große Aufmerksamkeit, fast 10 Jahre hat er an dem Drehbuch gearbeitet. Der Film wurde mehrmals ausgezeichnet, unter anderem konnte sich der Schauspieler Christoph Waltz über einen Oscar freuen. Diesen Erfolg setzte Tarantino 2012 mit *Django Unchained* fort. Erneut hagelte es Auszeichnungen, und wieder erhielt der deutsch-österreichische Waltz einen Oscar für seine darstellerische Leistung.²⁰ Die Dreharbeiten zu dem Western *Django Unchained* haben Tarantino offenbar so gut gefallen, dass auch sein nächstes Filmprojekt in diesem Genre spielen sollte. Jedoch ist leider das Drehbuch seines neuen Projekts *The Hateful Eight* im Internet aufgetaucht. Aus diesem Grund hat Tarantino die Arbeit am Film fürs erste auf Eis gelegt. Stattdessen plant er jetzt eine Millionenklage gegen die Internetplattform, auf der das Script aufgetaucht ist. *The Hateful Eight* soll dafür entweder als Comic oder Buch veröffentlicht werden.²¹

Was möchte Tarantino mit seinen Filmen und Figuren aussagen? Es ist wohl sehr schwer, wenn nicht gar unmöglich, darauf eine Antwort zu finden, da jeder Versuch rein spekulativ bleiben

¹⁸ Vgl. Seeßlen, Georg; 2009: Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über *Inglourious Basterds*. S. 20 – 23.

¹⁹ Vgl. Kaul, Susanne; Palmier, Jean-Pierre; 2013: Quentin Tarantino. Einführung in seine Filme und Filmästhetik. S. 20f.

²⁰ Vgl. Kaul, Susanne; Palmier, Jean-Pierre; 2013: Quentin Tarantino. Einführung in seine Filme und Filmästhetik. S. 9 – 11.

²¹ Vgl. Geleaktes Drehbuch: Tarantino verklagt Website „Gawker“. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/geleaktes-drehbuch-quentin-tarantino-verklagt-website-gawker-a-945880.html> Stand Jänner 2014. (o.S., Abgerufen am 1. Februar 2014).

würde. Tatsächlich hat es in gewisser Weise den Anschein, dass es Tarantino gar nicht darum geht, Aussagen und Werte zu vermitteln, in erster Linie geht es ihm wahrscheinlich um den Unterhaltungswert. Und dennoch, der Regisseur Quentin Tarantino besitzt ein großes Wissen um Stereotype, sei es in Bezug auf Geschlechter, Genres und Verhaltensweisen. Daher wendet er diese in seinen Filmen auch gerne an. Verschiedenste Klischeebilder werden aufbereitet, um dann im weiteren Verlauf des Films zerstört oder auf den Kopf gestellt zu werden. Bekannte Rollenvorstellungen werden gezeigt, und bruchartig zerstört, oder aber mit komischen und übertriebenen Elementen ins Gegenteil umgewandelt. Erwartungshaltungen die wir, das Publikum an den Filmverlauf, an die Figurenentwicklung stellen, erfüllen sich somit meist nicht auf die Weise, wie wir sie eigentlich „vorausgeahnt hätten“.²²

Vielleicht liegt das auch an der Besonderheit seiner Figuren. Peter Körte sieht in den, von Tarantino geschaffenen Charakteren, stets die Künstlichkeit, die ihnen anhaftet. Auf diese Weise erhöht sich natürlich der Wert ihrer Originalität. Jedoch würden, seiner Ansicht nach, diese Figuren niemals auf reale, lebendige Menschen verweisen. Dafür besaß sie aber, aufgrund der stereotypischen Eigenschaften einen großen Widererkennungswert. Sie erinnern uns an bereits bekannte Figuren aus Film und Fernsehen und würden, für uns aus diesem Grund eine ganz eigene Form von Realität besitzen.²³

Tarantinos Filmfiguren sind häufig überzeichnet dargestellt, dennoch besitzen sie, aufgrund der ihnen zugehörigen Stereotype, auch einen gewissen Wirklichkeitsanteil. Der Regisseur hat in vielen seiner Filme interessante und starke Frauenfiguren geschaffen, die sich mit ihren männlichen Filmpartnern anlegen, und diese auf unterschiedliche Art und Weise auch besiegen. Wie dies im Einzelnen aussieht, wie Tarantino Weiblichkeit(en) in seinen Filmen inszeniert, welche Frauenbilder er uns präsentiert und welche Stereotype aufgebaut und zerstört werden, das werde ich in den einzelnen Filmkapiteln zu ermitteln versuchen.

²² Vgl. Kaul, Susanne; Palmier, Jean-Pierre; 2013: Quentin Tarantino. Einführung in seine Filme und Filmästhetik. S. 14 – 21.

²³ Vgl. Körte, Peter; 2000: Tarantinomania. In: Fischer, Robert; Körte, Peter; Seeßlen, Georg: Quentin Tarantino. S. 28f.

2. Theoretische Konzepte

*„Man wird nicht als Frau geboren, man wird es.“
- Simone de Beauvoir*

2.1. Die Konstruktion der Geschlechter

Um eine genaue Betrachtung der Filmrollen zu ermöglichen erscheint es mir wichtig, im Vorfeld einen theoretischen Zugang vorzunehmen und dabei auf die verschiedenen Vorstellungen von Geschlechterstereotypen, Geschlechterrollen und auf die Identitäten von Geschlechtern einzugehen.

2.1.1. Geschlechterstereotype

Geschlechterstereotype unterteilen Menschen in eine soziale Kategorie und führen im weiteren Verlauf dazu, dass mit diesen bestimmte Erwartungen verbunden werden. Dabei handelt es sich um Rollenerwartungen, die die Vorstellungen über das (richtige) Handeln von Geschlechtern unterstützen. Man verbindet damit außerdem auch bestimmte Fähigkeiten und Eigenschaften der Geschlechter.²⁴ *„Stereotype stellen verbreitete und allgemeine Annahmen über die relevanten Eigenschaften einer Personengruppe dar. Sie werden als kognitive Wissensbestände im Laufe der Sozialisation erworben“*²⁵. Dabei spielen sowohl das persönliche Umfeld und die eigenen Beobachtungen eine große Rolle, doch darf man den starken Einfluss der verschiedenen Medien auf die Entwicklung von (Geschlechts-)Stereotypen nicht unterschätzen. Dorothee Alfermann meint, dass die verschiedenen Eindrücke in Form von Clustern gespeichert werden, dabei handelt es sich um einen Kategorisierungsprozess, man teilt die Menschen also in bestimmte Gruppen ein.²⁶ *„Menschen innerhalb einer Kategorie werden somit als ähnlich, Menschen verschiedener Kategorien als unähnlich angesehen. Mit der Kategorie werden sodann auch Eigenschaften verknüpft, die Annahmen und Überzeugungen über die Menschen der Kategorien darstellen, die Stereotype.“*²⁷ Alfermann sieht derartige Stereotype für die Bewältigung des Alltags allerdings als notwendig an, da diese helfen, die Vielschichtigkeit der Welt in übersichtliche Gruppen einzuteilen. Des Weiteren besitzen Stereotype „motivationale Funktionen“, das bedeutet, sie rechtfertigen außerdem bestimmte gesellschaftliche (Rang-) Ordnungen. Dabei erhalten männliche Stereotype meist einen höheren Wert, da man mit männlichen (stereotypischen)

²⁴ Vgl. Alfermann, Dorothee; 1996: Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten. S. 7.

²⁵ Ebd. S. 9.

²⁶ Vgl. Ebd. S. 9f.

²⁷ Ebd. S. 10.

Eigenschaften oftmals Aktivität und Stärke verbindet, während das Weibliche nur zu oft mit Passivität und Schwäche in Verbindung gesetzt wird.²⁸ Natürlich gibt es verschiedene Stereotype aber, „die vermutlich bedeutsamste, und in jeder Kultur vorfindbare, Kategorie ist das biologische Geschlecht. Es ist nicht nur äußerlich gut wahrnehmbar und unterscheidbar, sondern es ist auch eine zentrale Kategorie in der Selbst- und in der Fremdwahrnehmung.“²⁹ Hinzukommt, dass gerade Geschlechterstereotype fester Bestandteil unserer Gesellschaft sind und wir mit ihnen bereits im Kleinkindalter in Berührung kommen.³⁰ Ein wichtiges Element der Geschlechterstereotype ist dabei die Vorstellung von Männern und Frauen in der geschlechtstypischen Arbeitsverteilung, also dass Männer die Ernährerrolle übernehmen während Frauen sich um Kinder und Familie kümmern. Im Zusammenhang damit und der zuvor erwähnten Tatsache, dass männliche Eigenschaften als höherwertig angesehen werden, stellt Alfermann nun fest, dass Geschlechterstereotype auch Statuspositionen bestätigen (Männer übernehmen die Führung, privat und beruflich).³¹ „Die Stereotype rühren aus den gängigen Geschlechterrollen her und umgekehrt stützen die bestehenden Rollen die Stereotype.“³² George Mosse weist darauf hin, dass sich Stereotype nur schwer verändern lassen und dass die Vorstellungen, die man stets mit Stereotypen verbindet, mentale Bilder formen.³³

2.1.2. Geschlechterrollen – Geschlechtsrolleneinstellungen

R.W. Connell schrieb über Geschlechterrollen, dass man diese einerseits als Rollen betrachten könne, die von Männern und Frauen in bestimmten Situationen (z.B. Ehe) eingenommen werden. Andererseits würde es sich dabei um eine Vielzahl von Erwartungen handeln, die man dem jeweiligen biologischen Geschlecht zuschreibt.³⁴ „Rollen werden durch Erwartungen und Normen definiert, Geschlechtsrollen durch die Verknüpfung der Erwartungen mit dem biologischen Status.“³⁵

Alfermann bezeichnet den Unterschied zwischen Geschlechterstereotypen und Geschlechterrollen folgendermaßen: Geschlechterstereotype beschreiben (typische) Eigenschaften und wirken dabei wie (steuernde) Wahrscheinlichkeitsannahmen.

²⁸ Vgl. Alfermann, Dorothee; 1996: Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten. S. 10 – 12.

²⁹ Ebd. S. 12.

³⁰ Vgl. Ebd. S. 12.

³¹ Vgl. Ebd. S. 21 – 23.

³² Ebd. S. 22.

³³ Vgl. Mosse, George L.; 1996: Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit. S. 107.

³⁴ Vgl. Connell, R. W.; 1999: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. S. 41.

³⁵ Ebd. S. 44.

Geschlechterrollen jedoch beschreiben nicht nur, sie beinhalten des Weiteren normative Erwartungen von bestimmten Eigenschaften und Handlungsweisen von Männern und Frauen.³⁶ „Der Begriff der Geschlechterrollen geht somit (...) einen Schritt weiter (...). Der Begriff der Rolle bedeutet, daß eine Position existiert, an deren Inhaber/Inhaberin bestimmte Erwartungen, die Rollenerwartungen, gerichtet werden.“³⁷ Geschlechterrollen sind immer vorhanden, wenn auch mit unterschiedlich starker Ausprägung. Die Vorstellungen die damit in Verbindung stehen betreffen vorrangig allgemeine Eigenschaften und Verhaltensweisen, spezifische Rollenvorstellungen über bestimmte Tätigkeiten sind dabei eher selten. Dennoch haben Geschlechtsrollenerwartungen starken Einfluss auf die Entwicklung von spezifischen Rollenvorstellungen (z.B. Berufsrollen). Geschlechtsrollen(-erwartungen) besitzen im Vergleich zu Stereotypen aber nicht nur normative und präskriptive Elemente, sie definieren darüber hinaus auch Verhaltensregeln.³⁸

„Davon zu unterscheiden sind die persönlichen Einstellungen und Werte (über die Angemessenheit, Unangemessenheit von Geschlechtsrollenerwartungen), also die Geschlechtsrolleneinstellungen; und die tatsächliche Übernahme der Erwartungen in das eigene Selbstbild und Rollenrepertoire, die sowohl von den Einstellungen wie auch von dem Wunsch abhängt, den sozialen Erwartungen zu entsprechen bzw. negative Sanktionen zu vermeiden.“³⁹

Die Geschlechterrollen erlebten allerdings einen Wandel, der nach Alfermann vor allem auf die formale Gleichheit der Geschlechter in der Verfassung von Staaten erreicht wurde. Dabei ist allerdings zu betonen, dass dieser Wandel in erster Linie ein Wandel der weiblichen Geschlechterrolle war (Bildungsbeteiligung, Erwerbsquote, etc.).⁴⁰ „Ähnlich wie sich ein Wandel der Geschlechterrollen vollzieht, sind auch Änderungen in den Geschlechtsrolleneinstellungen zu konstatieren. Sie beziehen sich auf die subjektive Sicht über die Geschlechterrolle und die Geschlechtsrollenerwartungen.“⁴¹ Geschlechtsrolleneinstellungen beinhalten Vorstellungen und Annahmen über (angemessene) Geschlechtsrollenerwartungen, diese betreffen bspw. soziale

³⁶ Vgl. Alfermann, Dorothee; 1996: Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten. S. 31.

³⁷ Ebd. S. 31.

³⁸ Vgl. Ebd. S. 31 – 33.

³⁹ Ebd. S. 33.

⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 34f.

⁴¹ Ebd. S. 47.

Umgangsregeln oder aber die geschlechtstypische Arbeitsteilung (Männer - Beruf, Frauen - Haushalt).⁴² Alfermann stellte fest, „daß die Geschlechtsrolleneinstellung über die Jahrzehnte liberaler geworden sind, da sie (...) eine egalitäre, gleichberechtigte Partnerschaft propagieren.“⁴³ Allerdings scheint es vor allem Männern schwer zu fallen diese neue Entwicklung zu akzeptieren. Eine Erklärung für die traditionellere Einstellung der Männer könnte nach Alfermann deren damit verbundener Verlust von Macht und Einfluss sein. Eine gleichberechtigte Partnerschaft führt für Männer zu einer Abnahme von Privilegien und Rechten. Frauen hingegen profitieren von einer solchen Entwicklung und erhalten dadurch auch einen größeren und wichtigeren Status.⁴⁴ Connell betont im Bezug auf die Rollenmethaphorik die Wichtigkeit der genauen Unterscheidung von Verhalten und Erwartungen. Außerdem weist Connell auf die Frage der Macht hin⁴⁵, denn:

„die Geschlechtsrollentheorie hat eine grundlegende Schwierigkeit damit, Machtaspekte zu erfassen. Mit dem Rollenbegriff die unterschiedlichen Situationen von Männern und Frauen beschreiben zu wollen, führt zu einer (...) Vernachlässigung von Zwang, weil man davon ausgeht, daß die Rolle weitgehend akzeptiert wird.“⁴⁶

2.1.3. Geschlechtsidentität vs. Geschlechtsrollenidentität

Nach Alfermann muss man zwischen Geschlechtsidentität und Geschlechtsrollenidentität bzw. Geschlechtsrollenorientierung unterscheiden.⁴⁷ Geschlechtsidentität „meint die Entwicklung einer stabilen Geschlechtsidentität als männlich bzw. weiblich, die einen notwendigen Bestandteil der Entwicklung darstellt“⁴⁸ (biologisches Geschlecht). Es handelt sich dabei also um die Identität die wir von Geburt an als Teil unseres Ichs übernehmen. Eine Geschlechtsidentität hängt allerdings immer mit Annahmen über Verhalten, Eigenschaften, Denkweisen, etc. zusammen. Diese dienen letztendlich als Basis und Ausgangspunkt für die Entwicklung der Geschlechtsrollenidentität.⁴⁹

⁴² Vgl. Alfermann, Dorothee; 1996: Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten. S. 47.

⁴³ Ebd. S. 57.

⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 52.

⁴⁵ Vgl. Connell, R. W.; 1999: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. S. 46.

⁴⁶ Ebd. S. 46.

⁴⁷ Vgl. Alfermann, Dorothee; 1996: Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten. S. 57.

⁴⁸ Ebd. S. 57.

⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 57f.

„Die kognitive Erkenntnis über die Zugehörigkeit der eigenen Person wie auch anderer Personen zum männlichen oder weiblichen Geschlecht ist, (...) ein unverzichtbarer Entwicklungsschritt. Was aber über diesen Schritt hinausgeht, das sind kognitive Erkenntnisse, Einstellungen, Präferenzen und Handlungsweisen, die üblicherweise mit einem bestimmten Geschlecht verbunden werden: also die Geschlechterrolle und die damit verbundenen Geschlechtsrollenerwartungen.“⁵⁰

Alfermann beschreibt in ihrem Werk die eigene Geschlechtsidentität als etwas Unveränderliches und Konstantes.⁵¹ Doch ist das korrekt? Simone de Beauvoir sieht in dem biologischen Geschlecht eine Konstruktion.⁵² Wenn Alfermann mit der Geschlechtsidentität das biologische Geschlecht selbst gleichsetzt, so kann man dieses nach der englischen Bezeichnung als das „sex“ ansehen, während die Geschlechtsrollenidentität bei Alfermann das „gender“, also das sozial konstruierte Geschlecht darstellt. Judith Butler hingegen unterscheidet „sex“, also das biologische Geschlecht und „gender“, die Geschlechtsidentität. Des Weiteren sieht sie nicht nur die Geschlechtsidentität als Konstrukt an, sondern auch das biologische Geschlecht, da dieses ebenso „kulturell hervorgebracht“ wurde.⁵³ *„Wenn also das 'Geschlecht' (sex) selbst eine kulturell generierte Geschlechter-Kategorie (gendered category) ist, wäre es sinnlos, die Geschlechtsidentität (gender) als kulturelle Interpretation des Geschlechts zu bestimmen“⁵⁴.*

Somit wird auch Geschlecht selbst gemacht, und ist damit keine natürliche Kategorie, es wird vielmehr diskursiv erzeugt. Bestätigung erhält es durch performative Handlungen. Darüber hinaus besitzt der menschliche Körper nach Butler also keinen ontologischen Status. Somit gibt es keine natürlichen, von vornherein gegebenen Geschlechtsidentitäten.⁵⁵ Kaltenecker spricht in diesem Zusammenhang auch von „Phantasmen“.⁵⁶

„Dieser phantasmatische Charakter der (Geschlechts-)Identität hat freilich weitreichende Konsequenzen. Zum einen unterstreicht er, daß es den Mann und die Frau nicht als

⁵⁰ Alfermann, Dorothee; 1996: Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten. S. 58.

⁵¹ Vgl. Ebd. S. 57.

⁵² Vgl. De Beauvoir, Simone; 2008: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. S. 20f.

⁵³ Vgl. Butler, Judith; 2003: Das Unbehagen der Geschlechter. S. 22 – 24.

⁵⁴ Ebd. S. 24.

⁵⁵ Vgl. Butler, Judith; 2003: Das Unbehagen der Geschlechter. S. 199 – 201.

⁵⁶ Vgl. Kaltenecker, Siegfried; 1996: Spiegelformen: Männlichkeit und Differenz im Kino. S. 17.

*solches, sondern immer nur in spezifischen Diskursen gibt. Zum anderen unterstreicht der phantasmatische Charakter der Geschlechtsidentität und der sie bestimmenden Differenzen, daß es eben eine Vielfalt von Männlichkeiten und Weiblichkeiten gibt, die weder auf ein prä-diskursives Wesen noch auf natürliche Unterschiede zurückgeführt werden können.*⁵⁷

Mit anderen Worten, das Verhalten von Geschlechtern wird durch diverse Vorstellungen fixiert und mit verschiedenen performativen Handlungen (Gestik, Bewegung, Sprache, sowie das Begehren des anderen Geschlechts, etc.) bestätigt. Letztendlich sind diese aber nicht natürlich, sondern gesellschaftlich codiert und konstruiert. Indem man diese Vorstellungen in die Tat umsetzt und damit das eigene Geschlecht darstellt, lebt man diese codierten Identitäten (doing gender).⁵⁸ „Eine Geschlechtsidentität hat frau/man in striktem Sinne nur, indem frau/man sie ‘tut’ und indem dieses ‘Tun’ von anderen als adäquates, dem unterstellten sexuellen ‘Sein’ entsprechendes an-erkannt wird.“⁵⁹

Nach Butler lassen sich derartige Konstruktionen von Geschlechtsidentitäten durch Parodie/Travestie aufheben. Denn somit wird offenkundig, dass es sich bei den Vorstellungen von Geschlechtsidentitäten um Utopien handelt, denen niemand jemals ganz gerecht werden kann. Die vorgeschriebene Norm kann niemals erfüllt werden und wird folglich letztendlich unglaublich.⁶⁰ Diese Form der Parodie ist in Hollywoodfilmen oft ein beliebtes Mittel. In so genannten Crossdressing-Filmen schlüpfen dabei Männer oder Frauen in die Rolle des jeweils anderen Geschlechts, was zu verschiedenen, unterhaltsamen Verwicklungen führt. Damit weisen diese Filme stets auf den künstlichen Charakter der Geschlechtsidentitäten hin und entlarven die Identitäten als herrschaftliches Konstrukt.⁶¹

⁵⁷ Kaltenecker, Siegfried; 1996: Spiegelformen: Männlichkeit und Differenz im Kino. S. 17.

⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 72.

⁵⁹ Ebd. S. 64.

⁶⁰ Vgl. Butler, Judith; 2003: Das Unbehagen der Geschlechter. S. 201 – 208.

⁶¹ Vgl. Kaltenecker, Siegfried; 1996: Spiegelformen: Männlichkeit und Differenz im Kino. S. 63 – 73. – Das Kapitel „Die Konstruktion der Geschlechter“ ist in dieser Form schon in meiner Arbeit: „Die Inszenierung von Männlichkeit(en) in Woody Allens neueren filmischen Werken“ verwendet worden.

2.2. Die Frau im Film

Im folgenden Kapitel möchte ich kurz auf die Feministische Filmtheorie eingehen. Dabei lege ich besonderes Augenmerk auf die von Laura Mulvey aufgestellten Thesen, da ihre Arbeit die Feministische Filmtheorie in großer Weise geprägt hat.

2.2.1. Feministische Filmtheorie – ein Überblick

Die Entwicklung der Feministischen Filmtheorie bzw. Filmwissenschaft nahm nach Andrea Braidt in den 1970er Jahren ihren Lauf. Sie kann dabei als Produkt der damaligen politischen Frauenbewegung gesehen werden.⁶²

„Charakteristisch für die erste Phase feministischer Theoriebildung sind inhaltsorientierte, dem Sichtbarmachen und der Bewertung von Rollenklischees verpflichtete Filmanalysen, wobei die Beziehung zwischen „Wirklichkeit“ und filmischer Repräsentation als einfaches Abbildverhältnis gedacht wird.“⁶³

Bald allerdings hat sich innerhalb der feministischen Filmtheorie ein *theoretical turn* vollzogen. Kritische Stimmen bemängelten, dass man die Filme nicht mehr einfach nur als Widerspiegelung der Wirklichkeit, des realen Lebens sehen und untersuchen könne. Nach Braidt hat sich das Interesse der ForscherInnen dabei vom Inhalt der Filme auf die Sprache der Repräsentation selbst verschoben. Das heißt, nicht nur die Darstellung der Frauenfiguren selbst stand im Fokus der Aufmerksamkeit, sondern auch die Lichttechnik, die Kameraführung, die Bildmontage, etc. Besonders wichtig für die Feministische Filmtheorie waren die Thesen von Laura Mulvey. Sie war die erste, die bei der Darstellung von Frauen und Weiblichkeit auf den Fetischcharakter aufmerksam gemacht hat.⁶⁴ „Mulvey zufolge ist die Lust am Schauen zweigeteilt, nämlich in eine aktiv-männliche (der Mann als Träger des Blicks) und in eine passiv-weibliche Position (die Frau als Objekt des Blicks).“⁶⁵ Was heißt das nun? Laut Mulvey ist die männliche Figur das handelnde Subjekt, die gesamte Geschichte des Films ist um ihn herum aufgebaut. Er ist nicht nur

⁶² Vgl. Braidt, Andrea B; Jutz, Gabriele; 2002: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie. In: Dorer, Johanna; Brigitte Geiger (Hrsg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. S. 293.

⁶³ Ebd. S. 293f.

⁶⁴ Vgl. Mulvey, Laura zitiert nach Braidt, Andrea B. und Jutz, Gabriele; 2002: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie. In: Dorer, Johanna; Brigitte Geiger (Hrsg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. S. 294.

⁶⁵ Ebd. S. 294.

derjenige der die Handlung vorantreibt, er ist praktisch die Figur, um die sich der Film dreht. Die weiblichen Rollen hingegen werden zu unwichtigen Randfiguren. Natürlich sind sie in den meisten Filmen unerlässlich, jedoch dient ihre Anwesenheit lediglich dem (männlichen) Helden selbst, da sie meist der Auslöser für verschiedene Reaktionen, Handlungen und Taten der Hauptfigur sind. Die weiblichen Charaktere lösen, laut Mulvey somit lediglich voyeuristische bzw. fetischistische Reaktionen aus statt selbst zu reagieren, sie werden also nur angeschaut statt dass sie selbst den aktiven Part des Schauens übernehmen.⁶⁶

Das Kino ist somit laut Mulvey für den männlichen Zuseher, den „männlichen Blick“ gemacht.⁶⁷ Laut Brigitte Hipfl entsprechen Mulveys Thesen der Vorstellung, dass das Kino ein Produkt des patriarchalen Unbewussten ist. Der/die ZuschauerIn sieht den Film über eine bestimmte Blickachse/Blickinszenierung: Die Kamera, die als Auge, des Beobachters/Zusehers fungiert lenkt den Blick auf bestimmte Dinge (anderes bleibt dabei ausgeschlossen), wir können also auch nur das sehen, was die Kamera bereit ist uns zu zeigen. Und das ist laut Mulvey stets ein männlich konnotierter Blick.⁶⁸ Braidt formuliert dies noch detaillierter indem sie von einer Blickverschränkung spricht. Der Kamerablick, der Blick des Publikums und der des Filmcharakters werden dabei so verschränkt, dass die ersten beiden dabei unsichtbar gemacht werden. Dies führt im weiteren Verlauf zur aktiv/passiv Unterteilung der männlichen und weiblichen Filmfiguren.⁶⁹

„Der Mann nimmt eine aktive Position ein, er hat den begehrenden und kontrollierenden Blick. Die Rolle der Frau ist passiv, sie wird zum Objekt des Blicks, und zwar sowohl des männlichen Hauptcharakters als auch des Zuschauers. Die Frau steht immer für das andere des Mannes, für die Abwesenheit des Penis. Damit ruft das Bild der Frau nicht nur Lust hervor, sondern verkörpert die Kastrationsdrohung und schließt ein Unbehagen mit ein.“⁷⁰

⁶⁶ Vgl. Mulvey, Laura zitiert nach Braidt, Andrea B. und Jutz, Gabriele. S. 294.

⁶⁷ Vgl. Mulvey, Laura zitiert nach Hipfl; Brigitte; 2002: Cultural Studies und feministische Filmwissenschaft. In: : Dorer, Johanna; Brigitte Geiger (Hrsg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. S. 196

⁶⁸ Vgl. Mulvey, Laura zitiert nach Hipfl; Brigitte. Ebd. 196.

⁶⁹ Vgl. Mulvey, Laura zitiert nach Braidt, Andrea B; 2008: Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung. S. 52.

⁷⁰ Braidt, Andrea B; 2008: Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung. S. 196.

Mithilfe der voyeuristischen bzw. fetischistischen Reaktionen kämpft der Mann nun gegen diese Kastrationsdrohung an. Der Mann ist das Subjekt im Film, mit ihm kann sich das (männliche) Publikum identifizieren, an seiner Macht teilhaben. Die Frau im Film ist das Objekt, da sie passiv agiere. Einige Jahre später hat Mulvey allerdings eine Zuschauerposition für das weibliche Publikum veröffentlicht. Darin stellt sie fest, dass es Zuseherinnen immerhin möglich ist, sich mit der männlichen, aktiven Filmfigur zu identifizieren, laut Mulvey nimmt das weibliche Publikum somit selbst eine männliche Position ein (während des Filmakts).⁷¹

Aber nicht nur psychoanalytische Elemente waren ein wichtiger Teil der „theoretischen Wende“ in der Feministischen Filmwissenschaft. Auch Semiotik, Strukturalismus, Ansätze aus der Narrationstheorie, Cultural Studies, Queer Film Theory, und Genreuntersuchungen waren und sind Bestandteil der Debatten der Feministischen Filmtheorie.⁷² Wobei hier nur ein kleiner Auszug der Möglichkeiten genannt wurde.

Dennoch möchte ich an dieser Stelle gerne noch kurz auf die Semiotik und die Genreuntersuchung eingehen: Die semiotischen Filmansätze haben ihren Ursprung in den 1960er Jahren. Dabei wird der gesamte Film als ein System von Zeichen gesehen, explizit wird hier zwischen filmischen Zeichen/Codes und kinematographischen Zeichen/Codes unterschieden. Braidt spricht in diesem Zusammenhang von einer Ebene des Textes und einer Ebene des Systems. In dieser Untersuchung wird die im Film dargestellte Weiblichkeit selbst als Konstrukt angesehen. Aufgabe der ForscherInnen ist es nun, dieses zu dekonstruieren. Nicht nur der Inhalt, auch die Filmsprache selbst, also die Einstellungsebene, die Größe der Einstellung sowie ihre Dauer, etc. sind geschlechtsspezifisch codiert. In den Filmen wirken also verschiedene Strategien, die somit geschlechtsspezifische Hierarchien aufbauen.⁷³

⁷¹ Vgl. Mulvey, Laura zitiert nach Hipfl; Brigitte; 2002: Cultural Studies und feministische Filmwissenschaft. In : Dorer, Johanna; Brigitte Geiger (Hrsg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. S. 197f.

⁷² Vgl. Braidt, Andrea B; Jutz, Gabriele; 2002: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie. In: Dorer, Johanna; Brigitte Geiger (Hrsg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. S. 293 – 304.

⁷³ Vgl. Braidt, Andrea B; Jutz, Gabriele; 2002: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie. In: Dorer, Johanna; Brigitte Geiger (Hrsg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. S. 297f.

Die Filmgenresforschung untersucht vor allem genrespezifische Konstruktionen von Geschlecht (beispielsweise in Western, Film Noir, Horrorfilm oder Romanze).⁷⁴ Für meine Arbeit, die sich mit den Filmen von Quentin Tarantino auseinandersetzt spielt somit das genauere Betrachten des Actionfilms eine Rolle, wobei aber auch Elemente des Westerns und des Kung Fu Films, der Romanze und des Horror und Slasherfilms eine Rolle spielen.

2.2.2. Die Frau im Actionkino

In keinem anderen Genre ist das Element der Schaulust so groß, wie in dem des Actionfilms. Hier werden die Grenzen der Realität außer Acht gelassen, stattdessen liegt das Augenmerk dieses Genre vor allem auf der Inszenierung des spektakulären Körpers. Wesentlicher Bestandteil des Actionkinos ist laut Susanne Rieser außerdem die fetischistische Inszenierung.⁷⁵

Eine wichtige Arbeit zu dieser Thematik hat auch Yvonne Tasker mit ihrem Werk „Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema“ geliefert.

Darin stellt sie fest:

„[D]ass es in diesem scheinbar eindeutige Geschlechterhierarchien aufbauenden Genre Brüche in der Darstellung gibt. Sie verweist dabei vor allem auf die Darstellung des Körpers, der durch Übertreibung und Parodie als Ort der Transgression und des Spiels mit geschlechtlicher / sexueller Identität ausgestellt wird.“⁷⁶

Diese Aussage trifft – wie im späteren Teil meiner Arbeit noch deutlicher erläutert werden wird – durchaus auch auf die weiblichen Actionheldinnen in Tarantinos Werken zu, besonders sind in diesem Zusammenhang die beiden *Kill Bill* Filme und *Death Proof – Todsicher* zu nennen.

Rieser vergleicht in ihrem Text „Geschlecht als Special Effekt“ die asiatischen mit den amerikanischen Heldinnen. Dabei fällt ihr auf, dass die chinesischen Frauenfiguren machtvoller und stärker sind, als die Frauen in Hollywood. Sie erklärt dies mit der Bedeutung von chinesischer Mythologie und Folklore. Und tatsächlich, in chinesischen Actionfilmen sind die

⁷⁴ Vgl. Braidt, Andrea B; Jutz, Gabriele; 2002: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie. In: Dorer, Johanna; Brigitte Geiger (Hrsg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. S. 299.

⁷⁵ Vgl. Rieser, Susanne; 2002: Geschlecht als Special Effekt. In: Dorer, Johanna; Brigitte Geiger (Hrsg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. S. 327.

⁷⁶ Tasker, Yvonne zitiert nach Friedrich, Kathrin; 2008: Film. Killing. Gender. Weiblichkeit und Gewalt im zeitgenössischen Hollywoodfilm. S. 46.

Frauenfiguren mit geradezu übermenschlichen Kräften und Fähigkeiten ausgestattet. Sie sind wahre Meisterinnen chinesischer Kampftechniken, wie z.B. Kung Fu oder Material Arts. Und sie sind ihren männlichen Filmpartnern in Kampfstärke und Können ebenbürtig, wenn nicht sogar oft überlegen. Aber im Gegensatz zu vielen Hollywoodheldinnen (bspw. Beatrix Kiddo oder die Frauen in *Death Proof*, um wieder auf Tarantino zurückzukommen), kämpfen die asiatischen Frauen nicht für eigene Ziele oder Belange⁷⁷, „sondern stets für ihre Heimat, ihr Land, ihre Tradition – kurz, für die Wiederherstellung der patriarchalen Ordnung.“⁷⁸

Was die Darstellungen im Hollywood Actionkino angeht, so wird hier nach Tasker einer „masochistischen Ikonographie“ gefrönt. Die Helden und Heldinnen erleiden körperliche Qualen und Verletzungen.⁷⁹ Wobei hier laut Rieser ein Unterschied zwischen weiblichen und männlichen Kämpfern gemacht wird. Im Falle der männlichen Helden geht sie von einer masochistischen Darstellung aus, bei den Heldinnen jedoch steht die „Verletzlichkeit“ im Fordergrund. Hier wird also ein sadistischer Blickwinkel auf die Verletzungen generiert.⁸⁰

Rieser weist außerdem auf die Körperdarstellungen von Frauen im Actionfilm hin. Hier würden oftmals maskuline, athletische Körper inszeniert werden. Die Codierungen der körperlichen Weiblichkeit fehlen, stattdessen werden Heldinnen laut Rieser oft als „zweitklassige Männer“ inszeniert, da sie zwar unglaublich stark sind, oder ihre Waffen sehr gut beherrschen, allerdings über eine weniger starke Kampfleistung verfügen würden als männliche Helden.⁸¹

Des Weiteren würden außerdem „weibliche Körperfunktionen“, hier spricht Rieser dezidiert die Reproduktionsfähigkeit an, im Genre des Actionfilms meist gar nicht erst vorkommen.⁸² Ob bzw. inwiefern diese Aussagen auf die ausgewählten Filme zutreffen, werde ich in den einzelnen Filmanalysekapiteln erörtern.

Wie sieht es nun mit der Gewalttätigkeit von Frauen im Kino aus? Gerade in den Quentin Tarantino Filmen sind brutale und tätliche Handlungen von Frauen keine Seltenheit.

⁷⁷ Vgl. Rieser, Susanne; 2002: Geschlecht als Special Effekt. In: Dorer, Johanna; Brigitte Geiger (Hrsg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. S. 320 – 322.

⁷⁸ Ebd. S. 322.

⁷⁹ Vgl. Tasker, Yvonne zitiert nach Rieser, Susanne. Ebd. S. 325.

⁸⁰ Vgl. Ebd. S. 325f.

⁸¹ Vgl. Rieser, Susanne; 2002: Geschlecht als Special Effekt. In: Dorer, Johanna; Brigitte Geiger (Hrsg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. S. 328.

⁸² Vgl. Ebd. S. 333.

Kathrin Friedrich hat sich mit der Darstellung von gewalttätigen Frauen im Film beschäftigt. Dabei hat sie festgestellt, dass filmische Gewalt zwar immer noch in erster Linie mit den männlichen Figuren verbunden wird, es aber vor allem seit den 1980er Jahren vermehrt zu filmischen Gewaltdarstellungen von Frauen gekommen ist. Die zeitgenössische, für die Leinwand inszenierte, gewalttätige Frau wird ihrer Meinung nach am besten mit den von Claude Lévi-Strauss geprägten Begriff „*Bricolage*“ beschrieben.⁸³ Unter der Bezeichnung Bricolage wird, nach Lévi-Strauss und Friedrich, eine neue Anordnung von bereits vorhandenen bzw. gesammelten Mitteln und Ressourcen verstanden. Friedrich spricht in diesem Fall vom „Bastelcharakter“ der Filmfiguren.⁸⁴ Diese Filmcharaktere „*scheinen nicht eindeutig geschlechtlich bestimmbar bzw. verweisen auf all die ihnen „eingeschriebenen“ Unsicherheiten und Verschiebungen postmoderner und postfeministischer Subjektkonzeptionen.*“⁸⁵

Dies zielt meiner Meinung also darauf ab, dass bereits bekannte (Darstellungs-)Mittel, die zuvor für die männlichen Filmfiguren angewandt wurden, nun auch auf die weiblichen Figuren umgewandelt werden können. Sie sind nicht mehr länger nur für ein Geschlecht, ein Genre gültig. Die weiblichen Charaktere weisen männlich codierte Eigenschaften und Fähigkeiten auf, sie sind nicht mehr als die passive Frau erkennbar, bzw. haben diese Rolle abgelegt und / oder angepasst. Die ursprüngliche Normative der Vorstellung von weiblichen Filmfiguren hat sich gewandelt. Die Frauenfiguren Hollywoods erscheinen demnach in einem neuen Kontext, und dieser kann durchaus auch gewalttätige Handlungen beinhalten.

2.2.3. Doing Gender im Film

An dieser Stelle möchte ich noch einmal kurz auf Judith Butler zurückkommen, die in ihrem Werk „*Das Unbehagen der Geschlechter*“ darauf hinweist, dass Geschlechtsidentität durch sich wiederholende Handlungen und Gesten und durch performative Akte entsteht. Dies trifft nicht nur auf das soziale Geschlecht (gender) zu, sondern ebenso auf das biologische Geschlecht (sex). Der menschliche Körper wird somit stets mit historischen und kulturellen Gestiken, Handlungen

⁸³ Vgl. Friedrich, Kathrin; 2008: Film. Killing. Gender. Weiblichkeit und Gewalt im zeitgenössischen Hollywoodfilm. S. 71 – 74.

⁸⁴ Vgl. Lévi-Strauss, Claude zitiert nach, Friedrich Kathrin. Ebd. S. 74f.

⁸⁵ Ebd. S. 75.

und Symbolisierungen verbunden und somit entweder als weiblich oder männlich wahrgenommen und ist resultierend daraus ebenfalls konstruiert.⁸⁶

Butlers Konzept trifft aber auch auf die Geschlechtsrollenproduktion in Filmen zu. Die Männer- und Frauenrollen werden durch die Gender-Performances der SchauspielerInnen erzeugt und produziert. Mit ihrer Darstellung erfolgt eine Repräsentation der Geschlechter, die (abhängig von der Nationalität, etc.) oftmals klischeebelastet ist, und folglich gewissen Narrativen entspricht. Dies ist natürlich nicht immer der Fall.⁸⁷ Diese Gender-Performances ist im Gegensatz zu der zwanghaften und willkürlichen Gender-Performativität eine absichtliche, theatralische Wiederholung einer Norm. Somit zeigen Filme die Entwicklung des Gendering (doing gender) auf.⁸⁸

„Filme porträtieren und problematisieren also den Prozess des Gendering (...). [D]ie Willkürlichkeit einer Zuordnung von anatomischem Geschlecht, Gender und Gender Performance wird (...) deutlich vor Augen geführt. Auch wenn kein explizites Gender-Crossing inszeniert wird, unterlaufen und durchkreuzen die Gender-Performances der Schauspieler immer wieder ihre Gender-Identitäten.“⁸⁹

Dieser Meinung ist auch Susanne Weingarten. In ihrem Werk *„Bodies of Evidence“* welches sich mit der Geschlechterrepräsentation von Hollywoodstars beschäftigt, schreibt sie, dass die Schauspieler Geschlechtskonzepte aus der hegemonialen Geschlechterordnung wiedergeben. Dabei stellt sie allerdings fest, dass diese Darstellungen variieren können (zumindest innerhalb von den Parametern der Stereotypisierungen). Diese abwechslungsreiche Palette an Darstellungsmöglichkeiten erklärt Weingarten damit, dass Hollywood auf diese Weise ein möglichst breites Angebot von Geschlechtskonzepten bieten möchte, um auf diese Weise ein großes Publikum zu erreichen. Durch die Reproduzierung dieser Geschlechtervorstellungen durch die Schauspieler kommt es zu einer Legitimation, einer Naturalisierung derselben.⁹⁰ Diese Geschlechterrepräsentationen haben sich im Laufe der Jahre natürlich verändert und weiter

⁸⁶ Vgl. Butler, Judith; 2003: Das Unbehagen der Geschlechter. S. 200f.

⁸⁷ Vgl. Butler, Judith zitiert nach Oltmann, Katrin; 2008: Remake-Premake – Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960. S. 38 – 41.

⁸⁸ Vgl. Butler, Judith zitiert nach Oltmann, Katrin. Ebd. S. 104 – 111.

⁸⁹ Ebd. S. 111.

⁹⁰ Vgl. Weingarten, Susanne; 2004: Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars. S. 8 – 10.

entwickelt und werden dies auch in Zukunft tun. Laut Weingarten sind Geschlechtskonzepte deshalb „immer nur als *‘work in progress’* zu verstehen [sind], die kontinuierlich diskursiven Neuverhandlungen unterworfen werden – einem Prozess, der abhängig ist von gesamtgesellschaftlichen (...) Entwicklungen, die veränderte Geschlechtskonzepte erfordern.“⁹¹ Revolutionen, Bewegungen oder neue Ideologie-Ären hatten und haben auf diese Entwicklung also einen großen Einfluss. Aber nicht nur die Handlungen und Eigenschaften der SchauspielerInnen liefern Gender-Performances. In Filmen gibt es auch niemals einen „natürlichen“ Körper. Die Wirklichkeit wird dabei stets verschleiert, durch Make-up, Kleidung, Beleuchtung, etc. Diese Körper werden also ebenfalls durch performative Akte produziert.⁹²

Um eine politikwissenschaftliche Filmanalyse vorzunehmen, die nach der Dekonstruktion von weiblichen Filmfiguren fragt, ist es wichtig, über die „Konstruktion der Geschlechter“ selbst und über Doing Gender bescheid zu wissen, da nur auf diese Weise das ganze Bild sichtbar wird. Welche Gender-Performances zeigen uns Tarantinos weibliche Helden? Welche ihrer Handlungen weichen von bekannten weiblichen Erwartungshaltungen ab?

In den Filmanalysekapiteln liegt mein Augenmerk auf den weiblichen Charakteren von Quentin Tarantino, wobei es in diesem Zusammenhang natürlich unerlässlich ist sich im Vergleich und in Verbindung dazu, auch mit den männlichen Figuren zu beschäftigen, da nur auf diese Weise ein schlüssiges Bild entstehen kann. Wie genau die Filmanalyse aufgebaut ist, erläutere ich im folgenden Methodenkapitel.

⁹¹ Weingarten, Susanne; 2004: Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars. S. 10.

⁹² Vgl. Oltmann, Katrin; 2008: Remake-Premake – Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960. S. 111. – Das Kapitel „Doing Gender im Film“ ist in ähnlicher Form schon in meiner Arbeit: „Die Inszenierung von Männlichkeit(en) in Woody Allens neueren filmischen Werken“ verwendet worden. Geringfügig wurden in dieser Version jedoch einige Aspekte verändert.

3. Methodischer Zugang

„Ich glaube, ein Regisseur dreht seine Filme immer für sich selbst. Wenn er sagt, er macht es für das Publikum, so lügt er. Wenn die Zuschauer den Film dann lieben, liegt es daran, dass sie dieselben Überzeugungen haben wie der Regisseur und nicht umgekehrt.“

- Akira Kurosawa

Aus der theoretischen Einführung des vorangehenden Kapitels soll an dieser Stelle nun der methodische Analysezugang, zu der von mir gewählten Thematik formuliert werden. Der Forschungsansatz, der meiner Arbeit zugrunde liegt, ist dabei ein primär feministischer. Die Beantwortung der Forschungsfrage soll mithilfe einer qualitativen und deduktiven Vorgangsweise versucht werden. Die dabei gewählten Erhebungstechniken sind zum einen die der Text- und Dokumentensauswahl und die der Filmanalyse, mit einer hermeneutischen Untersuchungsmethode bzw. mit einer qualitativen Inhaltsanalyse. Da neben der Analyse und Bearbeitung von ausgewählten Filmbeispielen auch mit diversen Texten gearbeitet wird sind Methoden der Sekundäranalyse ebenfalls ein wichtiger Bestandteil, jedoch machen die vier ausgewählten und analysierten Filme die Datenbasis dieser Arbeit aus.

Die von mir zur Analyse verwendeten Texte wurden aufgrund ihrer Nähe zur Thematik gewählt. Zum einen behandeln sie den zuvor formulierten theoretischen Aufriss zur *„Konstruktion der Geschlechter“* und zur *„Frau im Film“*, zum anderen beziehen sich die gewählten Texte auf unterschiedliche Weise auf den zu untersuchenden Gegenstand. Sie beinhalten unter anderem Inhaltsangaben, Besprechungen, Kritiken, Kommentare und Zusatzinformationen zu den ausgewählten Filmen und / oder des Regisseurs. Mit anderen Worten, sie beziehen sich allesamt auf die vier ausgewählten Filme von Quentin Tarantino. Die Lektüre und Analyse derselben ermöglicht mir somit einen weiteren, informativen Einblick in die Thematik.

Die vier zur Interpretation und Analyse ausgewählten Filme wurden von mir in mehreren Schritten untersucht. Zuerst habe ich einen Fragenkatalog erstellt, die Beantwortung derselben durch die Analyse der Filme macht dabei den Hauptteil meiner Arbeit aus. An dieser Stelle ist festzuhalten, dass durchaus die Möglichkeit besteht, dass mehrere Fragen in einer Antwort bzw. einem Kurzkapitel miteinander verschmelzen. Dies kann sowohl in den

Charakteranalysekapiteln, sowie in den einzelnen Forschungskapiteln zu den jeweiligen Filmen der Fall sein. Sofern am Ende der jeweiligen Filmkapitel noch einige Fragen offen geblieben sein sollten, werden diese im anschließenden Abschnitt Nummer 5. *Vergleich und Analyse der filmischen Eindrücke* beantwortet.

Der Fragenkatalog zur Ermittlung der filmischen Ergebnisse setzt sich aus folgenden Kernfragen zusammen:

Fragenkatalog Filmanalyse

- Welche Eigenschaften der Frauenfiguren entsprechen nicht gängigen (Hollywood-) Geschlechterstereotypen?
- Welche Taten und Handlungen erscheinen untypisch für Frauenrollen?
- Wann bzw. wie entsprechen die Frauendarstellungen Klischeevorstellungen und wie wird damit filmisch umgegangen?
- Welche Weiblichkeiten werden gezeigt? Welche der folgenden Eigenschaften und Begebenheiten sind für das Publikum auf Welche Weise sichtbar gemacht worden: stark/schwach/jung/alt/reich/arm/weiß/schwarz/schön/heterosexuell/homosexuell/Mütter/körperliche Perfektion/übermenschliche Kräfte und Fähigkeiten/vorhandene Berufe
- Wann bzw. auf welche Weise werden feministische Handlungen und Taten sichtbar?
- Wie werden die Frauen präsentiert? Dienen sie der Produktion und Entwicklung von voyeuristischen und fetischistischen Reaktionen?
- Behaupten sich die Frauen gegenüber ihren männlichen Filmpartnern? Wenn ja, wie bzw. auf welche Weise geschieht dies?
- Durchlaufen die Protagonistinnen im Laufe des Films eine Veränderung bzw. entwickeln sie sich weiter? Ist das Bild der Heldinnen am Ende des Films ein merkbar anderes als zu Beginn? Falls ja, - wie äußert sich diese Veränderung bzw. wo könnten dafür die Gründe liegen?
- Gibt es diskriminierende Dialogszenen?
- Gibt es feministische Dialogszenen?
- Wie unterscheiden sich Tarantinos weibliche Helden von den gängigen männlichen Hollywoodhelden?
- Welche Unterschiede und Ähnlichkeiten gibt es bei den Beziehungsdarstellungen zwischen Männern und Frauen in den einzelnen Filmen?

- Wie wird das Ende des Films suggeriert, ist es ein Happy-End, gibt es Irritationen oder signalisiert die Auflösung Hoffnungslosigkeit?
- Welche Werte werden übermittelt?

Mithilfe dieses Fragebogens habe ich mich an die Analyse der vier Filme gemacht. Alle Filme waren mir bereits im Vorfeld bekannt und wurden mehrfach konsumiert. Für diese Forschung wurden die Filme von mir unter dem Gesichtspunkt der charakterlichen Inszenierung und Entwicklung studiert. Besonderes Augenmerk habe ich dabei also auf weibliche Klischeebilder und Stereotype gelegt, beziehungsweise auf ein Nichtvorhandensein derselben, oder ein Aufbrechen von bekannten Rollenvorstellungen. Ich habe mir jeden der Filme zwei- bis dreimal angesehen und mir während des Schauens Notizen gemacht. Zum einen wurden besondere Beobachtungen festgehalten, zum anderen der genaue Zeitpunkt von wichtigen Dialogen protokolliert. Im Anschluss daran habe ich eine Unterteilung meiner Filmkapitel festgelegt. Besonders zur Beantwortung der einzelnen Forschungskapitel war es wichtig festzulegen, welche Fragen in einem Abschnitt gemeinsam behandelt werden können. Die Titel der Forschungskapitel sollen einen ersten Einblick auf die darin behandelte Thematik liefern.

Nun zum genaueren Aufbau der Filmanalyse: Im ersten Schritt folgt für jeden der vier Filme ein Inhaltskapitel, welches den LeserInnen einen Querschnitt über den zu analysierenden Gegenstand liefern soll. Im Anschluss daran habe ich für die wichtigsten Filmcharaktere jeweils eigene Rollenkapitel angelegt, in denen ich die für die Analyse relevanten Charaktereigenschaften und Besonderheiten thematisiere. In diesen Kapiteln können bereits einige der zuvor aufgestellten Fragen beantwortet werden. Gleichzeitig verhelfen diese Charakterstudien den LeserInnen zu einem intensiveren Einblick in die behandelte Materie. Für jeden der Filme folgen im Anschluss an die Rollenbesprechungen einzelne Forschungskapitel, in denen ich wichtige Beobachtungen festgehalten und genauer untersucht habe.

Da die Filme sehr unterschiedlich sind, gibt es auch erkennbare Differenzen in den Forschungskapiteln, was inhaltliche Besprechungen, Anzahl und Länge derselben betrifft. In den Filmkapiteln gibt es häufig abgedruckte Zitate der (deutschen) Filmversion. Die angegebenen Zeitangaben dieser ergeben sich durch die Sichtung der Filme mit dem VLC – Media Player und geben dabei jeweils die vorhandene Zitatlänge im Film wieder. Im Anschluss der einzelnen

Filmkaptitel sollen die, durch die vorgenommenen Analyseschritte, gewonnenen Erkenntnisse verglichen, und etwaige noch offene Fragen geklärt werden.

Die Analyse dient gänzlich einer inhaltlichen Bearbeitung, die sich mit den einzelnen Charakteren und ihren Darstellungen und Inszenierungsformen befasst. Diverse mögliche Subgliederungen, die sich womöglich gerade für einen Regisseur wie Quentin Tarantino anbieten, wie beispielsweise Analyse der Stilistik, der Ästhetik, der Musik, der Popkultur, der einzelnen Genres, der angewandten Filmzitate oder ähnliches entfallen hier. Falls ich in irgendeiner Form darauf zu sprechen komme, so geschieht dies nur im näheren Zusammenhang mit dem Forschungsgegenstand. Da es sich um eine politikwissenschaftliche Filmanalyse handelt und das Augenmerk auf der charakterlichen Inszenierung liegt, sind derlei Punkte für das Erreichen des Forschungsziels nicht ausschlaggebend.

4. Die Filme

„I want to top expectations. I want to blow you away.“

- Quentin Tarantino

In diesem Teil meiner Arbeit widme ich mich nun den vier von mir gewählten Filmen, die ich unter anderem mithilfe des zuvor erstellten Fragebogens analysiert habe. Am Ende sollen die dadurch gewonnenen Erkenntnisse verglichen, analysiert und interpretiert werden. Das Hauptaugenmerk der Analyse liegt dabei auf der detaillierten Untersuchung von Konstruktion, Darstellungsweise und Inszenierung der weiblichen Filmcharaktere.

4.1. Kill Bill - Vol. 1 & 2

„Ich sah tot aus, nicht wahr? Aber ich war's nicht, obwohl die alles dafür getan hatten, soviel ist klar.“ – Die Braut

4.1.1. Inhalt

Die beiden *Kill Bill* Filme sind ein wahrer Genre-Mix. Auch wenn wir es hier in erster Linie mit einem Actionfilm zu tun haben, gibt es auch einige Elemente des Western & Kung – Fu Films. Im Grunde ist *Kill Bill* aber vor allem eines: Ein Rachefilm.

Die für Tarantino-Filme häufig angewandte nicht-chronologische Filmhandlung lässt eine detailgetreue Inhaltsangabe nicht zu, daher weicht meine Inhaltsangabe von der der beiden Filme ab, gibt sie die Ereignisse von *Kill Bill* doch in (möglichst) chronologischer Reihenfolge wieder.

Kill Bill – Volume 1

Die Hauptfigur, eine (vorerst) namenslose Braut soll während ihrer Hochzeitsprobe getötet werden, und mit ihr gleich alle anderen Anwesenden, inklusive Bräutigam, Pater und Ehefrau, den Freundinnen und dem „Schwarzen am Klavier.“ Den (vermeintlich) tödlichen Schuss verpasst ihr ein, für das Publikum nicht sichtbarer Mann: Bill. Das Argument, dass sie mit seinem Kind schwanger ist zählt für ihn in diesem Moment nicht. Als die örtliche Polizei in der kleinen Kirche in Texas ankommt stellt sich aber heraus: Die Braut ist gar nicht tot.

Die Verletzte wird ins Krankenhaus gebracht und operiert. An der Stelle, wo sie die Kugel in den Kopf getroffen hat bekommt sie eine Metallplatte eingesetzt. Sie lebt zwar, liegt aber im Koma. Doch jemand will offensichtlich wirklich ihren Tod, denn eine einäugige blonde Frau, mit

Augenklappe ist kurz davor ihr eine Giftspritze zu setzen, allerdings wird sie im letzten Moment telefonisch davon abgehalten. Bill ist am Apparat, er bläst den Mord ab.

Nach vier Jahren aber wacht die Braut plötzlich aus dem Koma auf und muss feststellen, dass sie nicht mehr schwanger ist. Lange hat sie aber nicht Zeit sich von diesem Schock zu erholen, denn zwei Männer betreten das Krankenzimmer. Einer von ihnen ist der Krankenpfleger Buck, der sich offenbar nebenbei etwas dazu verdient, indem er von Männern Geld nimmt und im Gegenzug dafür Geschlechtsverkehr mit den Komapatientinnen anbietet. Er lässt die Braut mit dem Freier alleine und geht. Als der Mann versucht die Braut zu Küssen, beißt diese ihm die Zunge ab und tötet ihn. Danach versucht sie zu flüchten, jedoch sind ihre Beinmuskeln nach vier Jahren im Koma nicht mehr in der Lage, ihr Gewicht zu tragen, sie fällt zu Boden. Trotz dieser Einschränkung gelingt es ihr aber auch Buck zu töten und seine Autoschlüssel zu stehlen. Im Rollstuhl macht sie sich auf den Weg und findet Bucks Auto, den „Pussy Wagon.“ Während sie im Auto versucht wieder Leben in ihre Muskeln zu bringen, erfährt das Publikum genaueres über das Massaker in der texanischen Hochzeitskapelle. Hinter dem Anschlag steckt Bill's Attentatskommando „Tödliche Viper“. Bestehend aus Bills Bruder Budd, Vernita Green, O-Ren Ishii und Elle Driver. Die Braut beschließt Rache zu nehmen an den Leuten die die Schuld tragen, an dem Tod von 9 Menschen, einschließlich ihrer ungeborenen Tochter. Und sie stellt eine Todesliste zusammen. An erster Stelle steht O-Ren Ishii, sie ist aufgrund ihrer Position als Oberhaupt der japanischen Unterwelt am leichtesten zu finden. Bevor der Rachefeldzug jedoch beginnen kann braucht unsere Heldin aber noch die richtige Waffe. Sie fliegt nach Okinawa und besucht dort Hattori Hanzo, den wohl besten Samurai-Schwertmacher, den es gibt. Der hat sich zwar bereits zur Ruhe gesetzt und betreibt inzwischen ein kleines Sushi-Lokal, aber als die Braut sich ihm zu erkennen gibt, weiß er wen sie töten möchte und stellt das Schwert für sie her.

Die Braut fliegt damit weiter nach Japan und heftet sich dort an die Spuren von Sofie Fatale, O-Ren Ishiis Dolmetscherin und beste Freundin, diese führt sie zu einem Lokal, in welchem sich O-Ren Ishii und ein Teil ihres Gefolge gerade aufhalten. Dort nimmt die Braut Sofie als Geisel und ruft lautstark nach O-Ren, als diese auftaucht schlägt sie Sofie mit ihrem Samurai Schwert den linken Arm ab. Zwei von O-Rens Mitarbeitern greifen die Braut an, werden jedoch nach kurzem Kampf getötet. Schwieriger macht es ihr da schon Gogo Yubari, O-Rens persönlicher 17-jähriger, weiblicher Bodyguard. Ihr gelingt es beinahe die Braut zu besiegen, aber letztendlich wird auch sie von der Braut getötet. Bevor jetzt aber der Finale Kampf zwischen O-Ren und der Braut stattfinden kann, tauchen plötzlich O-Rens weitere Untergebene auf, die „Verrückten 88“, die alle

ebenfalls mit Samurai Schwertern bewaffnet sind. Ein blutiger Kampf entbrennt, aber trotz der großen Anzahl an Gegnern ist die Braut siegreich und tritt schließlich im japanischen, verschneiten Wintergarten ihrer Kontrahentin entgegen. Der folgende Kampf ist gefährlicher, als alle zuvor geleisteten. Die Braut wird verletzt, besiegt O-Ren aber letztendlich.

Wieder zurück in den Vereinigten Staaten sucht sie die Nummer Zwei ihrer Todesliste auf: Vernita Green. Zwischen den beiden entbrennt ein Kung Fu und Messerkampf, der jedoch unterbrochen wird, als Vernitas Tochter Nikki aus der Schule zurückkommt. Die Frauen beschließen den Kampf zu einem anderen Zeitpunkt fortzusetzen. Als Vernita die Braut aber hinterrücks angreift wird sie von ihr per Messerwurf getötet.

Wieder zurück in ihrem Auto, dem „Pussy Wagon“ streicht sie Vernitas Namen von der Todesliste, drei Namen sind noch übrig, Budd, Elle Driver und Bill. Das Publikum erfährt durch eine Sequenz von Bill und Sofie, dass die Tochter der Braut noch am Leben ist.⁹³

Kill Bill – Volume 2

Auch der Zweite Teil des Rache-Epos wird nicht chronologisch erzählt, zu Beginn sehen wir die Braut in einem Auto, sie ist auf dem Weg zu Bill, um ihn zu töten.

Zu diesem Zeitpunkt hat sie sich bereits der anderen Gegner entledigt. Wie ist das geschehen?

Nach Vernita Green folgt Budds Name auf der Todesliste. Er ist Bills jüngerer Bruder. Budd ist zum Zeitpunkt nicht mehr Mitglied des Attentatskommandos, stattdessen arbeitet er jetzt als Rausschmeißer und lebt in einem Wohnwagen, mitten in der Wüste. Da der Rachefeldzug der Braut zu diesem Zeitpunkt bereits bekannt ist, weiß er, dass sie kommen wird und er ist vorbereitet. Als sie mitten in der Nacht die Tür zu seinem Wohnwagen eintritt hat er bereits auf sie gewartet und schießt ihr eine Ladung Steinsalz in den Oberkörper, dann betäubt er sie. Als sie wieder zu sich kommt liegt sie auf einem Friedhof, sie wird von Budd und einem zweiten Mann lebendig begraben. Während sie im Holzsarg liegt erinnert sie sich an ihre Ausbildung beim Kung Fu Meister Pai Mei. In dieser harten Zeit hat sie unter anderem auch gelernt mit ihrer Faust Holz zu durchbrechen, also beginnt sie damit auf den Sargdeckel einzuschlagen. Schließlich gelingt es ihr den Sarg zu zerstören und sie kämpft und gräbt sich durch die Erde zurück an die Oberfläche. Budd hat in der Zwischenzeit Elle Driver kontaktiert und ihr angeboten, ihr das

⁹³ Vgl. Kill Bill – Volume 1. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2003.

Samurai Schwert der Braut zu verkaufen, für eine Million Dollar. Als Elle am nächsten Tag mit dem Geldkoffer bei Budds Wohnwagen ankommt lässt, sie sich zuerst von der „Beerdigung“ erzählen. Als Budd den Geldkoffer schließlich öffnet und in die Menge von Dollarpackchen greift, taucht darunter plötzlich eine Schlange, eine Schwarze Mamba auf und beißt ihm mehrmals ins Gesicht. Budd bricht stöhnend zusammen. Elle ruft Bill an und gibt bei dieser Gelegenheit der Braut die Schuld an Budds Tod, aber sie kann ihm auch etwas Positives mitteilen: Die Braut ist tot. Während dieses Gesprächs wird zum ersten Mal der Name der Braut genannt: Beatrix Kiddo.

Elle packt das verstreute Geld wieder ein und will den Wohnwagen verlassen als Beatrix ihr entgegen springt und sie mit einem Tritt zurück in den Wohnwagen befördert. Es beginnt ein heftiger Kampf zwischen den beiden Frauen, zuerst mit den Fäusten, später mit dem Schwert. Elle benutzt Beatrix' Samurai Schwert, während diese sich mit Budds Schwert, welches sie zufällig findet, verteidigt. Während des Kampfes fragt Beatrix Elle warum sie eigentlich genau ihr Auge verloren hat (es war bekannt, dass Pai Mei es ihr ausgerissen hat). Elle hat den Kung Fu Meister widersprochen, woraufhin er ihr das Auge herausgerissen hat, aber Elle hat sich dafür gerächt und den Meister vergiftet. Als Beatrix dies hört reißt sie Elle mit einer schnellen Bewegung auch ihr zweites Auge heraus und zertritt es, dann verlässt sie den Wohnwagen und lässt die schreiende Elle mit der tödlichen Schlange alleine. Sie macht sich nun auf die Suche nach dem letzten Ziel ihrer Todesliste: Bill. Um ihn zu finden besucht sie dessen Stiefvater Estèban, einen Bordellbetreiber. Dieser nennt Beatrix tatsächlich Bills Adresse.

Bei Bills Haus in Texas angekommen, holt Beatrix erstmals eine Schusswaffe hervor und schleicht sich an. Hier erwartet sie allerdings eine große Überraschung. Denn als sie um die Ecke biegt erblickt sie Bill und ein kleines Frauen, beide richten Spielzeugpistolen auf sie und geben vor, sie damit zu erschießen. Wie es scheint ist Beatrix für genau diesen Zeitpunkt erwartet worden. Sie erkennt, dass das Frauen ihre Tochter ist, von der sie die ganze Zeit gedacht hat, dass diese tot sei. Bill hat das Frauen, welches B.B. heißt, offenbar auf die Ankunft ihrer Mutter vorbereitet. Denn es ist keineswegs überrascht, nur erfreut und neugierig. Erstmals umarmen sich Mutter und Tochter. Die kleine B.B. hat Hunger und so macht ihr Bill in der Küche ein Sandwich und erzählt der sehr schweigsamen Beatrix, dass B.B. aufgrund des Todes ihres Goldfischs schon viel über Leben und Tod weiß (sie war schuld daran, dass er gestorben ist). Bill gesteht B.B., dass

er auf Mami geschossen hat. Die Kleine ist darüber gar nicht wirklich schockiert. B.B. hat Lust, sich vor dem Schlafengehen noch einen Film anzusehen und bittet ihre Mutter, ihr dabei Gesellschaft zu leisten. Nachdem sie eingeschlafen ist, verlässt Beatrix ihr Zimmer und macht sich auf die Suche nach Bill. Dieser schießt einen Pfeil mit Wahrheitsserum auf sie und fragt sie, ob sie das Leben als einfache Hausfrau in Texas überhaupt ausgehalten hätte, ob sie wirklich gedacht hätte, dass es hätte funktionieren können. Als sie dies verneint, fragt er sie, warum sie ihn verlassen hat. Sie meint, dass sie ihr Leben als Killerin mit einem Kind nicht mehr fortsetzen hätte können.

Der unvermeidliche Kampf zwischen Beatrix und Bill ist kurz, wird nur im Sitzen ausgeführt und schließlich von Beatrix beendet. Ihr ehemaliger Meister Pai Mei hat ihr nämlich die „Fünf-Punkte-Pressur-Herzexplosions-Technik“ beigebracht. Fünf schnell ausgeführte Schläge, die dazu führen, dass das Opfer im Anschluss daran nur mehr fünf Schritte gehen kann, bis sein Herz explodiert und es stirbt. Nach Bills Tod holt Beatrix die schlafende B.B. und fährt mit ihr davon. Mutter und Tochter sind wieder vereint.⁹⁴

4.1.2. Charakteranalysen

Die Braut/Black Mamba/Beatrix Kiddo (Uma Thurman) – die blonde Amazonenkriegerin und Löwenmama

Die Heldin der *Kill Bill* Filme ist im gesamten ersten Teil namenlos und wird nur als „die Braut“ bezeichnet, wann immer einer der anderen Charaktere ihren Namen ausspricht, wird darüber ein lauter „Biep-Ton“ gelegt, ihr Name wird also für das Publikum zensiert. Aber nicht nur die Identität der Braut, auch ihre eigentliche (Lebens-)Geschichte bleibt zum größten Teil ein Rätsel für das Publikum. Beispielsweise erfahren wir wesentlich mehr über O-Ren Ishiis Leben und Werdegang, als über den der eigentlichen Heldin. Wir wissen nichts über ihre Familie, wir erfahren nicht, wie sie Bill kennen gelernt hat und wann und wie sie sich ineinander verliebt haben. Auch ist uns nicht einmal bekannt, wie es eigentlich dazu gekommen ist, dass sie eine der besten und gefährlichsten Killerinnen der Welt geworden ist.

Was wissen wir also? Wer ist die Braut aka Beatrix Kiddo?

⁹⁴ Vgl. *Kill Bill – Volume 2*. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2004.

Nun zuerst einmal ist sie eine große, schlanke und blonde Frau, und eine überaus gefährliche Killerin. Zu Beginn von *Volume 1* ist Beatrix aber vor allem eines, ein (weibliches) Opfer ihres Ex-Geliebten und seiner Untergebenen. Sie ist verletzt, röchelt und ist in diesem Moment absolut wehrlos. Dann schießt ihr Bill eine Kugel in den Kopf. Vier Jahre später erwacht Beatrix aus dem Koma, und weint über ihr verlorenes Baby. Aber dennoch zeigt sich gleich, was für eine starke Frau sie ist. Sie kann sich überaus schnell mit der neuen Situation abfinden, statt dass sie verzweifelt, lautet ihre Devise, stets angreifen. Schnell hat sie ihren Racheplan gefasst und eine Todesliste ihrer Peiniger erstellt. Im Kampf gegen Oren-Ishiis Privataarmee den „Verrückten 88“ zeigt sich, dass die Braut, wie viele andere Actionhelden, über geradezu übermenschliche Kräfte und Fähigkeiten verfügt, wobei aber trotzdem gezeigt wird, dass sie, ebenso verwundbar ist, wie jeder andere. Trotzdem, ein normaler Mensch könnte es wohl niemals mit einer derartig hohen Anzahl an Gegnern aufnehmen. Auch ihre Waffe, laut Hattori Hanzo „das beste Schwert, das er je gemacht hat“, ist besser, als alle anderen Schwerter. Das zeigt sich vor allem in einer Kampfszene, als sie das Samurai-Schwert eines Gegners mit ihrem Schwert mühelos kaputtschlägt. Im Finale mit Oren begegnet sie ihrer Feindin mit großem Respekt und als Oren sich für eine zuvor ausgesprochene Beleidigung entschuldigt, nimmt Beatrix diese bereitwillig an. Auch im Kampf mit Vernita ist sie fair. Nachdem deren Tochter nach Hause gekommen ist, schlägt sie vor den Todeskampf zu verschieben. Eine Reaktion, die Vernita durchaus überrascht. Beatrix meint dazu: *„Mir fehlt es vielleicht am Mitgefühl und Erbarmen, nicht aber an Vernunft.“*⁹⁵ Als Vernita Beatrix aber hinterrücks mit einer Schusswaffe angreift, verteidigt sich diese und tötet Vernita mit einem gezielten Wurf ihres Messers. Dass Vernitas kleine Tochter Nikki, wohl wegen des Schusslärms, plötzlich in der Tür steht, und ihre tote Mutter sieht, tut Beatrix jedoch leid. Es scheint, als ob Beatrix einen Kampf-Ehrenkodex verfolgt, sie tritt ihren Gegnern mit Achtung und Respekt entgegen.

Da sie sich ihrer Stärke und ihrer kämpferischen Fähigkeiten durchaus bewusst ist, unterschätzt sie allerdings ihren Feind Budd, dem es beinahe gelingt sie zu töten. Diesen Fehler begeht sie bei Elle Driver nicht, immerhin ist diese ja schon seit langem ihre Erzfeindin. Vielleicht zieht sie es deshalb vor, diese zu blenden, statt sie, wie die anderen zu töten. Denn für Elle ist dies wohl das schlimmere Schicksal.

⁹⁵ Kill Bill – Volume 1. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2003. - 0:09:44.

Anders verhält es sich, als sie sich zur Nummer 1 ihrer Todesliste, ihrem Ex Bill aufmacht. Bei ihrem Ex-Geliebten greift sie zu Beginn sogar vorsichtshalber lieber zur Schusswaffe, als zum Schwert. Aber der Mann, der sie stets bei ihrem Nachnamen nennt (Kiddo), hat sie wieder ausgetrickst und erwartet ihr Kommen. Es zeigt sich, dass Beatrix Bill wirklich sehr geliebt hat, und bereit war alles für diesen Mann zu tun. Bis sie etwas noch mehr geliebt hat als ihn, nämlich ihr Baby. Mit dem Wissen, dass sie ihr altes Leben als Mutter nicht mehr fortsetzen könne, hat sie beschlossen, Bill und ihren Beruf als Killerin hinter sich zu lassen. Unter dem Namen Arlene Machiavelli hat sie versucht sich ein neues Leben aufzubauen. Doch Bill hat ihr diese Möglichkeit genommen.

Unsere weibliche Hauptfigur ist selbstbewusst und stark, sie bringt die Handlung des Films aktiv voran und kontrolliert die Geschehnisse, indem sie selbst ihre Gegner aufsucht und den Kampf mit ihnen sucht. Der Grund für ihre Handlungen bleibt jedoch ein „typisch weiblich codierter“. Hauptmotivation für Beatrix blutigen Rachefeldzug ist ja in erster Linie ihre (verhinderte) Mutterschaft. Und die biologische Fähigkeit, Kinder zu bekommen, ist etwas das nur Frauen vorbehalten bleibt.

Vernita Green/Jeanne Bell/Copperhead (Vivica A. Fox) – die brave Hausfrau

Die ehemalige Killerin Vernita hat sich zum Zeitpunkt von Beatrix' Besuch offenbar schon aus dem Attentatsgeschäft zurückgezogen und ihren Decknamen Copperhead abgelegt. Unter dem neuen Namen Jeanne Bell lebt die Afroamerikanerin jetzt in einem beschaulichen, amerikanischen Vorort von Pasadena. Dort führt sie nun ein Leben als Hausfrau, Mutter und Ehefrau eines Doktors, in ihrer Freizeit trainiert sie eine Baseballmannschaft. Tarantino baut hier offensichtlich den Stereotyp der Vorstadtidylle und der amerikanischen Hausfrau mit ein. Jedoch wird diese vermeintliche Normalität durchbrochen, als Vernita nach dem Türöffnen sofort einen Kampf mit ihrer Besucherin, Beatrix beginnt. Der gefährliche Kung Fu Kampf gerät aber aufgrund des Austragungsortes zu einer Parodie. Die beiden Frauen verwüsten das Wohnzimmer, und sind gerade dabei einen Messerkampf zu starten, als Vernita's kleine Tochter Nikki von der Schule nachhause kommt. Die Frauen beschließen, sich an anderem Ort für den finalen Kampf zu treffen. Auch hier sorgt Tarantino für einen parodistischen Moment: Die Frauen stecken die Messer weg und begeben sich gemeinsam in die Küche, wo Vernita Beatrix einen Kaffee macht, als ob es den Todeskampf gerade eben nicht gegeben hätte. Dabei versucht Vernita durchaus,

den Kampf zu verhindern, indem sie Beatrix zu überzeugen versucht, dass sie jetzt „eine Andere“ sei und sich geändert hätte. Auch zeigt sie Beatrix ein Bild ihrer Tochter (obwohl sie diese ja gerade eben selbst gesehen hat) und bittet um Rücksicht und Mitgefühl, was Beatrix aber ablehnt. Nun zeigt sich, dass Vernita keine faire Kämpferin ist. Während Beatrix mit der Kaffeetasse abgelenkt an der Wand steht, holt sie eine Cornflakes-Packung hervor, in der sich eine versteckte Schusswaffe befindet. Hinterrücks und ohne Vorwarnung feuert Vernita eine Kugel auf Beatrix ab, verfehlt diese jedoch. Beatrix ihrerseits handelt aber und wirft ihr Messer nach Vernita. Diese stirbt. Doch trotz ihrer Mutterschaft hält sich hier das Mitgefühl des Publikums in Grenzen. Es weiß, welche Rolle Vernita in der Vorgeschichte der Braut gespielt hat und außerdem war ihr eben geleisteter, hinterhältiger Mordversuch feige und unehrenhaft.

O-Ren Ishii/Cottonmouth (Lucy Lui) – der Boss im Geisha-Gewand

Die halb japanisch, halb chinesische O-Ren Ishii (geboren auf einer amerikanischen Armeebasis in Tokio) ist wohl einer der interessantesten Charaktere der *Kill Bill* Filme. Wahrscheinlich deshalb, weil wir von keiner der anderen Figuren so viel über ihr Leben und ihren Werdegang erfahren, wie von O-Ren. Während die Geschichte unserer Heldin Beatrix zu einem großen Teil im Dunkeln bleibt wird O-Rens Werdegang offen gelegt. Tatsächlich ist es Beatrix selbst, die uns O-Rens Geschichte erzählt, während sie gerade in Bucks „Pussy Wagon“ sitzt, und damit beschäftigt ist, ihre Zehen nach der langen Zeit im Koma, wieder zu bewegen.

O-Rens Lebensgeschichte wird als Manga-Comic/Anime gezeigt. Wir erfahren, dass O-Ren bereits als Kind ihre Eltern verloren hat. Diese wurden vor ihren Augen vom Yakuza Boss Matsumoto getötet. O-Ren liegt bei der Ermordung ihrer Eltern versteckt unter dem Bett. Sie sinnt auf Rache und schleicht sich mit gerade einmal 11 Jahren bei Matsumoto ein, der pädophil ist, und tötet ihn. Sie setzt also ihre (kindlich) weiblichen Reize ein, um ihr Ziel zu erreichen, sich an dem Mörder ihrer Eltern zu rächen. Ähnlich wie Beatrix, hat sie also ihren ganz eigenen Rachefeldzug gekämpft. Schon wenige Jahre später, mit 20 gehört O-Ren laut Beatrix, zu den „weiblichen Topkillern der Welt“. Doch damit hat sie ihr Ziel noch nicht erreicht, sie wird zum Oberhaupt der japanischen Unterwelt indem sie den Vorsitz des Hohen Yakuza – Rates einnimmt (mit Bills Hilfe). Das diese Position gerade für eine Frau - noch dazu eine, die nicht rein japanischer Abstammung ist - wirklich sehr ungewöhnlich ist, versteht sich wohl von selbst. Nur einmal gab es eine Diskussion darüber, dass eine japanisch-chinesische Amerikanerin „Boss aller

Bosse“ Tokios werden konnte. Boss Tanaka sieht in O-Rens Ernennung eine Beleidigung für den Hohen Rat und bringt dies auch deutlich zum Ausdruck. O-Ren reagiert darüber überaus heftig, schlägt sie ihm doch mit ihrem Samurai-Schwert den Kopf ab, und stellt daraufhin klar, dass dieses Thema niemals wieder zur Sprache kommen darf:

„Als eure Vorsitzende möchte ich euch ermutigen von Zeit zu Zeit, auf respektvolle Weise meine Gedanken zu hinterfragen. Wenn ihr von einem meiner Vorhaben nicht überzeugt seid ist es das Klügste mir das mitzuteilen, aber erlaubt mir euch zu überzeugen. Und ich verspreche euch hier und jetzt, kein Thema wird jemals Tabu sein – abgesehen von dem Thema natürlich das gerade zur Sprache kam. Aber solltet ihr es wagen, entweder meine chinesische oder amerikanische Herkunft negativ zu erwähnen, zahlt ihr mit eurem Kopf dafür. Genau wie dieses abgefuckte Arschloch hier. Also, wenn einer von euch dreckigen Scheißkerlen noch irgendwas dazu zu sagen hat, dann ist jetzt der Richtige Zeitpunkt.“
– O-Ren Ishii.⁹⁶

Eine Rede, die ihr wohl endgültig den Respekt ihrer Untergebenen verschafft haben dürfte, oder diese zumindest in große Furcht versetzt hat. Als „Boss aller Bosse“ verfügt O-Ren nicht nur über einen (weiblichen) Bodyguard, sondern auch gleich über eine eigene Privatarmee – „Die verrückten 88“. Und tatsächlich muss Beatrix, bevor sie gegen O-Ren antritt, gegen diese Armee kämpfen.

Im Showdown gegen Oren zeigt sich, dass diese jedoch, im Gegensatz zu Vernita und Elle, eine faire Kämpferin ist (sieht man davon ab, dass sie alle ihre MitarbeiterInnen im Vorfeld gegen Beatrix antreten hat lassen, und diese daher eigentlich erschöpft sein müsste). Beleidigt sie Beatrix' Schwertkünste zu Anfang noch („*Unser lächerliches, kleines Girlie spielt gern mit Samurai-Schwertern. Du kämpfst zwar nicht wie ein Samurai, aber du könntest wenigstens wie einer sterben.*“⁹⁷), so entschuldigt sie sich, nachdem Beatrix einen starken Treffer gelandet hat, später dafür. Kurz darauf wird O-Ren von Beatrix skalpiert und bricht tot zusammen.

⁹⁶ Kill Bill – Volume 1. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2003. - 1:00:29 - 1:01:05.

⁹⁷ Kill Bill – Volume 1. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2003. - 1:32:05 – 1:32:16.

Was im Bezug auf O-Ren vielleicht noch besonders erwähnenswert ist, ist ihr traditionelles, japanisches Geishagewand, welches sie trägt. Zusätzlich dazu hat sie ihre Haare auf die typische Art hochgesteckt und mit Holzsteckchen fixiert. Versucht sie damit vielleicht den Vorstellungen des Hohen Rates zu entsprechen? Kathrin Friedrich jedenfalls sieht darin ebenfalls eine Verbreitung von traditionellen, asiatischen Werten und Weiblichkeitsmythen. O-Ren verkörpert mit ihrer Kleiderwahl das Bild einer etablierten Weiblichkeit.⁹⁸ In der Kampfszene von O-Ren und Beatrix scheinen aufgrund der Outfits (O-Ren = weiblich, traditionell / Beatrix = männlich, modern) die alte und die neue Welt aufeinander zutreffen, wobei die neue, moderne Welt (= Beatrix) den Kampf für sich entscheiden kann, und auf diese Weise das traditionelle Weibliche besiegt und beendet wird.

Elle Driver/California Mountain Snake (Daryl Hannah) – der böse Zwilling

Wo Licht ist, da ist auch Schatten, und wo Beatrix Kiddo ist, da ist auch Elle Driver. Die beiden Killerinnen sind sich äußerlich sehr ähnlich. Beide sind sie groß, schlank und blond und ähneln sich auch sonst sehr stark, und beide sind sie überaus gefährlich und tödlich. In ihrer gemeinsamen Kampfszene in *Kill Bill – Volume 2* fällt es möglicherweise sogar kurz schwer, die beiden auseinanderzuhalten. Doch während Beatrix stets ehrenhaft und mit fairen Mitteln kämpft, verhält es sich bei Elle ganz anders. Eine von ihr bevorzugte Art des Tötens ist das Gift. Dies ist für sie sehr vorteilhaft, immerhin begibt sie sich auf diesem Weg selbst nicht in Gefahr und geht stets als Siegerin hervor. Damit entspricht sie dem bekannten Bild der weiblichen Giftmischerin, die hinterhältig tötet.

Bereits in den ersten Minuten von *Kill Bill – Volume 1* wird dies deutlich. Beatrix liegt im Koma, während Elle als Krankenschwester getarnt, das Zimmer betritt. Sie führt eine Spritze mit tödlichem Gift mit sich, und plant Beatrix, ihre größte Rivalin, damit zu töten. Aufgehalten wird sie von Bill, der per Telefonanruf den Anschlag verhindert. Er ist wie es scheint der Einzige, auf den sie hört. Sie ist ihm treu ergeben und hat offenbar, nachdem Beatrix die Truppe verlassen hat, deren Platz als Bills Geliebte eingenommen. Interessant ist es, wie sich ihr Verhalten verändert, während sie mit Bill telefoniert. Über das von ihm ausgesprochene Lob freut sie sich wie ein kleines Frauen, ebenso verhält es sich mit seinem Tadel, sie wird kleinlaut und gibt ihm Recht. In

⁹⁸ Vgl. Friedrich, Kathrin; 2008: Film. Killing. Gender. Weiblichkeit und Gewalt im zeitgenössischen Hollywoodfilm. S. 86.

diesem Zusammenhang wird auch die zuvor erwähnte Ähnlichkeit mit Beatrix wieder deutlich, auch diese verhält sich in den gezeigten Rückblenden ähnlich kindlich in Bills Gegenwart. Auch wenn Elle im Gegensatz zu Beatrix eine unfaire Kämpferin ist, die noch dazu gerne vulgär flucht und nicht einmal davor zurückschreckt, den Bruder ihres Geliebten zu töten (und das aus keinem wirklich erkennbaren Grund, außer dass sie es dann Beatrix in die Schuhe schiebt, oder aber will sie sich hier rächen, weil Budd meint die Braut getötet zu haben) so gibt sie deutlich zu, großen Respekt vor Beatrix zu haben. Wohl nicht direkt vor ihr als Person, aber zumindest vor ihrem Können als Killerin. So gesteht sie dem sterbenden Budd, dass sie den Tod ihrer größten Feindin bedauert:

„Genau in diesem Augenblick ist das vorherrschende Gefühl offensichtlich Bedauern. Bedauern, dass möglicherweise die größte Kriegerin die mir je begegnet ist, bei ihrem eigenen Tod auf die Hand eines abgewirtschafteten, versoffenen, elenden Miststücks wie dir angewiesen war. Diese Frau hätte was Besseres verdient.“ – Elle⁹⁹

Dieses Bedauern dürfte allerdings nicht von langer Dauer sein, erscheint Beatrix doch kurze Zeit später, und es entbrennt ein Kampf zwischen den beiden Frauen. Interessant ist, dass Tarantino Elles Schicksal offen lässt. Nachdem Beatrix ihr auch ihr zweites Auge herausgerissen hat, bleibt Elle blind, mit der tödlichen Schwarzen Mamba in einem zerstörten Wohnwagen, mitten in der Wüste alleine zurück. Somit ist ihr Tod durchaus wahrscheinlich, aber gerade im Tarantino-Universum muss dies nichts bedeuten. Wohl auch deshalb wird im Abspann, als die Namen der Todesliste durchgestrichen eingeblendet werden, Elles Name mit einem Fragezeichen versehen.

Sofie Fatale (Julie Dreyfus) – Die schöne Mitläuferin

Die halb Französin – halb Japanerin ist nicht nur O-Ren Ishiis beste Freundin, sondern auch ihre Vertraute, Anwältin und zweiter Offizier, zeitweilig fungiert sie auch als Dolmetscherin. Sofie scheint sich auch um O-Rens Termine zu kümmern und ist stets in ihrer Nähe. Auch beim „Massaker von Two Pines“ in der Hochzeitskapelle war sie anwesend. Die schöne Sofie wird von Beatrix als ehemaliger Schützling von Bill bezeichnet. Dies suggeriert durchaus auch, dass Sofie und Bill ein Verhältnis gehabt haben könnten.

⁹⁹ Kill Bill – Volume 2. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2004. - 1:10:28 – 1:10:50.

Die Wut, die Beatrix für Sofie empfindet, lässt sich wohl nicht nur auf deren stets laut aufgedrehten, Handyklingelton „Auld Lang Syne“ begründen, der sie an den Anschlag auf ihr Leben erinnert.

Im „Haus der blauen Blätter“, wo Beatrix O-Rens Privatararmee „Die verrückten 88“, und O-Ren selbst besiegt, nimmt sie zuerst Sofie als Geisel. Dann schlägt sie ihr vor allen Anwesenden den linken Arm ab. Daraufhin windet sich Sofie schreiend und blutüberströmt am Boden, und sieht dabei gar nicht mehr so schön aus. Nachdem Beatrix O-Ren besiegt hat, nimmt sie die verletzte Sofie mit sich. Sie lässt Sofie am Leben, um von ihr Informationen über die anderen „tödlichen Vipern“, sprich ihren Exkollegen, zu bekommen. Beatrix will erfahren, wo sie diese finden kann. Außerdem soll Sofie Bill persönlich berichten, was passiert ist. Im Krankenhaus wird Sofie von Bill besucht, der ihren Zustand sehr bedauert. Er steht in dieser Szene hinter ihr, und streicht über ihre Haare, ihre Schultern, ihren Hals und ihr Gesicht. Von ihm selbst sind dabei nur die Hände zu sehen. Die gesamte Szene wirkt durch seine Bewegungen und seine Stimme sehr bedrohlich. Sofie entschuldigt sich bei ihm für ihren Verrat, offenbar hat sie Beatrix die gewünschten Informationen weitergegeben. Was mit Sofie letztendlich geschieht wird nicht gezeigt, ob Bill sie für ihren Verrat büßen lässt und tötet, oder aber ob sie nach ihrem Krankenhausaufenthalt ihr Leben weiterführen kann, das Publikum wird es nie erfahren.

Gogo Yubari (Chiaki Kuriyama) – der wahnsinnige Bodyguard

Die gerade einmal 17-jährige Gogo in japanischer Schulmädchenuniform und Ponyhaarschnitt sieht auf den ersten Blick vielleicht unschuldig aus (und entspricht damit sicher auch einigen Männerfantasien), ist aber der persönliche Bodyguard von O-Ren Ishii. Und das nicht ohne Grund. Beatrix selbst bezeichnet sie als wahnsinnig, was genau sie damit meint, wird in einer eigenen Szene demonstriert: Zu sehen ist dabei Gogo, die mit einem jungen Mann an einer Bar sitzt. Während Gogo direkt aus der Flasche Alkohol trinkt, fragt der Mann, ob sie auf Ferraris steht. Gogo bezeichnet die Autos aber als italienischen Schrott. Dann setzt sie die Flasche ab, dreht sich zu dem Mann und fragt ihn unvermittelt, ob er sie „ficken will“. Dieser hält die Frage zuerst für einen Scherz und beginnt zu lachen, was Gogo wütend macht. Als sie ihn zu Recht weist und erneut fragt wird er ernst und antwortet mit „ja“. Daraufhin rammt sie ihm ein Messer in seine Weichteile, während er stöhnt fragt sie ihn:

„Willst du immer noch in mich eindringen? Oder bin ich in dich eingedrungen?“¹⁰⁰ Dann tötet sie ihn.

Bevor Beatrix gegen O-Rens selbst kämpft, tritt sie gegen deren Mitstreiter an, darunter auch Gogo. Gogo ist die Einzige, die in dieser Kampfsequenz auf den Einsatz eines Samurai-Schwertes verzichtet. Stattdessen hat sie als Waffe eine Art Morgenstern an einer Kette gewählt (wobei die tödlichen Scheren erst im Laufe des Kampfes ausgefahren werden). Ob es an Gogos jungem Alter liegt oder an anderen Gründen, Beatrix versucht jedenfalls diese davon abzuhalten, gegen sie zu kämpfen. Dafür erntet sie von Gogo aber nur ein kindliches Kichern. Der Kampf ist, wohl auch aufgrund der unterschiedlichen Waffen, sehr spannend, die zierliche Gogo schwingt die schweren Morgenstern mühelos durch die Luft und es zeigt sich, dass sie nicht umsonst den Posten als Leibwächterin inne hat. Es gelingt ihr, Beatrix zu entwaffnen, außerdem ist sie die Einzige von O-Rens KämpferInnen, die Beatrix auch verletzen kann. Nicht nur das, während des Kampfes schlingt sich die schwere Kette des Morgensterns eng um Beatrix' Hals. Beinahe stranguliert Gogo ihre Gegnerin, doch diese setzt sich mit einem Holzpflöck mit Nägeln (wohl ein abgebrochenes Stuhl- oder Tischbein) zur Wehr und rammt es dem jungen Frauen zuerst in den Fuß und danach in den Kopf. Während Gogo zusammenbricht, rinnt Blut aus ihren Augen.

Budd/Sidewinder (Michael Madsen) – der Macho-Cowboy

Budd ist Bills jüngerer Bruder, und neben diesem der einzige andere Mann im Team der „Tödlichen Vipern“. Er spielt im Grunde nur im zweiten Teil von *Kill Bill* eine wirkliche Rolle. Zu diesem Zeitpunkt hat er sich ebenfalls aus dem Leben als Profikiller zurückgezogen und arbeitet stattdessen lieber als Rausschmeißer in einer „Tittenbar“. Im Grunde scheint er ein ziemlich einsames und nicht wirklich aufregendes Leben zu führen. Wir erfahren in einer Szene, dass er meist zu spät an seinem Arbeitsplatz erscheint, und dort außerdem wohl vor allem als Mann für die Drecksarbeit angestellt ist (dies beinhaltet meist die undankbare Aufgabe, verstopfte Toiletten zu reinigen). Aufgrund seiner Unzuverlässigkeit schickt sein Arbeitgeber ihn nach Hause, wo er bleiben soll, bis sein Chef ihn wieder brauchen kann. Budd bewohnt einen alten, ziemlich ramponierten und unaufgeräumten Wohnwagen, der alleine, mitten im Nirgendwo von Texas aufgestellt ist. Seine Freizeit scheint er vor allem mit Rauchen, Trinken und der Musik von Johnny Cash zu verbringen. Er selbst macht, ähnlich wie sein Wohnort, einen ziemlich

¹⁰⁰ Kill Bill – Volume 1. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2003. - 0:57:29 – 0:57:37.

fertigen Eindruck. Seine Haare sind lang und fettig, und meist von einem Cowboyhut bedeckt, seine Kleidung scheint alt und ungewaschen.

Dass Beatrix auf einem Rachefeldzug ist, erfährt er von seinem Bruder Bill, der extra vorbeigekommen ist, um ihn vor ihr zu warnen. Budd scheint dies nicht wirklich überraschend oder erschreckend zu finden, auf Bills Warnung entgegnet er: *„Ich stelle mich meiner Schuld, und ich werde mich da nicht irgendwie rausmogeln. (...) Diese Frau verdient ihre Rache, und wir verdienen den Tod. Aber andererseits, sie genauso.“*¹⁰¹ Aus dem Gespräch der beiden Brüder geht hervor, dass sie sich schon einige Zeit lang nicht mehr gesehen haben und der Grund dafür wohl ein Streit zwischen den Männern war (wobei der genaue Hintergrund dem Publikum vorenthalten bleibt).

Nach den ersten Minuten des Films scheint es, als ob Budd ein leichtes Opfer für Beatrix abgibt. Als diese jedoch mitten in der Nacht den Wohnwagen von Budd stürmt, hat der bereits auf sie gewartet und schießt ihr mit seiner Schrotflinte eine Dosis Steinsalz in den Oberkörper, danach betäubt er sie. Es zeigt sich, dass er sich einen besonders schlimmen Tod für Beatrix ausgedacht hat, er will sie lebendig begraben. Doch dabei hat er nicht mit Beatrix' Kampf- und Überlebenswillen gerechnet, und während sich diese freikämpft, erhält er Besuch von Elle Driver, die gekommen ist um Beatrix' Hattori Hanzo Samurai-Schwert zu kaufen. Diese bringt aber nicht nur das gewünschte Geld mit, sondern auch eine Giftschlange, die Budd tötet. Somit entgeht Budd Beatrix' Rachefeldzug.

Bill/Snake Charmer (David Carradine) – der Frauenverstehrer

Die Titelfigur Bill, ein bekennender Comicbuchfan, bekommt das Publikum im ersten Teil gar nicht direkt zu sehen, nur seine Hände werden gezeigt und seine Stimme ist zu hören. Erst im zweiten Teil können wir uns ein Bild von dem Mann machen, der seiner schwangeren Frau eine Kugel in den Kopf geschossen hat. Und es zeigt sich, er ist um einige Jahre älter als Beatrix, wirkt aber deutlich weniger bedrohlich, als es in *Volume 1* den Anschein erweckt hat. Dabei ist dies durchaus eine trügerische Hoffnung, denn dieser Mann ist brandgefährlich.

¹⁰¹ Kill Bill – Volume 2. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2004. - 0:18:13 – 0:18:43.

Wer ist Bill, die Nummer 1 auf der Todesliste? Nun zu allererst einmal ein eiskalter und nicht wirklich rational denkender Mann, der seine vermeintlich tote Frau Beatrix in einem kleinen Dorf in Texas aufspürt und sie als Rache für ihren Verrat und ihr plötzliches Verschwinden mit dem Tod bestrafen möchte. Dabei sollen außerdem noch mehrere Unschuldige dran glauben, einschließlich seines ungeborenen Kindes. In der ersten Szene von *Kill Bill* erzählt er Beatrix, dass ihr gleich folgender Tod keine sadistische, sondern vielmehr eine masochistische Reaktion seinerseits sei. Bestraft er sich also selbst mit ihrem Tod? Immerhin schießt er der Frau, die er einst geliebt hat eine Kugel in den Kopf. Und was ist mit dem Baby? Beatrix sagt ihm ja, dass es sein Kind ist. Dies ist ihm in diesem Moment offenbar vollkommen egal, doch als bekannt ist, dass Beatrix den Anschlag überlebt hat, holt er das Baby zu sich. Warum? Hat er plötzlich seine Vatergefühle entdeckt, oder spielen hier vielmehr Schuldgefühle gegenüber Beatrix eine Rolle?

Bill taucht in *Volume 2* überraschend zur Hochzeitsprobe von Beatrix auf. Er sitzt vor der Kirche und spielt auf einer asiatischen Flöte. Beatrix erkennt die Musik, und ahnt daher schon, wer sie erwartet, als sie vor die Kirche tritt. Das Zusammentreffen wirkt in diesem Moment nicht wirklich bedrohlich (auch wenn man weiß, wie die Hochzeitsprobe endet). Auf die Frage wie er sie gefunden hätte, antwortet Bill: „*Ich bin dein Mann*“.¹⁰² Eine Aussage, die offenbar für beide als Erklärung ausreicht. Bill erklärt, dass er noch ein letztes Treffen wolle, und dass er in Anwesenheit der anderen versuchen wird, freundlich zu sein. Für Beatrix' Verlobten Tommy hat er allerdings keine netten Worte übrig, er macht sich über dessen Frisur und seinen Beruf lustig. Dennoch gibt er Beatrix zu verstehen, dass er gerne zu ihrer Hochzeit kommen möchte. Beatrix, die in El Paso unter dem Namen Arlene lebt, stellt Bill Tommy als ihren Vater vor, was Bill nicht sonderlich zu freuen scheint. Aber aufgrund des Altersunterschied durchaus logisch ist. Auch wenn Bill die Situation mit Humor nimmt ist er nicht dazu bereit, Beatrix zum Altar zu führen. Beatrix will sich bei ihm entschuldigen, er entgegnet aber, dass sie ihm „nicht das Geringste schuldig sei“. Dann gibt sie ihm einen Kuss. Während die Probe fortgesetzt wird, beginnt der Angriff der „Tödlichen Vipern“. Hier stellt sich die Frage, wozu war Bills Auftritt in der Kirche gut? Da er offensichtlich von Anfang an Beatrix Tod geplant hat, warum hört er sich Beatrix Entschuldigung an und gibt ihr praktisch seinen Segen für ihr neues Leben, nur um eine Minute später das Feuer zu eröffnen?

¹⁰² Kill Bill – Volume 2. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2004. - 0:06:52.

Wie genau die Beziehung zwischen Bill und Beatrix zu ihren guten Zeiten wirklich ausgesehen hat, das erfahren wir nicht. Es ist in diesem Zusammenhang jedoch interessant, dass Bill offenbar bevorzugt Beziehungen mit seinen Mitarbeiterinnen eingeht, für die er gleichzeitig eine Respekt- und Lehrerposition einnimmt. Er bringt ihnen diverse Techniken bei, oder leitet sie an Kung Fu Meister (Pai Mei) weiter. In den wenigen Rückblenden, die Bill und Beatrix als Paar zeigen wird deutlich, dass Beatrix in seiner Gegenwart eine Andere ist. Sie wirkt jünger und im Vergleich zu ihrem „Rachefeldzug-Ich“ ein wenig unsicherer, oftmals kichert sie wie ein junges Frauen. Augenscheinlich ist es keine Beziehung auf Augenhöhe. Natürlich besitzt Bill, aufgrund seines Alters, mehr Lebenserfahrung. Es hat allerdings den Anschein, dass er für die Frauen nicht nur die Position des Liebhabers, sondern auch die einer Vaterfigur einnimmt. Bill dürfte wohl auch einer der wenigen Charaktere sein, der die genaue Geschichte von Beatrix kennt. Aber er wird sein Wissen dem Publikum vorenthalten.

Dass Bill offenbar Blondinen bevorzugt, erfahren wir von dem Zuhälter Estéban, Bills einziger Vaterfigur. Beatrix hat ihn aufgesucht, um von ihm zu erfahren, wo Bill sich aufhält.

„Jetzt verstehe ich, was er an ihnen findet. Ich kann mich erinnern, als Bill 5 Jahre alt war, war ich mit ihm im Kino. Ein Film mit der großartigen Lana Turner. Im Netz der Leidenschaft (...) und immer wenn Lana zu sehen war, fing Bill in geradezu zwanghaft obszöner Weise an, an seinem Daumen zu lutschen. Von diesem Augenblick an war mir klar, dass mein Junge nach Blondinen verrückt ist“. – Estéban“¹⁰³

Ob Estéban Bill vorgewarnt hat, oder dieser, nachdem Elle nicht mehr bei ihm aufgetaucht ist, einfach ein gutes Gespür für den richtigen Moment hat, wird nicht erzählt, jedoch hat Bill Beatrix für den Abend bereits erwartet. Und er überrascht sie damit, dass ihre Tochter nicht tot ist. Die kleine B.B. ist über die Ankunft ihrer Mutter gar nicht sonderlich überrascht. Bill hat ihr offenbar gesagt, dass ihre Mutter kommen würde. Tatsächlich gesteht er seiner Tochter, dass er „Mami“ erschossen hat, aber dass er nicht geahnt hätte, wie traurig ihn diese Tat machen würde. Nachdem die kleine B.B. eingeschlafen ist, kommt es erstmals nach dem „Massaker von Two Pines“ zum alleinigen Aufeinandertreffen von Bill und Beatrix. Bill ist zwar dazu bereit, sich im Kampf mit Beatrix zu messen, jedoch will er zuvor „einige Fragen geklärt wissen“ und er will die Wahrheit

¹⁰³ Kill Bill – Volume 2. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2004. - 1:22:33 – 1:23:05.

hören. Da er bezweifelt, dass Beatrix aufrichtig sein wird, schießt er einen mit Wahrheitsserum gefüllten Pfeil auf sie. Bill, der der Ansicht ist, dass Beatrix nun mal eine geborene Killerin ist, denkt dass sie das einfache Leben in El Paso nicht ausgehalten hätte. Bill aber will endlich wissen, warum Beatrix mit dem Baby davongelaufen ist. Er kann ihre Entscheidung durchaus nachvollziehen, findet es aber nicht in Ordnung, dass seine Meinung als Kindsvater Beatrix in diesem Moment vollkommen egal war. Eigentlich hatte Bill angenommen, dass Beatrix bei ihrem letzten Einsatz getötet worden ist, was er ihr nun vorhält: *„Jemanden glauben zu lassen, der den man liebt wäre tot, obwohl er's nicht ist, das ist ganz schön herzlos.“*¹⁰⁴ Drei Monate hat Bill um sie getrauert, bis er schließlich herausgefunden hat, dass sie noch am Leben ist. In El Paso, Texas. Sein Verhalten in der Hochzeitskapelle bezeichnet er lapidar als „Überreaktion“. Außerdem sollte Beatrix ja wissen, was für ein Kerl er ist:

*„Ich bin ein Killer, ein mordender Mistkerl und du weißt das. Und es hat Konsequenzen, wenn man das Herz eines mordenden Mistkerls bricht. Einige hast du hautnah mitbekommen. War meine Reaktion wirklich so überraschend?“ – Bill*¹⁰⁵

Was meint er damit? Hätte Beatrix tatsächlich mit seiner (Über-)Reaktion rechnen müssen? Hätte sie wissen sollen, dass er ein „typischer, ein echter Killer“, sich dafür rächen würde, wenn sie ihn ohne Abschied und Erklärung verlässt? Schiebt er nicht auf diese Weise seine eigene Verantwortung vielmehr auf Beatrix ab? Nach seiner „Erklärung“ für das „Massaker von Two Pines“ kommt es schließlich zum Schwert-Kampf zwischen den beiden. Nachdem Bill Beatrix entwaffnet, reagiert sie schnell und wendet Pai Meis „Fünf-Punkte-Pressur-Herzexplosions-Technik“ an. Bill ist überrascht, denn diese besondere Kampftechnik hat Pai Mei zuvor keiner/m seiner SchülerInnen gelehrt. Im Wissen seines nahenden Todes findet er es vor allem schade, dass Beatrix ihm nie gesagt hat, dass sie diese Technik beherrscht. Diese Kampftechnik führt erst zum Tod, sobald das Opfer fünf Schritte gegangen ist. Es gibt für beide also noch die Gelegenheit sich, auf ihre Weise, von einander zu verabschieden. Bill steht auf, schließt sein Jackett. Nach einem langen letzten Blick auf Beatrix wendet er sich um, und geht die letzten fünf Schritte seines Lebens.

¹⁰⁴ Kill Bill – Volume 2. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2004. - 1:51:08 – 1:51:13

¹⁰⁵ Kill Bill – Volume 2. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2004. - 1:52:10 – 1:52:27.

B.B. (Perla Haney-Jardine) – Die kleine Goldfischmörderin

B.B. ist die kleine Tochter von Beatrix und Bill. Dass sie überlebt hat, erfährt unsere Heldin aber erst am Ende ihres Rachefeldzugs. Wofür die beiden Bs eigentlich stehen, wird nicht genauer erklärt. Die vierjährige scheint ein recht aufgewecktes und neugieriges Frauen zu sein. Dass sie ganz die Tochter ihrer Eltern ist, zeigt sich bereits in ihrer ersten Szene, in der sie mit einer Wasserpistole „bewaffnet“ auf ihre Mutter zielt. Obwohl B.B. zu diesem Zeitpunkt ihre Mutter das erste Mal sieht, ist sie nicht wirklich schüchtern oder zurückhaltend. Als ihre Mutter theatralisch umfällt, nachdem sie durch die Wasserpistole „getötet“ worden ist, geht die Kleine direkt zu ihr und bittet sie, nicht zu sterben. Dann folgt die erste Umarmung der beiden. B.B. nennt ihre Mutter von Anfang an Mami und scheint sich an deren Waffen (Samurai-Schwert, Pistole) nicht zu stören, allerdings dürfte sie in Bills Haushalt fast täglich damit konfrontiert werden. Es hat den Eindruck, dass Bill B.B. viel von ihrer Mutter erzählt hat, und ihr auch ein Foto gegeben hat, damit sie weiß, wie ihre Mutter aussieht. In B.B.s Augen ist ihre Mutter die schönste Frau, die sie je gesehen hat.

Später, als Bill für B.B. ein Sandwich zubereitet (natürlich ohne Rand), erzählt Bill Beatrix von B.B.s Goldfisch Emilio. Mit der Geschichte will er Beatrix zeigen, dass die kleine schon sehr viel über das Leben und Sterben weiß. Sie ist nämlich „aus Versehen“ auf ihren Goldfisch getreten, sodass dieser gestorben ist. Wie es dazu kommen konnte? B.B. hat Emilio aus dem Goldfischglas genommen und auf dem Boden gelegt, wo dieser zu Hüpfen begonnen hat – bis sie schließlich auf ihn drauf getreten ist. Als der Fisch sich danach nicht mehr bewegt hat, war dem Frauen klar, „was sie getan hatte“. Bill gesteht B.B. im Anschluss, dass er ihrer Mami dasselbe angetan hat, wie sie ihren Fisch. Dass er auf sie geschossen hat. B.B. reagiert auf diese Beichte nicht wirklich überrascht oder schockiert, sondern fragt nur interessiert nach genaueren Einzelheiten. Offenbar kann sie eine solche Mitteilung nicht erschrecken. Vielleicht ist Gewalt für sie auch nicht wirklich etwas Furchteinflößendes. So lässt sich vielleicht auch ihre, schon jetzt erkennbare Vorliebe für gewalttätige Filme und Zeichentricke erklären. Es stellt sich allerdings die Frage, wie B.B. die Trennung von Bill in Zukunft verkraften wird, immerhin hat sie ihr ganzes bisheriges Leben bei ihrem Vater verbracht. Wird Beatrix ihr sagen, dass sie Bill getötet hat? Wird sie ihr die ganze Geschichte ihres Rachefeldzugs erklären? Ihr sagen, was ihr Vater getan hat?

4.1.3. Heldin und Opfer – „Die schöne, kleine, blonde Pussy“

Die Heldin der *Kill Bill* Reihe ist einerseits eine starke und letzten Endes unschlagbare Killerin. Tarantino zeigt uns aber nicht nur die gefährliche Seite dieser Frau, sondern auch ihre verletzbare. Denn Beatrix Kiddo ist nicht nur die Heldin des Films, sie ist auch ein Opfer. Dies wird dem Publikum bereits in der ersten Szene von *Volume 1* gezeigt. Beatrix liegt am Boden, sie keucht, zittert, wimmert, stöhnt. Offensichtlich ist sie schwer verletzt, sie blutet und hat Angst, denn in diesem Moment ist die gnadenlose Rächerin machtlos. Sie kann sich nicht wehren. Eine Figur nähert sich ihr, für das Publikum nur hörbar, denn die Kamera bleibt auf dem Gesicht der verletzten Frau. Eine Schusswaffe wird entsichert. Beatrix versucht das Unvermeidbare noch abzuwenden, mit der einzigen Möglichkeit, die ihr noch bleibt, sie gesteht ihrem Peiniger, dass das Kind in ihrem Bauch von ihm ist. Damit sagt sie ihm, dass wenn er sie tötet, er auch sein eigen Fleisch und Blut opfern muss. Doch das ist Bill in diesem Moment egal. Er drückt ab, die Kugel löst sich aus der Waffe und schlägt in Beatrix' Kopf ein. Alleine durch diese Kameraeinstellung, die eine wehrlose und verzweifelte Frau zeigt, erlangt die weibliche Hauptfigur die Sympathien des Publikums, und das trotz des männlichen Kamerablicks, der uns unweigerlich in die Position des Täters versetzt, denn wir sehen in diesem Moment auf „die Braut“ herab.

Ganz ähnlich verhält es sich in einer Sequenz aus „Kapitel 2 – Die blutbespritzte Braut“ aus *Volume 1*. Mitarbeiter der Polizei und Spurensicherung sichern den Tatort der Hochzeitskapelle in El Paso. Einer fehlt aber noch. Der Texas Ranger kommt gerade erst am Ort des Geschehens an. Er entspricht dem Klischeebild eines typischen, texanischen Macho- Sheriffs. Dies zeigt sich in der Szene, in der er sich zu der Braut hinunterbeugt. Wieder blicken wir „durch seine Augen“ auf die (vermeintlich) tote Braut hinab. Offenbar schreckt in das ganze Blut nicht ab, denn er meint: „Man sieht, dass sie schwanger war. Muss wirklich ein abartiger Hund sein, der so ner verdammt gutaussehenden Schnecke ins Hirn schießt. Sie sie dir an, das Haar golden wie Stroh, riesige Augen, ein schöner blutbespritzter Engel.“¹⁰⁶ Nachdem er dies gesagt hat, spuckt die angeblich tote Frau ihm ins Gesicht. Während Beatrix dies tut, verändert sich die Kameraposition, wir das Publikum sind es nun die Abscheu für den Texas Ranger empfinden und ihn auf diese Weise (reflexartig) bestrafen. Einen zusätzlichen humoristischen Effekt liefert die

¹⁰⁶ Kill Bill – Volume 1. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2003. - 0:18:27 – 0:18:45.

Tatsache, dass Beatrix in diesem Moment wirklich nicht besonders schön ist, immerhin ist ihr gesamtes Gesicht mit Blut bespritzt. Patricia Feise ist der Meinung, dass das Publikum dank dieser „Filmtechnik aus der Ich-Perspektive“ die Situation des Opfers verstärkt reflektieren kann, da es sich ja in dessen Position befindet. Sie sieht in dieser Form der Kameraführung eine „phallokritische Wirkung der Kameraarbeit“, dabei würden die patriarchalen Strukturen des Films ironisiert werden. Dem Publikum fällt es aus diesem Grund leicht, Beatrix' Handlungsweisen nachzuvollziehen und zu befürworten, egal wie blutig und brutal diese letztendlich ausfallen.¹⁰⁷

Wir verspüren in dieser Situation Schadenfreude, denn der Texas Ranger hat, trotz seines nur sehr kurzen Auftritts, einen negativen Eindruck bei uns hinterlassen. Auf die neue Situation reagiert er aber durchaus locker und gelassen. Er wischt sich über das Auge und wendet sich dabei an seinen Sohn und Mitarbeiter: „*Diese göttliche Schwanzlutscherin ist nicht tot.*“¹⁰⁸

Als ob diese Tortur noch nicht genug gewesen wäre, muss unsere Heldin Beatrix Kiddo aber weiter leiden: Nachdem sie gerade einmal wenige Sekunden aus einem vierjährigen Koma erwacht ist, erfährt sie, dass sie während dieser Zeit mehrmals von verschiedenen Männern vergewaltigt worden ist, und außerdem nicht mehr in der Lage sein wird, Kinder zu bekommen. Verantwortlich für die Vergewaltigungen ist der Nachtkrankenpfleger Buck, der die Freier zu Beatrix lässt, und für jeden Besuch 75 Dollar kassiert. Während Beatrix sich schlafend stellt, betritt er mit einem zweiten Mann das Krankenzimmer. In dieser Szene nehmen wir nun die Position von Beatrix ein. Wir liegen im Krankenbett, während zwei fremde Männer auf uns herabsehen. Wir sind also die wehrlose Person, über deren Vergewaltigung gerade verhandelt wird. Nachdem Buck das finanzielle geklärt hat, informiert er den Freier noch über weitere Einzelheiten, unter anderem, dass es wichtig sei auf Prügel zu verzichten. Bei fehlenden Zähnen, oder plötzlich auftauchenden Veilchen könnten die Schwestern nämlich Verdacht schöpfen. Auch Knutschflecke und Bisse sind verboten, für alle Fälle lässt er dem Freier noch eine Tube Vaseline da. Dann lässt er Beatrix mit dem Freier alleine. Als dieser sich auf sie setzt und sie zu küssen beginnt, beißt sie ihm die Zunge heraus und tötet ihn. Doch das Publikum hat für diese blutige

¹⁰⁷ Vgl. Feise, Patricia (2006): Quentin Tarantinos Kill Bill: Geburt einer Heldin oder Demontage feministischer Filmtheorie? IN: Geiger, Annette; Rinke, Stefanie; Schmiedel, Stevie; Wagner, Hedwig (Hrsg.): Wie der Film den Körper schuf. S. 240.

¹⁰⁸ Kill Bill – Volume 1. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2003. – 0:18:51.

und gewalttätige Tat Verständnis, vor allem nachdem es erfahren hat, was dieser Frau jahrelang ohne ihr Wissen angetan worden ist. Als Buck ins Zimmer zurückkehrt, wird auch er von Beatrix getötet. Auch für diesen Freizeit-Zuhälter gibt es von Seite des Publikums, falls überhaupt, nur geringes Mitleid. Mit seinem Auto, dem „Pussy Wagon“ gelingt ihr die Flucht. Patricia Feise sieht in diesem Handlungsverlauf das Muster der *Rape & Revenge* Filme. In diesem Genre ist die im Fokus stehende Frau einem oder mehreren Männern ausgeliefert, es kommt zu gewalttätigen und demütigen Handlungen, im Anschluss nimmt das Opfer, die Frau blutige Rache an ihren Peinigern.¹⁰⁹

In *Volume 2* greift Beatrix als erstes Bills Bruder Budd an, ein in ihren Augen, leichtes Ziel. Doch Budd hat mit ihrem Kommen gerechnet und schießt ihr eine doppelte Ladung Steinsalz in den Oberkörper, was sie zusammenbrechen lässt. Budd erfreut sich an ihren Schmerzen und kehrt dabei auch seine Machoseite hervor.

„Lässt dich ein bisschen zahmer werden, was? ... Yep, niemand lässt hier die Sau raus, mit ner doppelten Dosis Steinsalz, die sich tief in die Titten frisst. Da ich keine so schönen, großen Titten wie du habe, kann ich mir gar nicht vorstellen, wie gemein diese Scheiße brennen wird. Allerdings will ich das auch gar nicht“ - Budd¹¹⁰

Während er sich lachend zu ihr niederkniet spuckt sie ihm ins Gesicht, offenbar ihre Waffe, wenn sie sich sonst nicht mehr verteidigen kann. Budd antwortet aber in gleicher Weise, und spuckt ihr ebenfalls ins Gesicht, und da er offenbar ein großer Fan von Kautabak ist, fällt seine Portion ein wenig größer aus, was er auch mit einem grinsenden „*ich hab gewonnen*“¹¹¹ bemerkt. Dann betäubt er Beatrix und bringt sie auf einen Friedhof. Dort plant er, sie lebendig zu begraben. Als zweiten „Totengräber“ hat er einen gewissen Ernie dabei. Beatrix erwacht auf dem Friedhof, ihre Hände und Füße sind gefesselt. Budd zieht sie von der Ladefläche seines Jeeps und lässt sie brutal auf den Boden fallen. Beide Männer stehen nun über ihr und blicken auf sie herab. Die Szenerie erinnert an die Situation im Krankenhaus. Erneut ist Beatrix zwei brutalen Männern

¹⁰⁹ Vgl. Feise, Patricia (2006): Quentin Tarantinos Kill Bill: Geburt einer Heldin oder Demontage feministischer Filmtheorie? IN: Geiger, Annette; Rinke, Stefanie; Schmiedel, Stevie; Wagner, Hedwig (Hrsg.): Wie der Film den Körper schuf. S. 238f.

¹¹⁰ Kill Bill – Volume 2. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2004. - 0:27:12 – 0:27:59.

¹¹¹ Kill Bill – Volume 2. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2004. - 0:28:15.

ausgeliefert. Ernie stellt lachend fest, dass „die Schlampe wütend ist“. Und wieder wird über sie, auf sexistische und herabwürdigende Weise, gesprochen:

- „*Was hab ich dir gesagt, ist sie nicht die süßeste, kleine, blonde Pussy, die du je gesehen hast? Oder... ist sie die süßeste, kleine, blonde Pussy, die du je gesehen hast?*“ – Budd
- „*Hab schon bessere gesehen*“ – Ernie
- „*Hast du irgendwas zu sagen?*“ – Budd (zu Beatrix)
- „*Frauen nennen das Bestrafung durch Schweigen und wir lassen sie in dem Glauben, es würde weh tun. (lachen).* – Ernie¹¹²

Als die beiden Männer sich daran machen, die gefesselte Beatrix hochzuheben, um sie in den Sarg zu legen, wehrt und windet sich diese nach Kräften. Budd wird das allerdings schnell zu bunt, und er hält ihr eine kleine Dose vor die Augen und macht ihr klar, dass jede Gegenwehr von ihr die Situation für sie noch schlimmer machen wird. „*Hey, wurmiger Wurm. Siehst du das? Du siehst es oder? (...) wenn du dich weiter aufführst wie ne irre Stute, dann sprüh ich dir diese ganze gottverdammte Dose direkt in deine blauen Augen. Ich brenn sie dir einfach aus deinem gottverdammten Schädel raus.*“¹¹³ Als Belohnung dafür, dass sie sich nun ruhiger verhält, steckt ihr Budd noch eine kleine Taschenlampe zu. Bevor Budd sich daran macht, den Sarg zu vernageln, fragt er Beatrix noch, warum sie seinen Bruder denn das Herz gebrochen hätte. Was bezweckt er damit, will er auf diese Weise Bills zerstörte (männliche) Ehre wiederherstellen, indem er die Frau, die seinen Bruder so verletzt hat, tötet?

Der Sargdeckel wird geschlossen. Beatrix liegt nun in völliger Dunkelheit da, wie zu Beginn von *Volume 1* können wir ihr Schluchzen, Weinen und Keuchen vernehmen. Das Publikum liegt mit in diesem Sarg, auch wir befinden uns in der engen, schwarzen Box und hören, wie Erde auf uns herab geschüttet wird. Das klaustrophobische Gefühl, das Beatrix in diesem Moment empfindet, breitet sich auch auf uns aus. Als es ihr gelingt die Taschenlampe zu entzünden, können wir ihre Verzweiflung auch sehen. Sie weint und atmet schwer, dennoch schafft sie es nach einiger Zeit, sich zu sammeln. Ihr ist bewusst, dass sie kämpfen muss, wenn sie überleben will. Sie erinnert sich an ihre Ausbildung bei Pai Mei und beginnt, mit ihrer Faust auf die Sargdecke

¹¹² Kill Bill – Volume 2. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2004. - 0:32:43 – 0:33:03.

¹¹³ Kill Bill – Volume 2. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2004. - 0:33:19. – 0:33:59.

einzuschlagen. Nach und nach färbt sich das Holz rot von ihrem Blut, doch sie bleibt stark und schließlich gelingt es ihr, denn Sarg zu zerstören und sich an die Oberfläche zu graben.

Sowohl die Szene im Krankenhaus, als sie sich an ihren Peinigern rächt, als auch diese hier, wo es ihr gelingt sich aus dem Grab zu befreien, stellen in gewisser Weise auch eine Befreiung, ein Ausbrechen aus der typischen, weiblichen Opferposition dar. Eine Rolle, in die sie aufgrund von Geschlechterstereotypen gezwängt wird, und die durch sexistische Sprüche noch verstärkt wird. Doch Beatrix gelingt es, diese Widrigkeiten zu überwinden, sie ist nicht einverstanden mit ihrer (naturegegebenen) Opferrolle in einer patriarchalen Geschlechterordnung. Ganz ähnlich sieht dies auch Kathrin Friedrich, sie ist außerdem der Ansicht, dass Tarantino einen Sieg über Beatrix auf diese Weise nicht zulassen möchte.¹¹⁴

Viele (männliche) Actionfilm-Stars erleben ähnliche traumatische Ereignisse (Tod von Familienmitgliedern und geliebten Menschen, Verrat von ehemaligen Freunden, etc.), die dazu führen, dass sie sich auf einen Rachefeldzug begeben. Jedoch kommt es wohl nur selten vor, dass sie während ihres Kampfes wieder eine solche Opferposition einnehmen, wie Beatrix. Und natürlich werden männliche Actionhelden auch keine Opfer von sexueller Gewalt, während man unsere Filmheldin jahrelang vergewaltigt und auf sexistische Weise beleidigt.

4.1.4. Sie hat die Füße schön – ein Fetisch lässt grüßen

Spätestens seit den beiden *Kill Bill* Filmen, hat Quentin Tarantino den Ruf, ein Fußfetischist zu sein. Tatsächlich gibt es in den zwei Filmen einige Szenen die diesen Eindruck erwecken. Die zuvor erwähnte These, dass Frauen in Filmen voyeuristische und fetischistische Reaktionen auslösen würden, soll nun genauer untersucht werden. Wie lässt sich diese Aussage auf *Kill Bill* anwenden? Fußszenen gibt es jedenfalls genug. Ganz besonders im Gedächtnis bleibt dabei eine Szene aus *Volume 1*. Beatrix, die gerade aus dem Koma erwacht ist, kann ihre Beinmuskeln aufgrund der langen Unterbeanspruchung nicht mehr bewegen. Sie schleppt sich deshalb im Rollstuhl zum „Pussy Wagon“ und versucht auf dessen Rückbank, ihre Zehen „wieder zum wackeln“ zu bringen. Das Publikum erwartet dabei eine mehrminütige Nahaufnahme von Uma Thurmans Füßen. Ähnliches haben Cineasten bereits in Tarantinos *Pulp Fiction* gesehen

¹¹⁴ Vgl. Friedrich, Kathrin; 2008: Film. Killing. Gender. Weiblichkeit und Gewalt im zeitgenössischen Hollywoodfilm. S. 90.

(ebenfalls mit Uma Thurman). Beatrix Füße kann das Publikum unter anderem auch in *Volume 2* bewundern. Dort gibt es mehrere kurze Szenen, die ihre nackten Füße ins Visier nehmen. Bspw. zu Beginn, als Bill bei der Hochzeitskappelle in El Paso auftaucht. Dabei treten Bill und Beatrix (trägt hier Flip Flops) langsam aufeinander zu, und jeder Schritt wird von der Kamera aufgenommen. Auch im Kampf mit Elle in Budds Wohnwagen nehmen die Füße eine wichtige Rolle ein. Nachdem Beatrix Elle ihr zweites Auge herausgerissen hat, tritt sie schließlich mit ihrem Fuß darauf. Eine Aufnahme der Füße wird außerdem benutzt, um Beatrix' Nervosität zu verdeutlichen. In der Szene, in der sie einen Schwangerschaftstest macht, werden mehrmals ihre unruhigen Füße gezeigt.

Aber Beatrix' Füße sind nicht die einzigen, die für Tarantino von Interesse sind. Auch O-Ren Ishii bekommt eine Nahaufnahme, als sie vor dem Kampf mit Beatrix ihre Schuhe auszieht. Selbst die Mitglieder der weiblichen, japanischen Rock-Band, die zuvor im „Haus der blauen Blätter“ auftreten, absolvieren ihre Bühnenshow barfuss.

Nun stellt sich aber die Frage, ob die gezeigten Füße den Vorstellungen von Fußfetischisten entsprechen, da vor allem Beatrix Füße sehr groß sind. Selbst wenn dies der Fall sein sollte, und hier tatsächlich fetischistische Vorstellungen bedient werden sollten, so lässt sich Mulveys These hier nicht vollkommen umsetzen. Denn die gezeigten Frauenfiguren sind nun mal aktive Handlungsträgerinnen der Filmreihe.

Ein weiteres Fetisch-Beispiel ist die Figur der Elle Driver im Krankenschwesternkostüm. Hier wird tatsächlich der männliche (Kamera-) Blick bedient. Dabei wird Elle zuerst in einem engen, weißen Mantel gezeigt, wie sie das Krankenhaus betritt. In einer Split-Screen Sequenz wird uns auf der linken Seite die im Koma liegende, hilflose Beatrix gezeigt. Im rechten Bild sehen wir Elle, wie sie sich das Schwesternkostüm anzieht. Dabei werden nur einzelne Nahaufnahmen gezeigt. Bspw. wie sie einen dünnen, weißen, halterlosen Strumpf über ihr Bein zieht, die Knöpfe ihrer Schwesterntracht schließt und sich ein Käppchen aufsetzt, dabei bedient sie durchaus bekannte Männerfantasien. Jedoch wird das Bild der sexy Krankenschwester auf humoristische Weise sabotiert. Denn störend erscheinen in diesem Fall zum einen die mit Gift gefüllte Spritze die Elle bereit legt, und natürlich die unvermeidliche Augenklappe, auf der

passender weise ein rotes Kreuz aufgemalt ist. Patricia Feise spricht in diesem Fall von einer parodistischen Überzeichnung, die eine fetischisierte Wahrnehmung verhindert.¹¹⁵

Auch die so unschuldig wirkende Gogo in ihrer Schuluniform erweckt auf den ersten Blick einen fetischisierenden Eindruck, jedoch wird dieser gleich in der darauffolgenden Szene, in der sie dem Mann ein Messer in seinen Unterleib rammt, zerstört. Damit präsentiert sie vielmehr ein perfektes, zum Leben erwachtes Beispiel der Kastrationsangst. Freud hätte mit ihr wohl seine Freude gehabt.

Nur ein einziges Mal wagt Tarantino einen wirklich männlichen (Kamera-)Blick, ohne die Wirkung durch parodistische Elemente zu zerstören oder aufzulockern. Als Beatrix in *Volume 1* in Tokio gelandet ist und durch das Flughafengebäude spaziert, fokussiert die Kamera Beatrix Hintern. Für einige Sekunden werden mit ihrer Hilfe die Gehbewegungen der Heldin verfolgt. Sie trägt dabei eine enge schwarze Hose und eine kurze schwarze Lederjacke, die noch einen Streifen nackter Haut am Bauch frei lässt. Was wird hier gezeigt? Eine sexy Heldin, die bewaffnet mit ihrem Schwert ihren Feinden entgegen geht? Was auch immer hinter dieser Kameraeinstellung steckt, es ist wahrscheinlich das einzige Mal in den beiden *Kill Bill* Filmen, dass unsere Heldin tatsächlich zu einem Sexualobjekt des männlichen Zuschauerblicks wird, und sei es auch nur für ein paar Sekunden.

4.1.5. Gnadenlose Killerinnen, völlig klischeefrei?

Die Samurai-Schwerter und Messerschwingenden Killerinnen aus *Kill Bill*, die ihre Kämpfe auf Leben und Tod alleine ausfechten, entsprechen nicht dem alten (Hollywood-)Weiblichkeitsbild. Wir haben es hier mit starken und selbstbewussten Frauen zu tun, die über ihr Leben und ihr Tun und Handeln selbst und frei entscheiden. Gleichzeitig lässt es sich Tarantino aber nicht nehmen, das eine oder andere bekannte (Weiblichkeits-)Klischee mit einzubauen, und sei es nur, um der gezeigten Szene damit einen parodistischen Effekt zu verleihen. Das beste Beispiel hierfür ist (wie bereits an früherer Stelle angesprochen) die Figur der Vernita Green. Sie hat ihren Beruf als Killerin aufgeben und zieht diesem jetzt offensichtlich ein Leben als Hausfrau und Mutter vor. Ihr Mann, ein wohlhabender Arzt, sorgt für das Einkommen, während sie tagsüber lieber daheim

¹¹⁵ Vgl. Feise, Patricia (2006): Quentin Tarantinos Kill Bill: Geburt einer Heldin oder Demontage feministischer Filmtheorie? IN: Geiger, Annette; Rinke, Stefanie; Schmiedel, Stevie; Wagner, Hedwig (Hrsg.): Wie der Film den Körper schuf. S. 249.

bleibt, putzt, kocht und sich um ihre Tochter kümmert. Das Haus, in dem sie mit ihrer Familie lebt entspricht wohl der typisch-amerikanischen Vorstadtidylle. Im Garten liegt verstreut das Spielzeug ihrer Tochter, das Haus ist sauber. Doch mit dem Erscheinen von Beatrix wird die vermeintliche Idylle jäh zunichte gemacht. Die beiden Frauen zerstören während ihrem Kampf viele Teile der Einrichtung (Regal, Tisch, Spiegel, etc.), gekämpft wird außerdem nicht nur mit Fäusten und Messern, sondern auch mit dem Schürhaken oder der Bratpfanne. Dies sorgt, trotz der ernsten Thematik, es handelt sich schließlich um einen Kampf um Leben und Tod, durchaus für Erheiterung beim Publikum. Vor allem, als die kleine Nikki nach Hause kommt, und die beiden Frauen im chaotischen Wohnzimmer stehen sieht. Trotz der kaputten und umgeworfenen Möbel, und der offensichtlichen Tatsache, dass beide Frauen verschwitzt sind und teilweise auch bluten, versuchen sie den Schein der Normalität vor dem Kind zu wahren.

Ganz Ähnlich verhält es sich auch bei dem Kampf zwischen Beatrix und Elle in *Volume 2*. Auch hier wird die, eigentlich todernste Situation, durch gezielte Situationskomik aufgelockert. Die beiden Erzfeindinnen führen ihren Kampf auf Leben und Tod in Budds altem Wohnwagen aus. Bei dem Gefecht benutzt Beatrix als Waffe schon mal gerne die Fernseherantenne, einer Stehlampe, Budds vollen Spucknapf und seine Gitarre, bevor sie Elles Kopf in die Kloschüssel drückt.

Elle Driver selbst könnte aber im Gegensatz zu Vernita, nicht weit genug entfernt sein, vom Bild der braven Hausfrau. Die einäugige Kämpferin ist brandgefährlich, kämpft gerne mit unlauteren Mitteln und hat auch kein Problem damit, den Bruder ihres Bosses und Geliebten einfach zu töten. Und auch dessen vielgeschätzter Lehrmeister Pai Mei wurde von ihr ermordet. Jedoch können wir davon ausgehen, dass sie dies nur getan hat, weil sie weiß, dass Bill es niemals erfahren wird. Denn er ist der Einzige, der Macht über sie hat. Nur seine Meinung zählt. Ihre vorlaute, unhöfliche Art, die sonst keinerlei Widerspruch gelten lässt, scheint dank Bills Einfluss gebändigt. Er ist ihr Geliebter und bestimmt, wie sie ihre Aufträge erfüllen soll. Leider verschweigt der Film, wie sie mit dem Vorhandensein von B.B. umgeht. Schließlich ist sie die Tochter ihrer größten Feindin, und lebt bei Bill. Wie können wir uns dieses Zusammenleben vorstellen, sofern es ein solches gibt. Leben Bill und Elle ihre Beziehung vor B.B. aus? Treffen sie sich heimlich? Oder, sind die telefonisch ausgesprochenen Liebesschwüre der beiden gar nicht das, wofür wir sie halten? Möglicherweise ist das einfach Bills Art, mit seinen weiblichen

Killerinnen zu sprechen? Tarantino verschweigt uns leider den genauen Hintergrund von Elles und Bills Beziehung.

Ganz anders jedoch verhält es sich mit der Beziehung von Bill und Beatrix. Ob die beiden zwar wirklich verheiratet waren, das wird nicht vollends geklärt. Fakt ist aber, sie waren ein Liebespaar. In *Volume 2* gibt es ein paar Rückblicke, die aufzeigen, wie die Beziehung der zwei ausgesehen hat. Interessant ist, dass Beatrix hier charakterlich, wie es scheint, eine andere war. Wir sehen hier eine Frau, die jünger und unsicherer wirkt, als die Frau, die ihren blutigen Rachefeldzug vollzieht. Beatrix trägt in diesen Filmsequenzen Ohrringe, und hat ihre Haare zu einem Pferdeschwanz zusammengebunden. Ihre Kleidung wirkt femininer und verspielter. Bill, der einige Jahre älter ist als sie, ist nicht nur ihr Geliebter, er ist auch ihr Boss, ihr Mentor und wie es scheint, wohl auch eine Vaterfigur für sie.

Eine äußerliche Verwandlung macht sie während ihrer Ausbildung bei Pai Mei durch. Es wird nicht genau erklärt, wie lang diese dauert, es scheinen jedoch mehrere Jahre zu sein, die sie bei ihm verbringt, und in denen sie von Bill getrennt ist. Die Lehren Pai Meis sind schwer und verlangen ihr sowohl körperlich, als auch geistig viel ab. Ihr zuvor gezeigtes, gepflegtes und hübsches Aussehen verändert sich dadurch. Sie ist zu dieser Zeit stets schmutzig und verschwitzt, und leidet unter diversen Verletzungen. Leider fehlt auch hier die filmische Erzählung, wie es nach ihrer Ausbildung bei Pai Mei mit Beatrix weiter geht. Immerhin gilt sie danach als die gefährlichste Killerin der Welt.

Der zweite Rückblick, den Tarantino seinem Publikum gewährt, ist die Vorgeschichte zum „Massaker von Two Pines“ in El Paso. Beatrix, bereits hochschwanger, hat sich in der texanischen Kleinstadt mit dem Plattenladenbesitzer Tommy verlobt. Er scheint ein recht sympathischer, wenn auch eher einfach gestrickter Kerl zu sein. Es bleibt jedoch die Frage offen, warum sie sich überhaupt mit ihm verlobt hat. Hat sie sich wirklich in ihn verliebt? Oder wollte sie einen guten und netten Vater für ihr Baby finden? Aus ihren wirklichen Gefühlen für ihren Verlobten und ihre genauen Beweggründe macht Tarantino ein Geheimnis. Fakt ist, in der gezeigten Szene am Beginn von *Volume 2* scheint die „alte“ Beatrix zurückgekehrt zu sein. Sie trägt wieder ihre Ohrringe und den Pferdeschwanz zu ihrem Brautkleid. Und wieder (oder noch immer) wirkt sie jünger und ein wenig unsicher. Als sie zum Luftholen kurz die kleine

Hochzeitskapelle verlässt, trifft sie auf der Veranda auf Bill. Es ist schwer ihren Blick zu deuten, sie scheint überrascht, geschockt und vielleicht auch ein wenig unsicher, ob ihre Augen ihr nicht vielleicht einen Streich spielen. Trotzdem gelingt es ihr, Bill selbstbewusst gegenüber zu treten. Bill ist überrascht, dass Beatrix schwanger ist, er hält Tommy für den Vater des Kindes. Zwischen den beiden entwickelt sich ein leichtes Geplänkel, dann meint Bill, dass er gerne an Beatrix' Hochzeit teilnehmen würde. Da Tommy zum Eingang der Kapelle kommt, um zu sehen wie es seiner Verlobten geht, stellt Beatrix Bill als ihren Vater vor. Bevor die Hochzeitsprobe weitergeht, will Beatrix Bill offenbar noch erklären, warum alles so gekommen ist. Sie beginnt den Rechtfertigungsversuch, wird jedoch von Bill davon abgehalten, der meint „sie wäre ihm keine Erklärung schuldig.“ Dabei treten Beatrix Tränen in die Augen und sie küsst ihn noch einmal auf den Mund. Wenige Sekunden später wird die Kapelle vom „Attentatskommando Tödliche Viper gestürmt“. Die Killer eröffnen das Feuer.

Einmal noch sieht Beatrix Bill wieder. Am Ende von *Volume 2* soll er endlich das letzte Opfer ihres blutigen Rachefeldzugs werden. Doch die Situation gestaltet sich anders, als erwartet. Als Beatrix Bills Villa betritt, wird sie von Bill und ihrer todegglaubten, kleinen Tochter B.B. bereits erwartet. Bill spielt mit ihr. Er hat nicht nur gewusst, wann sie bei ihm auftauchen würde, er hat sogar seine Tochter darauf vorbereitet. Beatrix umarmt ihre Tochter und wirft Bill dabei einen bösen, geradezu tödlichen Blick zu. Nachdem die Kleine B.B. eingeschlafen ist, soll es nun endlich zum letzten Aufeinandertreffen von Bill und Beatrix kommen. Bill schlägt Beatrix vor, ihren Schwertkampf auf seinem Privatstrand auszutragen. Hier reagiert unsere Heldin erstmals anders als wir sie kennen. Während Bill noch davon redet, ob ein Kampf bei Vollmond, oder ein Kampf bei Sonnenaufgang besser wäre, springt sie vor um sich Bills Samurai Schwert zu holen und ihn damit anzugreifen. Zum ersten Mal tritt sie ihrem Feind nicht offen und direkt gegenüber, sondern versucht ihn schnell auszutricksen. Offenbar sieht sie in Bill ihren größten und gefährlichsten Gegner. Bill hat mit dieser Reaktion aber gerechnet, und hält sie mit einem gezielten Schuss von ihrem Vorhaben ab. Im darauf folgenden Gespräch, scheinen die beiden erstmals wirklich offen und ehrlich miteinander zu sein (was natürlich auch an dem Wahrheitsserum liegt, das Bill ihr zuvor verabreicht hat). Beatrix erklärt Bill nun endlich, warum sie ihm ihre Schwangerschaft verschwiegen, und ihn verlassen hat. Dabei gibt sie ihm zu verstehen, dass sie sich verändert hat, sie ist nicht mehr die Beatrix, die er gekannt hat.

„Weißt du, vor etwa fünf Jahren, hätte ich eine Liste erstellen sollen, mit Dingen, die unmöglich sind und niemals passieren. Dann hätte der Gnadenschuss, den du mir damals mit einer Kugel in den Kopf verpasst hast, ganz oben auf meiner Liste gestanden. Und ich hätte mich geirrt, habe ich recht?“ – Beatrix¹¹⁶

Bill hat sie verändert, sein Verhalten, seine Reaktion hat sie nun zu der Frau gemacht, die sie jetzt ist. Natürlich war ihr, während ihrer Beziehung mit Bill klar, was er für ein Mann ist, zu welchen Dingen er fähig ist. Aber niemals hätte sich Beatrix wohl gedacht, dass er ihr das antun könnte. Nachdem sie Bill mit Pai Mais besonderer Tötungstechnik außer Gefecht gesetzt hat, ist beiden klar, dass sie gewonnen hat, und Bill jetzt sterben wird. Beatrix beginnt zu weinen, etwas dass wohl den meisten männlichen Actionhelden nicht passiert, wenn diese ihre Gegner getötet haben. Vielleicht es aber auch ihre Art der letzten Verabschiedung, immerhin hat sie Bill einmal geliebt und er ist der Vater ihrer Tochter. Sie wischt die Tränen fort und holt ihr Kind. Was sehen wir hier? Eine Heldin, die den Tod ihres Feindes bedauert, weil sie ihn einmal geliebt hat? Ihn vielleicht immer noch liebt, trotz allem, was er ihr angetan hat. Oder einfach eine Frau die Mitleid hat? Was auch immer in Beatrix selbst vorgeht, sie ist jedenfalls in diesem Moment nicht die triumphale und siegreiche Heldin, die das Publikum eigentlich an dieser Stelle erwartet hätte. Tarantino spielt hier wieder einmal mit den Genre- und Geschlechtervorstellungen seines Publikums.

Zum Abschluss dieses Kapitels möchte ich noch eine Beobachtung erwähnen. Tarantino verzichtet in den *Kill Bill* Filmen darauf, seine kämpfenden Heldinnen als besonders sexy oder schön darzustellen. Entgegen vieler Hollywoodfilme, in denen die weiblichen (Action-) Heldinnen in solchen Situationen immer noch perfekt aussehen, erscheinen Tarantinos Killerinnen menschlich. Sie schwitzen, keuchen und bluten (ohne dass das Blut auf ästhetische sexy Weise platziert wird). Lediglich einmal, nämlich im „Haus der blauen Blätter“ in Tokio schweift Tarantino davon ab. Nachdem Beatrix Sofies Arm mit ihrem Schwert abgehackt, spritzt ihr deren Blut ins Gesicht. In diesem Fall jedoch wirkt sich das Blut nicht negativ auf Beatrix Aussehen aus, ganz im Gegenteil, sie wirkt hier wie eine starke, schöne Amazonenkriegerin. Vielleicht liegt das aber auch daran, dass das Blut in diesem Fall nicht ihr eigenes ist?

¹¹⁶ Kill Bill – Volume 2. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2004. - 1:50:26 – 1:50:46.

4.1.6. Mutter & Killerin? – das geht nicht gut

„Ich glaube du wärst eine wunderbare Mutter gewesen, aber du bist eine Killerin. Die Blutspur auf dem Weg zu mir, das war ein verdammt gutes Gefühl, oder? Jeder einzelne von ihnen?“

– Bill

In *Kill Bill* wird schon in den ersten paar Minuten klar, warum die Braut aka Beatrix diesen blutigen Rachefeldzug beginnt. Sie ist von ihren Ex-Geliebten und dessen Mitarbeitern, ihren ehemaligen Kollegen auf brutalste Art und Weise zusammengeschlagen worden. Zuvor haben die Killer ihren Verlobten, ihre Freundinnen und alle anderen Menschen in der Kirche erschossen, und letztendlich hat Bill ihr eine Kugel in den Kopf verpasst. Doch all das hat sie überlebt und sie will Rache, vor allem für ihr ungeborenes Baby, von dem sie glaubt, dass sie es nach dem Anschlag auf ihr Leben verloren hat. Wie sehr der Verlust des Kindes sie trifft, zeigt sich bereits im Krankenhaus, wenige Momente nachdem sie aus dem Koma erwacht ist. Sie berührt verzweifelt ihren Bauch, schreit, weint und schluchzt traurig *„Mein Baby.“*¹¹⁷

Kurz darauf beginnt sie ihren Rachefeldzug, der sie auch zu Vernita Green führt. Die ehemalige Killerin ist Mutter einer kleinen Tochter, die genauso alt ist, wie Beatrix' Tochter jetzt wäre (wobei es in der Sequenz des „Massakers von Two Pines“ noch kein Anzeichen für Vernitas Schwangerschaft gegeben hat). Möglicherweise war die kleine Nikki für Vernita der Grund, ihren Job als Profikillerin aufzugeben. Beatrix ist dazu bereit, den Kampf mit Vernita zu verschieben, da deren Tochter im Haus ist. Auch hier gewinnt Beatrix, dank ihrer Rücksichtnahme auf Vernitas Tochter, die Sympathien des Publikums. Auf den Kampf verzichten wird sie aber nicht, das macht sie Vernita klar:

*„Du kannst mir glauben, nur weil ich keine Lust hab dich vor den Augen deiner Tochter abzuschlachten heißt dass nicht, dass du Gefühle in mir weckst, wenn du sie vor mir rumspazieren lässt. Du weißt, dass wir noch ne offene Rechnung haben, OK. Und keine gottverdammte, abgefuckte Nummer, die du in den letzten Jahren durchgezogen hast, nicht mal wenn du schwanger wärst, könnte daran was ändern.“ – Beatrix*¹¹⁸

¹¹⁷ Kill Bill – Volume 1. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2003. - 0:25:34.

¹¹⁸ Kill Bill – Volume 1. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2003. - 0:10:51 – 0:11:11.

Obwohl sich die beiden Frauen einen Termin für ihren finalen Kampf ausgemacht haben, greift Vernita Beatrix plötzlich an, wird dabei aber von Beatrix getötet. Als sie das Messer aus Vernitas Leichnam zieht, steht plötzlich deren Tochter Nikki hinter ihr. Beatrix ist es sehr unangenehm, dass die Kleine den Mord mitbekommen hat, sagt ihr aber „dass ihre Mutter das verdient hätte.“ Dann macht sie ihr einen Vorschlag: *„Wenn du erwachsen bist, und du das immer noch nicht verdaut hast. Ich warte auf dich.“*¹¹⁹ Zeichnet sich durch diese Situation die Möglichkeit einer Fortsetzung ab? Wird die kleine Nikki als Erwachsene auf Rache sinnern und Beatrix aufsuchen?

Als Beatrix schließlich, nach vielen Leichen, endlich bei ihrem letzten Opfer Bill angekommen ist, muss sie jedoch überrascht feststellen, dass ihre Tochter gar nicht tot ist. Sie ist schockiert und beginnt zu weinen. Als ihre kleine Tochter sie mit ihrer Spielzeugpistole „erschießt“, spielt Beatrix mit und wirft sich auf den Boden. Bei der ersten Berührung mit B.B. lächelt sie selig und streicht ihrer Tochter übers Haar, dann umarmt sie sie. Beatrix fällt es schwer zu verarbeiten, dass ihre Tochter tatsächlich noch lebt. Tatsächlich erscheint die folgende Sequenz ein wenig surreal. Bill beginnt, als wäre es das Normalste der Welt, Beatrix von B.B.'s „Eskapaden“ und Eigenheiten zu erzählen. Als die Kleine schlafen gehen soll, bittet sie darum, noch ein Video ansehen zu dürfen, gemeinsam mit ihrer Mutter. Die beiden liegen in B.B.'s Bett, Beatrix umarmt ihre Tochter von hinten, streicht ihr über die Hände und das Haar. Erstmals in ihren Leben kann sie dasselbe tun, wie normale Mütter. Als die Kleine eingeschlafen ist, deckt sie sie zu. Beatrix muss lächeln, als sie neben dem Bett ein Foto von sich entdeckt.

Bei der darauf folgenden Konfrontation mit Bill, will dieser von ihr wissen, warum sie mit seinem Baby einfach weg gelaufen ist, ohne ihm etwas zu sagen. Beatrix beginnt von ihrem letzten Auftrag zu erzählen. Ihr „Ziel“ war damals eine gewisse Liza Wong. Da sie zu diesem Zeitpunkt aber unter Übelkeitsattacken leidet und sich auch übergeben muss, kommt ihr der Gedanke einer möglichen Schwangerschaft. Sie besorgt sich einen Test, den sie in ihrem Hotelzimmer durchführt. Beatrix steht in Top und Unterwäsche im Badezimmer und liest die Anleitung des Schwangerschaftstests laut vor. Sie wirkt nervös. Während sie auf das Ergebnis wartet, beobachtet sie ihren Bauch im Spiegel und berührt ihre Brüste. Ist ihr Bauch größer geworden? Sind ihre Brüste schwerer und empfindlicher, als normal? Als das Ergebnis endlich da ist, muss sie es noch einmal mit der Anleitung vergleichen, was steht noch mal schnell für

¹¹⁹ Kill Bill – Volume 1. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2003. - 0:14:03 – 0:14:15.

schwanger? Ihre Reaktion auf das positive Resultat? Ein verzweifelter „verdammt“. Jedoch wird sie in ihren Gedanken jäh unterbrochen, als es an der Türe klingelt. Für das Publikum zu diesem Zeitpunkt bereits klar, es handelt sich um eine Killerin, die eine Waffe hinter ihrem Rücken versteckt. Beatrix ahnt davon aber nichts, sie glaubt, es wäre bloß eine Hotelangestellte. Zu ihrem Glück fällt ihr in diesem Moment der Schwangerschaftstest aus der Hand, als sie sich Richtung Boden bückt, wird die Türe durchschossen. Der Anschlag endet in einem Mexican-Stand-Off der beiden Killerinnen (für Tarantino-Filme nicht unüblich). Beatrix will die Killerin von ihrem Auftrag abbringen: *„Ich habe gerade erfahren, gerade eben, unmittelbar bevor du mich durch die Tür erschießen wolltest – ich bin schwanger.“*¹²⁰ Die Killerin hält das für einen Trick, aber Beatrix bittet sie selbst einen Blick auf den, immer noch am Boden liegenden, Schwangerschaftstest zu werfen. Auch diese Szene ist sehr humoristisch, zwei bewaffnete Frauen, von denen die eine rückwärts geht, bis sie den Schwangerschaftstest gefunden hat, das dort angezeigte Ergebnis aber nicht versteht. Beide sind aufs äußerste angespannt und schwitzen stark. Die Killerin sucht nach der Anleitung und liest diese, nachdem sie sie gefunden hat, ebenfalls wieder laut vor und wird dabei von Beatrix unterbrochen die meint, dass die blaue Anzeige schwanger bedeutet. Was die andere Killerin mit einem wütenden, *„verdammt ich kann das selber lesen – danke“*¹²¹ quittiert. Beatrix gesteht in dem Hotelzimmer: *„Ich bin die tödlichste Frau der Welt. Doch jetzt hab ich ne Scheißangst um mein Baby.“*¹²² Deshalb macht sie der Killerin den Vorschlag, dass beide Frauen „einfach nach Hause“ gehen sollten, ohne Kampf. Und tatsächlich, die fremde Killerin verlässt das Hotelzimmer, und spricht Beatrix auch noch einen „Herzlichen Glückwunsch“ zu, bevor sie davonläuft. Bill soll verstehen, dass ihre Schwangerschaft alles verändert hat:

*„Bevor der Streifen blau wurde, war ich eine Frau, ich war deine Frau. Ich war eine Killerin die für dich getötet hat. Bevor dieser Streifen blau wurde wäre ich mit dem Motorrad auf einen fahrenden Zug gesprungen – für dich. Aber als sich dieser Streifen blau färbte, wollte ich all das nicht länger tun. Es war vorbei, ich wollte bloß noch Mutter sein. Hast du Verständnis dafür?“ – Beatrix*¹²³

¹²⁰ Kill Bill – Volume 2. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2004. - 1:47:16 – 1:47:27.

¹²¹ Kill Bill – Volume 2. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2004. - 1:48:45.

¹²² Kill Bill – Volume 2. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2004. - 1:47:48.

¹²³ Kill Bill – Volume 2. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2004. - 1:49:21 – 1:49:48.

Beatrix versucht Bill klar zu machen, dass sie ihr Leben als Killerin, als Mutter gegenüber ihrem Kind nicht mehr verantworten konnte. Die ständige Gefahr, der sie durch diesen Beruf ausgesetzt sein würde, die Ungewissheit, die Gewalt. Und tatsächlich, Bill zeigt Verständnis für Beatrix' Entscheidung. Aber er kann nicht verstehen, warum sie ihm das nicht einfach direkt gesagt hat, sondern es vorgezogen hat, davon zu laufen und ihm in den Glauben zu lassen, sie wäre tot. Auch dafür hat Beatrix eine Erklärung:

- „Du hättest sicher Ansprüche erhoben, und das hab ich nicht gewollt.“ – Beatrix
- „Das war nicht allein deine Entscheidung.“ – Bill
- „OK, aber es war die richtige Entscheidung und ich hab es für meine Tochter getan. Ein unschuldiges Kind hat es verdient, unbelastet in diese Welt zu gehen. Aber mit dir wär sie in eine Welt geboren worden, die sie nicht kennen lernen sollte. Ich hatte die Entscheidung zu treffen, und ich hab für sie entschieden.“ – Beatrix¹²⁴

Dieser innerliche Konflikt von Beatrix ist insofern interessant, als dass davon wohl nur Frauen (-figuren) erfasst werden können. Oder hat man schon mal von einem männlichen Actionhelden gehört, oder vielleicht auch von einem Killer, der seine Berufung nicht mehr ausüben kann, weil er plötzlich Vater geworden ist? Beatrix hat mit ihrer Argumentation vollkommen recht, Bill hingegen hätte wohl gar nicht erst derlei Bedenken gehabt. Seiner Ansicht nach, hätte man beides durchaus miteinander kombinieren können.

4.1.7. Die Mutter und ihr Junges endlich vereint – trotzdem ein Ende mit Tränen?

Am Morgen, nachdem Beatrix Bill getötet und ihre Tochter B.B. mit sich genommen hat, befinden sich die beiden in einem Hotelzimmer. B.B. sitzt vor dem Fernseher und sieht sich Zeichentrickfilme an. Aus dem daneben gelegenen Bad kommen Geräusche. Beatrix ist dort. Die Kamera zeigt das Badezimmer von oben, Beatrix liegt in einem weißen Schlafanzug auf dem nackten Fliesenboden, in ihrem Arm hält sie den Teddybär ihrer Tochter. Sie wirft sich hin und her, weint und schluchzt. In der nächsten Sekunde wird ihr heulen jedoch zu einem befreiten lachen. Und genau so dürfte sie sich gerade fühlen. Hinter ihr liegt eine unglaublich anstrengende und nervenaufreibende Zeit, in der sie praktisch ständig in Lebensgefahr war. Jetzt aber, wo endlich alle ihre Gegner tot sind und sie mit ihrer Tochter vereint ist, braucht sie diesen Moment,

¹²⁴ Kill Bill – Volume 2. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2004. - 1:49:58 – 1:50:22.

um das Vergangene zu verarbeiten. Vielleicht ist das ein wenig ungewöhnlich, war sie doch praktisch in den ganzen beiden *Kill Bill* Filmen eine starke, unzerstörbare Heldin. Aber gerade dieser Moment im Badezimmer zeigt dem Publikum, dass sie auch nur ein Mensch ist. Endlich wird diese übernatürliche Frau für uns vermenschlicht, somit könnte auch die Freude des Publikums nicht größer sein. Es gönnt dieser Frau ihren Sieg. Interessant ist, dass Beatrix dabei flüstert, „*danke, danke, danke, ich danke dir.*“¹²⁵ Wem gilt ihre Danksagung? Sich selbst, dem Schicksal, Gott, oder vielleicht Bill?

Nachdem sie sich wieder gesammelt hat, verlässt Beatrix das Bad, setzt sich zu ihrer Tochter aufs Bett und umarmt sie. Beide sehen bei der letzten Szene direkt in die Kamera und lächeln.

Im Anschluss sieht man Beatrix in schwarz-weiß gefilmt, am Steuer eines Cabrios. Sie fährt wie ein Hollywoodstar der 50er Jahre die Straße entlang. Dabei wirkt Beatrix kühl und ernst, aber auch sexy (vielleicht eine Hommage von Tarantino an das Genre des Film Noir?). Erst am Ende der Sequenz lächelt sie ein wenig und zwinkert den Zusehern zu. Das Zwinkern ist jedoch nicht sexy, sondern vielmehr verschwörerisch. So als ob sie mit dem Publikum das Geheimnis ihrer Geschichte, ihres Rachefeldzugs teilen würde. Und als ob wir, ihr Publikum, dabei ihre stummen Komplizen gewesen wären.

¹²⁵ Kill Bill – Volume 2. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2004. - 1:57:31.

4.2. *Death Proof* – *Todsicher*

„Die Prinzessinnen sind tot.“ – *Texas Ranger*

4.2.1. *Inhalt*

Tarantinos *Death Proof* – *Todsicher* gehört zusammen mit Robert Rodriguez' *Planet Terror* zum Double Film-Feature *Grindhouse* (die Filme hängen inhaltlich jedoch nicht zusammen). Die beiden Regisseure wollten mit diesen Filmen die B-Movies der 1970er Jahre feiern. Aus diesem Grund haben sie in ihre Werke diverse Fehler eingebaut, um die Filme älter wirken zu lassen, beispielsweise Flackern im Bild, Tonwiederholungen, Flimmern und Schwarz-Weiß-Sequenzen. Diese Effekte haben jedoch keinen Einfluss auf meine spätere Analyse.

Austin, Texas. Die Freundinnen Jungle Julia, Shanna und Arlene (auch Butterfly genannt) machen sich auf zu einem lustigen Partyabend. Zuerst geht es zum Vorfeiern in eine Bar, wo einige Margaritas konsumiert werden. Bereits dort fällt Butterfly ein seltsamer dunkler Wagen auf, der sie verunsichert. Allerdings fährt das Auto schnell weiter. In der Bar erfährt Butterfly, dass Jungle Julia, eine Radiomoderatorin, in ihrer Sendung über sie gesprochen hat. Dabei hat sie angekündigt, dass Butterfly für den ersten Mann, der ihr heute Abend einen Drink ausgibt und dabei ein bestimmtes Gedicht rezitiert, einen Lapdance veranstalten wird. Butterfly ist darüber nicht gerade erfreut, Julia beruhigt sie aber mit dem Argument, dass sie Lapdance ja nur dann machen müsse, wenn ihr der Mann auch gefällt. Ansonsten könne sie einfach sagen, dass sie bereits für einen anderen getanzt hätte.

Schon ein wenig angeheitert machen sich die drei auf zu „Warrens Bar“. Ein beliebter Treffpunkt, bei dem sie außerdem drei Jungs treffen werden und auch Lana Frank erwarten, eine Freundin, die immer Marihuana dabei hat. Jungle Julia hofft außerdem, dass ihr Schwarm auftauchen wird. In „Warrens Bar“ wird natürlich weiter getrunken. Am Tresen sitzt ein älterer Mann, mit einer großen Narbe im Gesicht, der sich selbst Stuntman Mike nennt. Er scheint sich sehr für den Tisch der Gruppe zu interessieren und lauscht aufmerksam deren Gesprächen. Dies fällt auch einer jungen blonden Frau auf, die ebenfalls an der Bar sitzt. Sie erzählt Stuntman Mike, dass sie Jungle Julia noch aus der Schule kennt, und diese niemals leiden konnte. Es stellt sich heraus, dass die junge Frau, mit Namen Pam, eine Mitfahrgelegenheit nach Hause benötigt. Stuntman Mike bietet ihr deshalb an, sie später nachhause zu bringen.

Die drei Freunde träumen von einer gemeinsamen Nacht und ordern deshalb große Mengen an Alkohol, in der Hoffnung die Frauen damit willenlos machen zu können. Denn eigentlich ist geplant, dass nur die Frauen, im Anschluss an den Abend zum Haus von Shannas Vater fahren.

Als Butterfly zum Rauchen nach draußen auf die Veranda geht, entdeckt sie auf dem Parkplatz wieder das dunkle Auto von vorhin, es gehört Stuntman Mike. Im Laufe des Abends taucht endlich die langersehnte Lana Frank auf, und die Frauen gehen nach draußen auf die Veranda, um dort Marihuana zu rauchen. Stuntman Mike gesellt sich zu ihnen und bietet Butterfly ein Bier an, dann rezitiert er das Gedicht aus Jungs Julias Sendung und bittet somit um einen Lapdance. Und zur Überraschung der anderen, willigt Butterfly tatsächlich ein, dem seltsamen Mann einen Tanz zu schenken. Danach erklären die Frauen den Abend für beendet, ohne männliche Begleitung steigen sie gemeinsam mit Lana Frank ins Auto, trotz Alkohol- und Drogenkonsums. Auch Stuntman Mike und Pam machen sich jetzt auf dem Weg, wobei Pam sehr schockiert reagiert, als sie das Auto sieht. Weil es ein richtiges Stunt-Auto ist, befindet sich der Beifahrerplatz in einer eigenen Glaskammer, in der für gewöhnlich eine Kamera installiert wird. Auch gibt es keinen eigentlichen Sitz und keinen Sicherheitsgurt, sondern nur einen harten Hocker. Da Pam aber keine Alternative hat und Stuntman Mike sie beruhigt, steigt sie schließlich ein. Bei der Ausfahrt zeigt sich aber, dass das ein Fehler war. Stuntman Mike rast wild die Straße entlang, da es in Pams Bereich keine Sicherheitsvorkehrungen gibt, wird sie heftig durch die Glaskabine geschleudert und dabei tödlich verletzt. Stuntman Mike will sich jetzt noch seine „anderen Freundinnen“ holen und nimmt die Verfolgung auf. Mühelos gelingt es ihm, das Auto der Frauen einzuholen und rast an ihnen vorbei. Einige Meter weiter vorne bleibt er stehen, schaltet sein Licht aus und fährt ihnen schließlich mit vollem Tempo entgegen. Im letzten Moment blendet er mit seinen Scheinwerfern die Frauen und rammt sie bei vollem Tempo. In vier Kurz – Sequenzen wird dabei der jeweilige Tod der einzelnen Opfer gezeigt. Stuntman Mike überlebt als einziger in seinem todsicheren Auto den Unfall. Er landet mit verhältnismäßig leichten Verletzungen im Krankenhaus. Der ermittelnde Texas Ranger (derselbe wie in *Kill Bill*) verdächtigt Stuntman Mike, den Unfall mit Absicht verursacht zu haben, und ist sich sicher, dass Stuntman Mikes Auto seine bevorzugte Art der Mordwaffe ist. Da er dies aber nicht beweisen kann, lässt er die Ermittlungen fallen.

14 Monate später in Lebanon, Tennessee. Erneut sehen wir drei Frauen in einem Auto, die wie die Gruppe zuvor, hauptsächlich Männer als Gesprächsthema haben. Sie haben ihren Wagen vor einem Tankstellenshop geparkt. Die drei Freundinnen heißen Abernathy, Kim und Lee, sie sind außerdem, wie wir erfahren, auch Arbeitskolleginnen und verdienen ihr Geld beim Film. Abernathy ist fürs Make-up zuständig, Kim macht die Stunts und Lee ist Schauspielerin. Die drei wollen zum Flughafen, um ihre Freundin Zoë abzuholen, ebenfalls eine Stuntfrau. Zuvor will sich Kim aber noch einen Kaffee kaufen. Lee hört währenddessen Musik und Abernathy liegt mit einer Schlafmaske ausgestreckt auf der Rückbank. Neben ihnen hält das dunkle Auto von Stuntman Mike. Als diesem die Frauen auffallen steigt er aus, und berührt sanft die Zehen der schlafenden Abernathy. Als diese jedoch erwacht steigt er wieder in sein Auto und fährt mit brüllendem Motor und quietschenden Reifen weg. Die Frauen fahren zum Flughafen und begrüßen ihre Freundin, werden dabei jedoch von Stuntman Mike fotografiert, der sie verfolgt hat. Die vier fahren zum Essen in ein Diner. Stuntman Mike sitzt auch hier am Tresen der Bar und belauscht die vier. Die Autonärrin Zoë erzählt den anderen von ihrem großen Wunsch, hier in den USA einen 1970er Dodge Challenger fahren zu können, dieser sollte außerdem weiß sein, genau wie das Auto aus dem Film *Fluchtpunkt San Francisco*. Und während sich die anderen noch fragen, wo man so ein Auto denn finden könnte hat Zoë bereits die Lösung. In einer Zeitung hat sie gelesen, dass ein Mann aus der Gegend genau ein solches Auto verkauft. Sie schlägt vor, dass sich die Gruppe auf dem Weg dorthin macht, damit sie das Auto Probe fahren kann. Dort angekommen gesteht Zoë Kim aber, dass sie das Auto nicht einfach nur fahren, sondern damit auch „Schiffsmast“ spielen möchte. „Schiffsmast“ ist ein waghalsiger Stunt mit einem Auto. Kim ist von dieser Idee zwar nicht begeistert, lässt sich aber doch noch dazu überreden. Die beiden Stuntfrauen wollen die Fahrt eigentlich alleine machen, doch Abernathy hat keine Lust zurückzubleiben, und besteht darauf mitzufahren. Im Gegenzug will sie den Autoverkäufer Jasper dazu überreden, dass er die Probefahrt überhaupt erlaubt. Und tatsächlich gelingt ihr dies, indem sie anbietet, dass die schöne Lee als „Pfand“ zurückbleibt. Jasper, der Lee für eine Pornodarstellerin hält, erklärt sich einverstanden. Nach einigen Minuten Fahrt stoppt Kim das Auto für den „Schiffsmast-Stunt“. Dabei setzt sich Zoë zuerst auf das Dach des Autos und hält sich nur mit zwei Gürteln fest, im weiteren Verlauf rutscht sie dann auf die Motorhaube – das Ganze bei voller Fahrt. Aus der Ferne wird die Gruppe wieder von Stuntman Mike beobachtet, der das Geschehen offenbar sehr amüsant findet. Die Frauen fahren los, und haben immer mehr Spaß an ihrem Stunt, vor allem weil die Straße vollkommen leer ist. Dies ändert sich aber, als

plötzlich Stuntman Mike hinter ihnen auftaucht und damit beginnt ihr Auto zu rammen. Zoë fällt es immer schwerer sich festzuhalten, vor allem weil sie am Ende den Halt durch die Gürtel verloren hat und sich nur mehr mit bloßen Händen am Auto festhält. Nach einigen Minuten endet die rasante Jagd mit einer Vollbremsung, bei der es Zoë von der Motorhaube wirft. Stuntman Mike steigt aus und lacht, wird dabei aber von Kim angeschossen, da diese zur Verteidigung immer eine Waffe bei sich trägt. Verletzt ergreift er die Flucht. Kim und Abernathy sind geschockt und weinen, da sie Zoë für tot halten. Dieser ist aber nichts passiert, und die drei beschließen sich „den Typen zu holen“ und sich zu rächen. Zoë nimmt als Waffe dafür noch eine herumliegende Eisenstange mit. Tatsächlich gelingt es den drei rasch, Stuntman Mike einzuholen, und es beginnt eine wilde Verfolgungsjagd. Nun ist es Stuntman Mike, dessen Auto gerammt wird und der um sein Leben fürchtet. Selbst auf einer stark befahrenen Strasse rammen sich die beiden Autos und sorgen dabei für einige Verkehrsunfälle. Schließlich rammt Kim Stuntman Mikes Auto so heftig, dass sich dieses überschlägt. Die drei steigen aus, und gehen auf das zerbeulte Auto zu. Sie ziehen den verletzten Stuntman Mike aus seinem Auto und schlagen in der Folge so oft auf ihn ein, bis er bewusstlos zu Boden geht. Daraufhin brechen sie in Jubel aus und strecke ihre Hände in Siegerposen zum Himmel. Kurz nach dem Abspann wird Abernathy gezeigt, wie sie mit ihrem Stiefel Stuntman Mike ins Gesicht tritt und ihn auf diese Weise schließlich tötet.

4.2.2. Charakteranalysen

1. Frauen-Gruppe:

Jungle Julia (Sydney Tamiia Poitier) – die coole Radiomoderatorin

Das Auffallendste an Julia ist ihre Größe und ihre besonders langen schönen Beine, die Tarantino mehrmals gekonnt in Szene setzt. Julia arbeitet als Radiomoderatorin, sie moderiert die Morgenschiene und ist dabei offenbar sehr erfolgreich. Immerhin hängen in der ganzen Stadt große Plakate von ihr, auf denen für ihre Sendung geworben wird. Eigentlich träumt sie aber davon, ein eigenes Plattenlabel zu gründen. Julia ist eine sehr selbstbewusste junge Frau, was sich vor allem auch durch ihre Körpersprache zeigt. Dabei ist sie als Kind wahrscheinlich gemobbt worden. Denn wie wir aus dem Gespräch zwischen Pam und Stuntman Mike erfahren, war sie schon als Kind so groß, und hätte deshalb nicht wie ein Frauen, sondern vielmehr wie „ein schwarzer Mann ausgesehen“. Allerdings erfahren wir auch, dass sich Jungle Julia damals durchaus zu wehren gewusst hat. *„Sie war schon riesig, da war sie noch 12. Sie war ein Monster.“*

Die meisten Typen, die sie heute fickt hat sie in der 7. Klasse noch gequält und vermöbelt.“¹²⁶

Pam behauptet außerdem, dass Julia so einiges dafür getan hat, um diese großen Plakate zu bekommen. Sie deutet an, dass Julia sich diese mit sexuellen Handlungen „erkauft“ hätte. Da Pam aber augenscheinlich nicht gerade Julias größter Fan ist, ist nicht wirklich klar, wie ernst wir diese Aussage nehmen können. Des Weiteren meint Pam, dass es ganz leicht sei Jungle Julia kennen zu lernen, man müsse dafür nur berühmt werden. Die Abneigung Pams beruht auf Gegenseitigkeit, denn Julia ihrerseits kann die blondierte auch Tussi nicht ausstehen.

Die eigentlich so selbstbewusst wirkende Julia erscheint jedoch ein wenig unsicher, während sie SMS mit ihrem Lover Chris Simonson schreibt, der offenbar ein erfolgreicher Regisseur ist. Als dieser ihr nämlich ein „I love you“ schickt, lächelt sie glücklich verliebt wie ein Teenager und als er das geplante Treffen plötzlich absagt, beschimpft sie ihn per SMS als ein „Arschloch“. Ebenso wie ihre beiden guten Freundinnen Arlene (Butterfly) und Shanna feiert sie gern, und konsumiert dabei große Mengen an Alkohol und Drogen. Trotz der Lapdance-Aktion, die sie natürlich ohne Butterflys Wissen on Air initiiert hat, hat sie gegenüber ihren Freundinnen einen starken Beschützerinstinkt. Bspw. als sie verhindern will, dass Butterfly für Stuntman Mike den Lapdance macht, und später als sie durchaus dazu bereit wäre, entgegen der zuvor aufgestellten Regel „Keine Jungs“, Butterflys Freund Nate mit ins Haus am See zu nehmen. Jungle Julia dürfte bei dem Unfall mit Stuntman Mike verblutet sein. Bei dem Zusammenstoß wird nämlich ihr rechtes Bein abgetrennt, welches sie während der Fahrt aus dem Fenster hängen ließ. Das Publikum muss mit ansehen, wie das abgetrennte Bein auf der Straße landet und mit einem unschönen Geräusch einknickt.

Arlene/Butterfly (Vanessa Ferlito) – die feurige Tänzerin

Die dunkelhaarige Arlene, die von allen nur Butterfly genannt wird, dürfte exotische Wurzeln haben. Sie wird gleich in ihrer ersten Szene in einer humoristischen Situation gezeigt. Als die Frauen bei Jungle Julias Wohnung ankommen, um diese abzuholen, steigt Butterfly aus dem Auto und rennt zu Julias Eingangstür. Augenscheinlich hat sie ein dringendes Bedürfnis, die Dringlichkeit wird für das Publikum durch eine eindeutige Geste präsentiert. Butterfly presst sich während des Laufens eine Hand in den Schritt.

¹²⁶ Death Proof – Todsicher. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2007. - 0:30:19 – 0:30:28.

Von dieser Frauengruppe ist Butterfly wohl diejenige, deren Charakter am meisten Facetten aufweist. Wir erfahren, dass sie nur für einige Tage in der Stadt ist, und schon bald wieder abreisen wird. Butterfly ist die erste, der das Auto von Stuntman Mike auffällt. Als dieser sie später auf der Veranda fragt, ob er ihr Angst machen würde, nickt sie. Es ist aber nicht seine große Narbe die sie erschreckt, sondern wie sie sagt, sein Auto das ihr Angst machen würde.

Julias Lapdance-Aktion findet Butterfly zwar nicht wirklich witzig, aber sie ist dennoch bereit sich darauf einzulassen. Tatsächlich scheint Butterfly im Laufe des Abends enttäuscht darüber zu sein, dass kein Mann das Lapdance-Angebot annimmt. Dies erkennt auch Stuntman Mike und spricht sie darauf an:

- „Wieso sollt ich denn verletzt sein?“ – Butterfly

- „Weil du dachtest, die rennen dir die Bude ein, aber an deinem Gesichtsausdruck seh ich, dass dich überhaupt keiner angemacht hat. Und das hat dich ein bisschen gekränkt, oder? Es gibt kaum etwas attraktiveres, als ein verletztes Ego in einem wunderschönen Engel.“ – Stuntman Mike¹²⁷

Auch deutet Stuntman Mike an, dass sie sehr feige wäre, wenn sie jetzt kneift. Er „droht“ ihr an, sie in seinem „Buch“, in welches er alle Leute einträgt, die er kennen lernt, als feiges Stück zu bezeichnen. Das will sie offenbar nicht und bietet ihm den gewünschten Lapdance. Im Auto auf dem Weg zum Ferienhaus von Shannas Vater ist Butterfly die Einzige der vier Frauen, die angeschnallt ist. Doch auch das rettet sie nicht. Bei dem Unfall wird ihr das Gesicht, und wohl auch ein Teil des Schädels durch einen von Stuntman Mikes Autoreifen weggerissen.

Shanna (Jordan Ladd) – der lustige Sidekick

Die Blondine ist die Kleinste in der Runde. Sie steht von den drei Frauen am wenigsten im Mittelpunkt, was sie selbst aber nicht zu stören scheint. Dafür ist sie die Einzige, von deren Familie wir etwas erfahren. Ihr Vater dürfte ein durchaus wohlhabender Mann sein, immerhin besitzt er ein großes Ferienhaus an einem See. Shanna flirtet an dem Abend mit ihrem Bekannten

¹²⁷ Death Proof – Todsicher. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2007. - 0:36:13 – 0:36:24.

Dov. Dieser dürfte aber nur kurzweiliges Interesse an ihr haben, kann er sich doch nicht einmal ihren Namen merken, und nennt sie deshalb Shawna statt Shanna.

Auf der Fahrt zum Ferienhaus sitzt Shanna auf dem Rücksitz, ist dabei aber im Gegensatz zu Butterfly nicht angeschnallt. Beim Unfall wird sie vorne durch die Windschutzscheibe hoch in die Luft geschleudert und landet schließlich mit einem heftigen Aufprall auf der Strasse.

Lanna Frank (Monica Staggs) – die Drogendealerin von nebenan

Viel wissen wir nicht über Lanna Frank. Sie scheint aber deutlich älter zu sein, als die anderen drei Frauen. Offenbar ist sie dafür bekannt, immer Drogen dabei zu haben. Wie weit die Freundschaft der Frauen über das Marihuana hinausgeht wird aber nicht deutlich. Jedoch fährt Lanna am Ende des Partyabends mit den Frauen zum Ferienhaus von Shannas Vater. Nicht nur das, sie ist dabei sogar diejenige, die am Steuer sitzt (vielleicht aber auch nur, weil sie von allen am wenigsten Alkohol intus hat). Lanna Frank hat kurze blonde Haare, trägt eine schwarze Lederjacke und dunkle Kleidung. Fakt ist, wäre Lanna nicht mit den anderen im Auto gesessen, wäre sie nicht gestorben. Denn Stuntman Mike hat es ja eigentlich gar nicht auf sie abgesehen gehabt. Beim Zusammenstoß der beiden Autos stirbt sie durch die Scherben der Windschutzscheibe, die sie im Gesicht, am Kopf und am Hals verletzen.

Pam (Rose McGowan) – die blonde Hippiebraut

Pam sitzt am Tresen in der Bar, nur einige Hocker von Stuntman Mike entfernt. Ganz offensichtlich ist sie von ihrer Verabredung versetzt worden, und fragt nun laut Warren, den Besitzer der Bar, ob er jemanden kennen würde, der sie nach Hause bringen könnte. Stuntman Mike bietet sich ihr an. Natürlich ist sie zu Beginn unsicher, mit einem Wildfremden mitzufahren, noch dazu wenn dieser Alkohol getrunken hat. Aber Stuntman Mike kann sie beruhigen, er hat die ganze Zeit über nur Wasser zu sich genommen.

Pam kennt ebenfalls Lanna Frank und offenbar auch Jungle Julia, mit der sie von der Volksschule bis zur High School in derselben Klasse war, wo sie offenbar von der burschikosen Julia „terrorisiert“ wurde. Pam ist sehr bleich, dennoch scheinen ihre platinblonden Haare gefärbt zu sein, in dieser Hinsicht dürfte Julia richtig vermuten. Sie interessiert sich für Stuntman Mikes beruflichen Werdegang und fragt ihn nach seinen Jobs aus.

Als das Vierergespann bestehend aus Julia, Butterfly, Shanna und Lanna „Warrens Bar“ verlässt machen sich auch Pam und Stuntman Mike auf den Weg. Auf dem Parkplatz witzeln die anderen darüber, dass Pam und Stuntman Mike jetzt wohl die Nacht gemeinsam verbringen werden. Pam weist diese Vermutungen aber laut zurück, was amüsant ist, weil Stuntman Mike es ebenfalls hören kann. Pam scheint ein wenig naiv und gutgläubig zu sein. Immerhin steigt sie in Stuntman Mikes gruseliges Auto, obwohl sie dabei ein ungutes Gefühl hat. Doch bereits nach kurzer Zeit erkennt sie ihren Fehler. Stuntman Mike macht ihr klar, dass sie jetzt wohl schon Angst bekommen wird, weil er nicht in ihre Richtung fahren will. Pam gerät in Panik, sie hämmert gegen die Glasscheibe und schreit ihn an, doch durch Stuntman Mikes wilde Fahrweise wird sie schnell verletzt. Schließlich beginnt sie zu weinen und fleht ihn an, sie gehen zu lassen, sie würde dann auch niemanden von der Sache erzählen. Aber Stuntman Mike lächelt nur und macht ihr klar, dass nur sein Bereich im Auto todsicher ist. Dann legt er eine Vollbremsung hin, bei der Pam tödlich verletzt wird. Sie liegt blutverschmiert und röchelnd am Boden des Autos, dann stirbt sie.

2. Frauen-Gruppe:

Abernathy (Rosario Dawson) – die keusche Mutter

Beruflich macht Abernathy, von den anderen stets Abby genannt, die Haare und das Make-up von SchauspielerInnen beim Film. Wie allerdings aus den einzelnen Gesprächen der Frauen hervorgeht, träumt sie eigentlich von einer Karriere als Sängerin. Diesem Wunsch ist sie, dank ihrer Set-Romanze mit einem Filmregisseur schon ein wenig näher gekommen, denn dieser hat ihr zu ihrem Geburtstag ein Tape aufgenommen. Jedoch sind nicht Abbys berufliche Träume Gegenstand der Diskussion, sondern vielmehr die Frage, warum es mit ihr und Cecil, dem Regisseur, eigentlich nicht geklappt hat. Offenbar war die Beziehung der zwei nämlich ziemlich ernst, hat dann allerdings ein rasches Ende gefunden, als Cecil sie mit einem Lichtdouble betrogen hat. Kim hat dafür aber eine Erklärung: Denn Abby hatte keinen Geschlechtsverkehr mit Cecil. Dies hat sie aus einem guten Grund vermieden, denn jede Frau, die mit Cecil „rumgemacht hat“, war nur eine Affäre für ihn, aber keine dieser Frauen ist letzten Endes seine feste Freundin geworden. Ihr keusches, züchtiges Verhalten zielt also, sofern ihre Erklärung zutrifft, darauf ab, ihn offiziell an sich zu binden. Vorerst ist sie mit dieser Taktik allerdings gescheitert, da aber, laut den anderen Frauen, die Gefühle von Cecil sehr stark sind, könnte sich daran in Zukunft noch etwas ändern.

Als Kim und Zoë sie bitten, gemeinsam mit Lee bei Jaspar, dem Autoverkäufer zu bleiben, während die beiden mit dem Dodge Challenger „Schiffsmast spielen“ lehnt Abby ab. Sie fühlt sich ausgeschlossen, von den „coolen Frauen“, die offenbar der Meinung sind, dass sie schnelles Autofahren nicht auch genießen könnte, zumindest wesentlich mehr, als in der Zwischenzeit mit dem unsympathischen Jaspar Konversation zu betreiben. Kim und Zoë sind allerdings nicht gerade begeistert von der Vorstellung Abby mitzunehmen, als Gegenargument meint Zoë, dass Abby ja Mutter sei und deshalb da bleiben sollte. Hier erfahren wir zum ersten und letzten Mal etwas von Abbys Kind. Diese will ihre Mutterschaft als Erklärung nicht gelten lassen (da diese immer kommt, wenn die beiden Abby nicht dabei haben wollen) und besteht drauf mitzufahren. Im Gegenzug dafür würde sie Jaspar dazu überreden, dass er die Frauen alleine mit dem Auto fahren lässt. Das Gespräch mit dem „Hinterwäldler“ gestaltet sich allerdings schwieriger, als Abby sich das gedacht hat, alleine das Argument, dass er dann immerhin alleine mit Lee sein könnte, überzeugt ihn. Dieser kann mit ihrer Erklärung eines Cheerleader-Films nämlich nichts anfangen, versteht er darunter doch einen Porno und Abby lässt ihn in diesem Glauben. Kim stellt allerdings noch klar, dass Abby, wenn sie mitkommen will, kein Wort sagen darf. Dass dies ernst gemeint ist, zeigt sich schon kurze Zeit später. Abby darf nämlich keine Fragen zum „Schiffsmast-Spiel“ stellen. Sie ist dementsprechend überrascht, als Zoë aus dem fahrenden Auto klettert. Doch ihre Sorge um Zoë hält nur kurz, schnell findet sie Gefallen an dem Stunt und lacht mit den anderen mit. Umso größer ist ihr Schreck, als Stuntman Mike das Auto rammt. Nach der Verfolgungsjagd ist sie geschockt, als die aber zum Glück unverletzte Zoë fragt, „ob sie sich den Typen holen“ sollen, und Kim Abby vorschlägt auszusteigen lehnt diese ab. Abby will Rache. Als sie Stuntman Mike eingeholt haben ist sie die erste, die ihm ins Gesicht schlägt, und sie ist es auch, die ihn mit einem gezielten Tritt ins Gesicht schließlich tötet.

Kim (Tracie Thoms) – die taffe Waffenträgerin

Die Afroamerikanerin Kim ist Stuntfrau beim Film und eine sehr burschikose Frau. Sie flucht gerne und viel, ist sehr schlagfertig, steht auf Autos und Action und trägt zu ihrem Schutz immer eine Schusswaffe bei sich. Offenbar hat sie in ihrem Leben schon viel Gewalt erlebt und will auf das Schlimmste vorbereitet sein, dies wird alleine schon durch ihre Aussage „*Keine Ahnung in was für’n weichgespülten Utopia ihr lebt, aber in meiner Welt braucht ne Muschi ne Knarre*“¹²⁸ ersichtlich. Während die meisten anderen Frauen im Film weibliche Kleidung tragen, hebt sie

¹²⁸ Death Proof – Todsicher. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2007. - 1:11:13 – 1:11:19.

sich mit ihrem Top davon ab. Dieses ist zwar enganliegend und figurbetont, es ist allerdings im Tarnfarbenlook gehalten, und verleiht ihr ein wilderes Aussehen, zu diesem Eindruck trägt auch ihr kurzer Lockenkopf bei.

Kim fährt einen sehr auffälligen, grellgelben Sportwagen, der ihr, wie wir schon bald erfahren, sehr viel bedeutet. Aus einem Gespräch mit Zoë geht hervor, dass sie gerade einen neuen Freund hat. Als Zoë sie fragt, wem sie den denn ausgespannt hätte, reagiert Kim empört. Doch die Frauen sind sich darin einig, dass „alle Freunde von Kim vorher eine andere Freundin gehabt hätten“. Kim ist aber der Meinung, dass sich die Männer „nur umorientiert hätten“. Sie ist also eine Frau, die gerne mit vergebenen Männern flirtet, sehr selbstbewusst ist, direkt auf Männer zugeht und sich offensichtlich auch das nimmt, was ihr gefällt. Gleichzeitig ist Kim aber auch der Ansicht, dass man einem Mann auch etwas bieten müsste, um ihn zu halten. Dies macht sie Abernathy deutlich, als diese meint, dass sie während ihrer Affäre mit dem Filmregisseur nicht mit diesem geschlafen hätte. Für Kim ist das unverständlich, da frau dem Mann ja „zeigen müsse, dass er ihr Kerl sei“.

Nach dem Angriff von Stuntman Mike auf die Frauen, wollen Kim, Zoë und Abernathy Rache und nehmen die Verfolgung auf. Kim sitzt dabei am Steuer und kennt keine Gnade, wann immer sich die Möglichkeit dazu bietet, rammt sie das Fahrzeug von Stuntman Mike. Sie lässt sich von ihm nicht abschütteln und riskiert bei der Verfolgungsjagd sogar das Leben von anderen unbeteiligten Personen, da sie ebenso rücksichtslos fährt, wie Stuntman Mike. Auch ist es ihr und den anderen Frauen egal, dass es nicht ihr Auto ist, dass sie dabei zerstören, andererseits war der Dodge Challenger bereits schwer ramponiert, nachdem Stuntman Mike die Frauen beim „Schiffsmast spielen“ überrascht hat. Während der ganzen Fahrt flucht Kim immer wieder und beschimpft ihren Gegner. Letzten Endes gelingt es ihr, Stuntman Mike überraschend von der Seite zu rammen, sodass sich dessen Auto überschlägt. Danach ziehen die Frauen ihn aus dem Wrack und schlagen auf ihn ein.

Zoë Bell (Herself) – die Stuntfrau aus dem echten Leben

Hier hat sich Tarantino etwas Besonderes einfallen lassen. Die Figur der neuseeländischen Stuntfrau Zoë ist nämlich real. Zoë Bell hat die Stunts von Uma Thurman in *Kill Bill* übernommen und sich dabei offensichtlich gut mit Quentin Tarantino angefreundet. Offenbar so

gut, dass er ihr hier nun die Möglichkeit gibt, sich selbst zu spielen. Wobei natürlich fraglich ist, ob wir charakterlich tatsächlich die „echte“ Zoë zu sehen bekommen. Die Zoë aus *Death Proof – Todsicher* ist jedenfalls, ebenso wie Kim, ein wenig burschikos, und liebt 70er Jahre Auto-Actionfilme, wie z.B. *Fluchtpunkt San Francisco*. Sie kommt für ein paar Tage zu Besuch, und hat für ihren Aufenthalt in den USA schon einen großen Plan. Zoë möchte unbedingt einen Dodge Challenger fahren und hat dafür schon alles organisiert. Sie hat sogar extra die Regionalzeitung von Tennessee abonniert und darin eine passende Anzeige entdeckt. Ein Mann aus der Gegend möchte offenbar genau so ein Auto verkaufen.

Zoë und Kim sind sehr gut miteinander befreundet, die beiden haben sich offensichtlich bei Dreharbeiten kennengelernt, und da sie sich sehr ähnlich sind, sind sie schnell zu engen Freundinnen geworden. Wie wir schon bald erfahren hat Zoë das unglaubliche Talent, gefährliche Situationen und Unfälle meist vollkommen unbeschadet zu überstehen, weshalb Abernathy sie auch als „die Katze“ bezeichnet. Eine Fähigkeit, die für ihren Beruf sicher von großem Vorteil ist und deren Zeuge wir an späterer Stelle werden. Zoë hat den anderen Frauen aber verschwiegen, dass sie das Auto aus einem ganz bestimmten Grund Probe fahren möchte, sie möchte nämlich den Stunt „Schiffsmast“ ausüben. Es ist für sie ein hartes Stück Arbeit ihre Freundin Kim davon zu überzeugen, bei dem Stunt mitzumachen. Denn anscheinend haben die beiden sich einmal das Versprechen gegeben, den Stunt nie mehr zu wiederholen. Kim lässt sich nur dazu überreden, wenn Zoë ihr, wann immer sie es möchte, den Rücken und die Füße massiert, und ihr „jedes Mal wenn sie aus der Dusche kommt den Po eincremt.“

Der Stunt sieht folgendermaßen aus: An den beiden Türen wird jeweils ein Gürtel befestigt, dann klettert Zoë bei voller Fahrt aus dem offenen Fenster auf das Dach des Autos und hält sich an den Gürteln fest, später rutscht sie über die Windschutzscheibe auf die Motorhaube und bleibt dort liegen. Doch Zoë kann den Stunt nur kurze Zeit genießen, denn nach wenigen Minuten taucht Stuntman Mike auf und rammt immer wieder das Auto der Frauen. Für Zoë ist das lebensgefährlich, vor allem weil sie schon bald den Halt an den Gürteln verliert und sich schließlich nur mit bloßen Händen am Auto festhält. Während des Angriffs entschuldigt sich Zoë, im Glauben an ihr nahes Ende, noch bei Kim dafür, dass sie sie zuvor als Schlampe bezeichnet hat. Sie gesteht Kim, dass sie „wirklich Angst“ hat. Als die Verfolgungsjagd nach einer heftigen Kurve schließlich ein plötzliches Ende findet, wird Zoë von der Motorhaube in ein Gebüsch

geschleudert. Doch die Sorge der anderen ist unbegründet, Zoë, die Katze hat auch diesen Sturz ohne Verletzungen überstanden. Nachdem sie wieder beim Auto ist, fragt sie Kim, ob sie sich den Typen greifen sollen, Kim und Abernathy sind einverstanden. Zoë nimmt noch eine herumliegende Eisenstange mit, mit der sie, nachdem sie Stuntman Mike eingeholt haben, mehrmals auf ihn einschlägt, bis dieser erneut die Flucht ergreift.

Lee (Mary Elizabeth Winstead) – der naive Cheerleader

Die hübsche brünette Lee scheint nicht ganz in die Gruppe zu passen. Vielleicht liegt das daran, dass die anderen Frauen für sie wohl eher Arbeitskolleginnen sind, mit denen sie viel Spaß hat, aber wohl nicht direkt enge Freundinnen im eigentlichen Sinne. Lee wirkt jünger und unreifer als die anderen, und ist, wie sich im Laufe der Geschichte zeigt, tatsächlich ein bisschen naiv und wohl auch ein wenig dumm. Ihr fällt es schwer, sarkastische und ironische Formulierungen zu verstehen, diese nimmt sie stattdessen als ernstgemeinte Aussagen wahr. Bspw. als Zoë Kim nach ihrer Waffe fragt, und diese meint sie hätte eine Lizenz dafür, seitdem sie Geheimagentin sei, denkt Lee im ersten Moment tatsächlich, dass Kim dies ernst meint.

Wie wir schon bald erfahren, ist Lee Schauspielerin. Sie spielt eine Cheerleaderin, und trägt das gelbe, knappe Kostüm offenbar auch gerne in ihrer Freizeit, denn schließlich hat sie an dem gezeigten Tag ja eigentlich drehfrei. Mit ihrem Ponyhaarschnitt und den großen Kulleraugen wirkt Lee sehr unschuldig. Wie im Laufe der Gespräche klar wird, hat sie am Set eine Affäre mit einem Elektriker der scheinbar aussieht wie „The Rock“, nachdem sein Vorgänger ihr zu pervers geworden ist, da er ihr angeblich gerne beim Pinkeln zugesehen hat, was ihr sehr unangenehm war.

Lee wäre wahrscheinlich nicht Teil der Gruppe, wenn es Abernathy nicht gäbe würde, sie scheint das Bindeglied zu sein. Immerhin hat Lee mit Kim und Zoë so gut wie keine gemeinsamen Interessen oder Berührungspunkte. Dies zeigt sich auch später, als die Frauen den Dodge Challenger Probe fahren wollen. Während die anderen sich darüber unterhalten, sitzt Lee gelangweilt in einem Sessel, und scheint dabei sogar schon eingeschlafen zu sein. Sie schreckt erst auf, als die anderen drei im Auto neben ihr halten, und ihr klar machen, dass sie jetzt losfahren, und Lee für diese Zeit alleine bei Jasper, dem Besitzer des Wagens zurück bleiben soll. Das Publikum hat an dieser Stelle großes Mitleid mit Lee, die erschrocken zu dem dreckig

lachenden Mann empor sieht. Tatsächlich bleibt ihr Schicksal unbekannt, denn sie wird im weiteren Teil des Films nicht mehr gezeigt. Möglicherweise wäre es aber sehr unterhaltsam gewesen, wenn Tarantino uns die weitere Geschichte mit Lee und Jaspar gezeigt hätte. Dieser ziemlich niveaulos wirkende „Hinterwäldler“ hält die schöne Lee nämlich für einen Pornostar, da dies seiner Vorstellung von einem „Film über Cheerleader“ entspricht. Die anderen Frauen lässt es jedenfalls in keinem guten Licht dastehen, dass sie Lee mit dem gruseligen Mann ganz alleine lassen und sich um sie auch keinerlei Sorgen machen.

Stuntman Mike (Kurt Russell) – der Killer mit den vielen Freundinnen

Der Killer in diesem Film ist wohl ein wenig anders, als manch anderer Serienmörder, den Hollywood uns bisher präsentiert hat. Schon allein dadurch, dass Stuntman Mike seine Opfer niemals persönlich, also mit den eigenen Händen tötet. Sein Mordwerkzeug, das bei seinen Taten zum Einsatz kommt, ist dabei stets nur sein Auto, das so verstärkt worden ist, dass er damit problemlos schwere Unfälle überleben kann, während die weiteren UnfallteilnehmerInnen diese in der Regel nicht überleben. Stuntman Mike trägt seinen Namen aus gutem Grund, er ist nämlich wirklich ein echter, ehemaliger Stuntman, der für Film und Fernsehen gearbeitet hat. Den Job hat er durch seinen Bruder bekommen: Stuntman Bob.

Warum Stuntman Mike junge Frauen mit seinem Auto tötet, wird nicht klar. Der Texas Ranger im Krankenhaus ist aber der Meinung, dass der Grund dafür sexueller Natur sei:

„Heftiger Aufprall, verdrehtes Metall, gebrochenes Glas und er schickt 4 Seelen zugleich in den Himmel. Ist wahrscheinlich der einzige Weg wie dieser Degenerierte noch abspritzen kann.“¹²⁹

Dies ist nicht unwahrscheinlich, scheint Stuntman Mike seine Opfer doch sehr attraktiv zu finden. Immerhin verteilt er bereitgiebig Komplimente, außerdem fotografiert er seine Opfer bevorzugt im Vorhinein und beobachtet sie, womit er alle Anzeichen eines Voyeurs besitzt, und er geht auch soweit seine Opfer als seine „Freundinnen“ zu bezeichnen.

¹²⁹ Death Proof – Todsicher. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2007. - 0:52:17 – 0:52:28.

Stuntman Mike selbst scheint durchaus selbstbewusst und mit sich zufrieden zu sein, dass er auf andere jedoch keinen derartigen Eindruck macht, ist für das Publikum aber offenkundig. Seine Narbe schreckt die Menschen ab, seine Art, laut schmatzend Nachos in der Bar zu verspeisen, erweckt bei den meisten ZuseherInnen wohl Abscheu oder vielleicht auch Mitleid. Die Filme und Serien, für die er gefährliche Stunts gedreht hat, kennen die meisten jungen Frauen gar nicht mehr und sein Fahren mit brüllendem Motor und quietschenden Reifen lässt einige, der von ihm auserkorenen Opfer über die Größe seines Penis spekulieren. Vielleicht ist also der Grund für seine Taten der, dass er es nie geschafft hat, eine junge und schöne Frau dazu zu bringen, ihn zu lieben?

Bei all diesen Spekulationen über seinen Charakter bleibt allerdings auch fraglich, was wahr ist und was nicht. Ist er wirklich ein Stuntman, oder gefällt er sich einfach nur so gut in dieser Rolle? Immerhin erzählt er der blonden Pam in der Bar, dass er Abstinenzler sei, und demnach keinen Alkohol trinken würde, jedoch sehen wir ihn später, nachdem Kim ihm eine Schussverletzung zugefügt hat, wie er Whiskey aus einer bereits offenen Flasche aus seinem Handschuhfach trinkt. Möglicherweise hat er an diesem Abend aber nur auf Alkohol verzichtet, um auf diese Weise der einzige nicht alkoholisierte Unfallteilnehmer zu sein. Dies hat immerhin den Eindruck seiner Unschuld verstärkt.

Interessant ist auch, dass offenbar sehr viele Leute in Austin wissen, wer Stuntman Mike ist und ihn gut kennen (außer die von ihm auserwählten Opfer). Als Pam sich nämlich über seinen Namen wundert, antwortet er ihr, dass sie jeden in der Bar fragen könne, alle würden ihr bestätigen, dass sein Name Stuntman Mike sei. Ist es aber nicht sehr gefährlich, in einer Gegend, in der offenbar fast jeder weiß wer er ist, derartige Verbrechen zu begehen? Leider verschweigt uns Tarantino nicht nur das eigentliche Motiv für Stuntman Mikes Handeln, sondern auch seit wann er junge Frauen auf diese Weise tötet. Jedenfalls fällt es schwer zu glauben, dass sein Treiben besonders lange geheim bleiben könnte, vor allem wenn er in mehrere derartig heftige Unfälle verwickelt sein sollte. Und auch seine Art, die Frauen im Vorfeld aus seinem Auto heraus zu beobachten, ist nicht wirklich unauffällig. Zu einigen Opfern scheint es eine auffälligere beziehungsweise tiefere Bindung zu geben, in der ersten Frauen-Gruppe trifft dies wohl auf Butterfly zu. Sie ist die erste, die zumindest das Gefühl hat von ihm (bzw. dem Auto) verfolgt zu werden, und hat dabei unwohl fühlt. Des Weiteren beobachtet sie ihn ihrerseits in der Bar, und zu

guter Letzt gibt es da ja noch die Lapdance-Szene, der ein Dialog zwischen Stuntman Mike und Butterfly vorausgeht. Bei der zweiten Frauen-Gruppe habe ich das Gefühl, dass es zwischen Abernathy und Stuntman Mike eine stärkere Beziehung gibt, als zu den anderen Frauen. Auch sie ist diejenige, die sein Auto bemerkt, nicht zu vergessen die Szene die dieser vorausgeht, bei der Abby im Auto liegt, und Stuntman Mike ihre Zehen berührt. Auch bei den Fotos, die er heimlich von den Frauen gemacht hat, kommt dieses Gefühl auf. Butterflys Foto ist von der ersten Gruppe am häufigsten zu sehen, und Abby ist später am Flughafen am öftesten im Visier von Stuntman Mikes Kamera. Letzten Endes ist Abby auch diejenige, die Stuntman Mike tötet.

Für das Publikum bleibt Stuntman Mike jedoch ein Rätsel. Warum tut er, was er tut? Warum auf diese Weise? Wie findet er seine Opfer? Sind es stets Zufallsbegegnungen, wie in Tennessee? Immerhin sind die Fotos seiner ersten Opfergruppe nicht an dem Tag der Tat aufgenommen worden, da alle Frauen darauf anders gekleidet sind. Und falls sein Ziel stets der Tod aller Frauen ist, warum beendet er die Verfolgungsjagd nachdem der Wagen mit Kim, Abernathy und der „Schiffsmast-Spielenden“ Zoë zum Stillstand gekommen ist, und dabei nur Zoë vermeintlich tot ist. Wieso ist ihm das plötzlich genug? Stuntman Mikes Handlungen sind für uns also nur schwerlich nachvollziehbar bzw. vorhersehbar, einzig in der Szene, vor „Warrens Bar“ ist es anders. Pam ist gerade ins Auto gestiegen, er geht hinüber zur Fahrerseite, öffnet die Tür und blickt dann plötzlich direkt in die Kamera, dann lächelt er, wirft seine Zigarette weg und steigt ein. Das Publikum kann sich an dieser Stelle ganz genau denken, was jetzt folgen wird.

4.2.3. Die Frauen als Objekte – lange Beine, tolle Körper, sexy Kleidung

In *Death Proof – Todsicher* spielt Tarantino mit seinen weiblichen Helden. Einerseits hebt er in vielen Szenen ihre optischen Vorzüge hervor, die vor allem wohl die männlichen Zuseher ansprechen sollen, andererseits sind seine Heldinnen, selbstständig und selbstbewusst handelnde Individuen (mehr dazu im folgenden Kapitel). Er spielt also wieder einmal mit verschiedenen Stereotypen, nur um diese im Anschluss zu widerlegen.

Dies zeigt sich bereits in einer der ersten Szenen. Gezeigt wird Jungle Julia, wie sie den Gang ihrer Wohnung entlang geht. Die Kamera filmt dabei von hinten ihre langen, nackten Beine, Julia trägt nur ein knappes rosafarbenes Höschen mit schwarzen Punkten und zieht sich ein weißes Top über ihren nackten Operkörper. Dann legt sie sich ausgestreckt auf ihre Couch, über der ein

schwarz-weiß Poster der französischen Schauspielerin Bridget Bardot hängt, die darauf in genau derselben Pose zu sehen ist. Julia imitiert in dieser Szene also in bester Manier die Kunst. Aus ihrer Position blickt sie direkt auf ein weiteres Plakat, welches im Zimmer hängt. Es ist ein Filmposter des Amerikanischen Westerns *Soldier Blue* und ebenfalls in schwarz-weiß gehalten. Zu sehen ist darauf eine offensichtlich nackte, gefesselte Indianerin. Aufgrund der Darstellung, und in Verbindung mit dem Western-Genre (in welchem Frauen in der Regel nur eine auslösende Objektrolle eingenommen haben) suggeriert Tarantino hier einen Ausblick auf seine Heldinnen, die ebenfalls dazu bestimmt sind Opfer zu sein, genau wie die wehrlose Indianerin auf dem Poster.

Ein Hupen lockt Julia ans offene Fenster, die Kamera folgt auch hier den nackten Beinen der Protagonistin und zoomt näher heran, als diese aus dem Fenster blickt und dem Publikum bei dieser Gelegenheit ihren Hintern entgegenstreckt. Jedoch wird die sexuell inszenierte Szene durch Arlenes/Butterflys dringendes Bedürfnis die Toilette aufsuchen zu können, schnell wieder dekonstruiert und parodiert.

Julias lange Beine sollen auch in der folgenden Auto-Szene im Blickfeld der ZuseherInnen bleiben. Zwar trägt sie jetzt eine kurze Hose, diese ist allerdings nur unwesentlich länger, als das zuvor getragene Höschen. Julia liegt auch hier ausgestreckt auf der Rückbank des Fahrzeugs. Da die drei Frauen bei jedem großen Plakat zu Jungle Julias Radiosendung (auf welchen ihre langen Beine ebenfalls häufig in Szene gesetzt werden) in laute Jubelrufe ausbrechen, streckt Julia bei dieser Gelegenheit stets ihre Beine aus dem Fenster und wackelt wild damit herum. Doch nicht nur Julias lange Beine sind erwähnenswert, auch ihre wallende, lockige Haarpracht, die sie in der ersten Szene von „Warrens Bar“ wild zum Takt der Musik schüttelt, erwecken die Aufmerksamkeit des Publikums und später auch die von Stuntman Mike, da er diese gegenüber Pam zur Sprache bringt.

Die Darstellung weiblicher Vorzüge erstreckt sich aber nicht nur auf die Figur von Julia. Besonders Butterfly muss an dieser Stelle erwähnt werden, die besonders mit ihren tänzerischen Fähigkeiten für Aufsehen sorgt. Zuerst, als sie in „Warrens Bar“ an der Jukebox einen Song auswählt, um dort an Ort und Stelle ihre Hüften zu schwingen. Die Kamera zögert nicht, den Bewegungen von Butterflys Hintern in Nahaufnahme zu folgen. Im späteren Verlauf des Abends

folgt dann der Lapdance für Stuntman Mike, der natürlich aus nächster Nähe und aus den verschiedensten Perspektiven aufgenommen worden ist. Butterflys sexy Auftritt animiert außerdem auch zwei weitere Barbesucherinnen zum aufreizenden Tanz. Die fast dreiminütige Lapdance-Szene fehlt übrigens im amerikanischen Original. Doch auch diese erotische Szene wird in gewisser Weise ironisiert. Denn mitten während Butterflys erotischer Tanzeinlage erfolgt plötzlich ein Abbruch und der Film wird mit einer anderen Szene fortgesetzt.

In der zweiten Frauen-Gruppe fällt vor allem Lee besonders auf. In ihrer grellgelben, engen und sehr knapp geschnittenen Cheerleader-Uniform zieht sie natürlich schnell die Blicke auf sich und dürfte damit auch dem Fetisch der Cheerleader-Begeisterten ZuseherInnen entsprechen, was durch ihren naiven Charakter vielleicht sogar noch verstärkt wird. Letzten Endes entsprechen alle gezeigten Frauen in *Death Proof – Todsicher* den gängigen (Film-)Vorstellungen von schönen, attraktiven Frauen. Nicht nur das, sie decken auch verschiedene ethnische Typen ab, auf diese Weise trifft Tarantino wahrscheinlich genau den Geschmack seines (männlichen) Publikums.

Es darf auch nicht übersehen werden, dass unsere Protagonistinnen von den Männern im Film zeitweise zu Objekten gemacht werden. Das fängt schon bei den Freunden der ersten Frauen-Gruppe an. Dov und Omar planen, Shanna und Julia mit Alkohol abzufüllen, in der Hoffnung, dass man auf diese Weise die Nacht gemeinsam verbringen wird. In der Dialogszene der beiden an der Bar wird deutlich, dass es ihnen nur um das körperliche Vergnügen geht, und ihnen die Frauen selbst eigentlich egal sind.

- „Alter, so lange du die Drinks spendierst trinkt so ne Schlampe doch alles. Komm, wir schütten den Schlampen wenigstens einen Jägermeister in den Hals, danach gucken wir mal ob sie noch einen nehmen. Man kann nie wissen, ob das dann genau der ist, bei dem ihnen alles egal wird“ - Dov
- „Vielleicht wird aus keine Kerle im Wochenendhaus, zwei Kerle im Wochenendhaus.“ – Omar
- „Genau davon red ich doch. Vielleicht lutscht mir Shanna die Banana, wenn ich ihr einen Orgasmus mixe.“ - Dov¹³⁰

¹³⁰ *Death Proof – Todsicher*. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2007. - 0:23:51 – 0:24:10.

Einzig Butterflys Freund Nate fällt in dieser Hinsicht nicht negativ auf, zwar hofft auch er auf körperliche Nähe, die Entscheidungsgewalt überlässt er dabei jedoch Butterfly.

Die zweite Frauen-Gruppe wird dafür mit dem sexistischen und rassistischen Autoverkäufer Jaspar konfrontiert, der die Frauen, ohne sie zu kennen gleich mit „ihr Süßen“ anspricht und dessen dreckiges lachen seine Gedanken offenkundig verrät. Vor allem aber für Stuntman Mike sind die Frauen nur Objekte, mit denen er seine Mordlust befriedigt. Er beobachtet sie, er macht Fotos von ihnen, er jagt und tötet sie. Die Jugend und die Schönheit seiner Opfer sind der auslösende Faktor für seine Taten. Sie sind der Grund dafür, warum Stuntman Mike tut was er tut, auch wenn die Frauen selbst davon gar keine Ahnung haben. Und zumindest die erste Frauen-Gruppe wird von seiner Reaktion vollkommen überrascht, nicht nur das, es darf bezweifelt werden, dass ihnen im Moment des Unfalls klar ist, was da eigentlich passiert und wer dafür verantwortlich ist. Der zweiten Frauen-Gruppe ruft er, während er sie mit seinem Auto jagt zu, „ob sie das geil machen würde“. Erstmals scheint hier seine Maske der Gelassenheit wirklich zu fallen, während er sich an ihrer Angst erfreut. Ganz ähnlich sieht das auch Susann Dannhauer, in ihren Augen entspricht Stuntman Mike dem Bild eines Lustmörders, der im Schrecken seiner Opfer seine Befriedigung findet.¹³¹

Im Laufe des gesamten Films nimmt der Kamerablickwinkel übrigens niemals direkt die Position des Opfers ein. Also im Gegensatz zum zuvor diskutierten *Kill Bill*, wo dies einige Male der Fall war, fehlt diese Kameraperspektive hier völlig. Auf diese Weise wird die Identifikation mit den weiblichen Opfern verkompliziert.

4.2.4. Die Frauen als Subjekte – wir bestimmen, was wir tun

Die Heldinnen in *Death Proof – Todsicher* sind aber nicht nur nett anzusehen, es handelt sich bei ihnen auch um selbstbewusste Frauen, die wissen was sie wollen, und das bekommen auch so einige Männer zu spüren. Alle Frauen in dem Film haben eines gemeinsam, sie sprechen sehr offenherzig über ihre einzelnen Beziehungsgeschichten. Das Publikum bekommt davon schon in den ersten Minuten einen Vorgeschmack. Als die drei Frauen im Auto sitzen, kommt das Gespräch ziemlich schnell auf Butterfly und ihren Freund Nate. Julia und Shanna wollen dabei ganz genau wissen, was denn zwischen den beiden gestern noch gelaufen sei, und legen dabei

¹³¹ Vgl. Dannhauer, Susann; 2010: Neue Heldinnen – neue Chancen? Zur Darstellung gewalttätiger Frauen in Filmen und ihrer Bedeutung für die feministische Filmtheorie. S. 24f.

auch auf kleinste Einzelheiten großen Wert, beispielsweise wer von den beiden beim Küssen oben gelegen ist. Dass Butterfly in der Beziehung offenbar die Hosen anhat wird auch schnell deutlich. Sie hat das gestrige Treffen beendet, indem sie Nate schließlich aus ihrem Hotelzimmer geworfen hat, weil sie schlafen gehen wollte. Seinen Vorschlag, dass er ja über Nacht bleiben könne, hat sie rigoros abgelehnt. Ihre Sicht der Dinge: *„Wenn man die nicht ein bisschen an den Eiern packt respektieren die einen doch nie.“*¹³² Wir werden später, als die Frauen schon einige Zeit in „Warrens Bar“ sind, noch ZeugInnen einer amüsanten Szene zwischen Butterfly und Nate. Dieser überrascht sie auf der Veranda. Nate ist ihr nach draußen gefolgt, in der Hoffnung, dass die beiden vor der Abfahrt der Frauen zum Wochenendhaus, noch einige Minuten für sich alleine haben. Der (gekürzte) Dialog:

- „Ich dachte wir machen so ein bisschen rum“ – Nate
- „Was auf der Veranda, noch nicht mal in der Bar, sondern vorm Eingang? Na los, machen' Abflug.“ – Butterfly
- „Nein, in meinem Auto.“ – Nate
- „Was da draußen? Es ist nass wie in Vietnam da draußen.“ – Butterfly
- „Aber in meinem Wagen ist es trocken. Hey du wirst nicht mal feucht, ich versprech' es dir.“ – Nate
- „Damit noch angeben würde sonst wahrscheinlich keiner.“ – Butterfly
- „Ha ha ha, du weißt doch wie ich's meine. (...) Ich will einfach nur knutschen.“ – Nate
- „Hör auf rumzujammern, das ist wahnsinnig unattraktiv. Okay, aber ich will verückt noch mal nicht, dass alle in der Bar das mitkriegen, also knutschen wir 6 Minuten in deinem Auto und das wars, abgemacht?“ – Butterfly
- „Ja“ – Nate
- „Nein das ist mein Ernst, wenn du anfängst rumzujammern, wenn ich nach 6 Minuten aufhöre können wir auch sofort zurück in die Scheiß-Bar gehen.“ – Butterfly
- „OK ich jammer' nicht“ – Nate
- „Und nicht betteln.“ – Butterfly
- „Nicht betteln, wenn du Schluss sagst ist Schluss.“ – Nate

¹³² Death Proof – Todsicher. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2007. - 0:06:03 – 0:06:06.

– „Na gut, ich werd dich dran erinnern. Komm schon, beweg dich. Oh zwei Sachen noch, küss gut und lass meine Haare nicht nass werden.“ – Butterfly¹³³

Hier zeigt sich ziemlich deutlich, dass Butterfly den Ton angibt. Sie ist zwar durchaus bereit, Nates Wunsch zu erfüllen, jedoch einzig und allein nach ihren Bedingungen. Sie stellt die Regeln auf, und Nate fügt sich ihren Anweisungen bis ins kleinste Detail, und das obwohl sich Butterfly auch noch über ihn lustig macht.

Ähnlich wie bei Butterfly hat es sich offenbar auch in der Beziehung zwischen Abernathy und ihrem Cecil abgespielt. Obwohl er sich ja in der deutlich höheren Position befunden hat (er Regisseur, sie Mitarbeiterin für Haare und Make-up) hat sie entschieden, dass es zwischen den beiden (noch) keinen Geschlechtsverkehr gibt. Es war ihre Art zu versuchen, aus der Affäre eine ernstgemeinte Beziehung zu machen und nicht einfach nur eines seiner „Fickverhältnisse“ zu sein. Sie hat ihm lediglich erlaubt, dass er ihr eine Fußmassage geben durfte, und „im Kino hat sie ihn ihre Hand halten lassen“. Diese Taktik ist allerdings nicht aufgegangen, Cecil hat sie mit einer anderen betrogen, er hat allerdings, sofern man den anderen Frauen glauben darf, immer noch sehr starke Gefühle für Abby. Möglicherweise gibt es für die beiden also noch ein Happy End.

Erwähnenswert ist an dieser Stelle auch die Lapdance-Aktion von Jungle Julia, die sie On-Air ins Leben gerufen hat. Eigentlich würde die nämlich so ablaufen, dass ein Mann, der Butterfly einen Drink spendiert und das bestimmte Gedicht rezitiert, einen Lapdance von ihr geboten bekommt. Doch Julia meint, dass Butterfly dies ja nur dann tun müsse, wenn sie es auch wirklich wolle. Sollte ihr der Mann nicht gefallen, könne sie ja sagen, dass sie den Lapdance schon für einen anderen gemacht hätte, in jedem Fall hätte sie dafür aber einen gratis Drink bekommen. Tatsächlich hat Julia eine klare Vorstellung für den Lapdance, diesen sollte Butterfly nämlich nur für einen Typen machen den sie „süß, oder scharf, oder sexy oder wenigstens tierisch komisch, aber nicht komisch aussehend“ finden würde. Butterfly hätte somit in jeder Situation die Macht zu entscheiden, ob der Mann diesen Ansprüchen genügt, oder nicht.

¹³³ Death Proof – Todsicher. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2007. - 0:21:46 – 0:22:51.

Aber nicht nur im Bezug auf Männer handeln die Frauen nach ihren Wünschen und Vorstellungen. Die Stuntfrau Kim ist auch nicht dazu bereit, die Möglichkeit von Gewalt ihr gegenüber zu akzeptieren. Aus diesem Grund trägt sie immer eine Schusswaffe bei sich. Als die anderen Frauen sie fragen, warum sie dies tut, liefert sie folgendes Beispiel: Sie möchte für alle Fälle gewappnet sein, denn immerhin besteht ja die Möglichkeit, dass sie, wenn sie spätabends die Wäsche macht, von einem Mann vergewaltigt wird. Sie will also die Freiheit dazu haben, selbst zu entscheiden, wann sie wo was macht, ohne dass sie dabei in Gefahr gerät. Verena Stern sieht in dieser Aussage außerdem das Zurückerobern von Räumen und ein zur Wehr setzen gegenüber der Einengung von weiblicher Bewegungsfreiheit.¹³⁴

4.2.5. Jede Menge Füße

Weibliche Füße spielen in *Death Proof – Todsicher* eine derart auffällige und große Rolle, dass sie zu Recht ein eigenes Kapitel verdient haben. Bei Tarantino ist es schwer zu sagen, ob er die Füße eingebaut hat, weil er tatsächlich ein Fußfetischist ist, oder ob er auf diesem Weg bloß mit dem Klischee spielt, welches er so zwar filmisch erfüllt, aber aufgrund der Häufigkeit auch in gewisser Weise überstrapaziert und persifliert. Die ersten nackten Füße bekommen wir jedenfalls schon während des Vorspanns zu sehen. Diese dürften Butterfly gehören, die während der Autofahrt ihre Füße verkreuzt auf das Armaturenbrett gelegt hat und diese während der Fahrt keck wippen lässt. Ihre Nägel sind in einem auffallendem rot lackiert. An ihrem rechten Fußgelenk hängt außerdem ein goldenes Kettchen.

Direkt im Anschluss an diese Szene sehen wir Julias nackte Füße (wobei auch ihre Beine nackt sind), während diese auf der Couch liegt, befinden sich ihre Füße im direkten Blickfeld der Kamera, und auch sie hat dabei die Beine übereinander geschlagen. Als Shanna und Butterfly schließlich bei Julia ankommen, rennt Butterfly die Stiegen nach oben, da sie dringend auf die Toilette muss. Ihren Lauf können wir dabei nur durch ihre Füße mitverfolgen, auf die sich die Kamera dabei fokussiert hat. Sie trägt in dieser Szene schwarze Flip-Flops, ihre Füße sind also deutlich zu sehen. Später, als die drei Frauen wieder im Auto sitzen, sind es erneut Julias nackte Füße, die während dem Gespräch der Frauen mehrmals in verschiedenen Positionen zu sehen sind.

¹³⁴ Vgl. Stern, Verena; 2010: Bodies that Splatter. Politikwissenschaftliche Interpretationen emanzipatorischer Momente im populärkulturellen Film – feministische Anrufungen, Performativität und Körper in Quentin Tarantinos *Death Proof*. S. 76.

Tatsächlich werden vor allem Julias Füße in aufreizenden Situationen von der Kamera eingefangen. Beispielsweise als die Frauen draußen vor „Warrens Bar“ Gras rauchen. Julia hat ihre Beine auf der Veranda abgelegt, es regnet in Strömen und durch ihre Sitzposition werden dabei zumindest ihre Füße nass, die sie, während die Kamera an ihr entlang fährt, langsam aneinander reibt. Ein letztes Mal sehen wir ihren rechten Fuß, kurz vor dem Autounfall mit Stuntman Mike. Sie lässt ihn nämlich während der Fahrt aus dem Auto hängen, und wippt zur Musik mit. Doch der Anblick von Julias langen Beinen wird zeitweilig parodiert, da Shanna sie als Babygiraffe bezeichnet, die Fetischisierung wird somit zumindest kurz gebrochen.

Bei der zweiten Frauen-Gruppe stehen zwar nur die Füße von Abernathy im Mittelpunkt, dafür bekommen diese besonders viel Aufmerksamkeit. Abby liegt in der ersten Szene, in der Stuntman Mike die Frauen auf dem Parkplatz entdeckt, auf dem Rücksitz des Autos, und lässt ihre Füße aus dem Fenster hängen (ähnlich wie zuvor Jungle Julia). Stuntman Mike, der bisher im Film kein besonderes Interesse für die Füße seiner Opfer gezeigt hat, scheint von Abbys Füßen fasziniert zu sein. Während Kim sich im Shop einen Kaffee holt und Lee auf dem Vordersitz des Wagens sitzt und zur Musik ihres iPod singt, schleicht er sich an das Auto heran. Zuerst streicht er mit seinem Zeigefinger über Abbys linken Fuß. Abby, die in dieser Szene eine Schlafmaske trägt, und daher nichts sieht, hält die Berührung wahrscheinlich für ein Tier, daher wackelt sie mit ihren Zehen und reibt ihre Füße aneinander, nur um sie dann wieder herauszustrecken. Jetzt geht Stuntman Mike noch einen Schritt weiter, er riecht an ihren Füßen, befeuchtet seinen Finger und fährt erneut über ihren Fuß. Daraufhin schreckt Abby auf, sie denkt aber, dass Stuntman Mike ihre Füße nur zufällig berührt hat, während er auf der Suche nach seinen Autoschlüsseln war. Dennoch hat sie die Berührung als gruselig empfunden. Ihr Fuß (in dieser Szene jedoch mit einem Stiefel bekleidet) spielt am Ende des Films noch eine wichtige Rolle. Immerhin tötet Abernathy Stuntman Mike mit einem heftigen Tritt ins Gesicht.

4.2.6. Die Rache der Opfer – Tod dem Killer

„*Lasst uns die Sau umlegen.*“¹³⁵ Mit diesen, von Abernathy ausgesprochenen Worten startet der Rachefeldzug der Frauen. Nachdem Stuntman Mike sie grundlos angegriffen hat, sinnen die drei jetzt auf Vergeltung. Bewaffnet mit einer Eisenstange nehmen sie die Verfolgung des verletzten Killers auf.

¹³⁵ Death Proof – Todsicher. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2007. - 1:35:18.

Die anschließend gezeigte, rund siebenminütige Autoverfolgungsjagd zeigt uns nun eine völlig andere Seite der Frauen. Sie haben zwar schon im Vorfeld gezeigt, dass sie selbstbewusste Frauen sind, die wissen was sie wollen und nach ihren eigenen Vorstellungen und Bedürfnissen handeln, und jetzt wollen sie nur eines: Rache. In diesem Fall greifen sie dabei sogar auf die Waffe und die Handlungsweisen von Stuntman Mike zurück. So wie er es zuvor bei ihnen gemacht hat, rammen nun die drei Racheengel das Auto von Stuntman Mike immer wieder von hinten und von der Seite. Weshalb es dieser tatsächlich schnell mit der Angst zu tun bekommt, und versucht den Frauen zu entkommen. Bei ihrem Rachefeldzug nehmen die drei jedoch aber keine Rücksicht auf etwaige andere Verkehrsteilnehmer, sodass andere Autofahrer ebenso in Gefahr geraten, wie einige Kühe, die sich neben der Fahrbahn befinden. Tatsächlich können wir davon ausgehen, dass bei der Hetzjagd einige Unbeteiligte zu Schaden gekommen sind, gibt es währenddessen doch einige Unfälle, die zum Teil auf das Konto von Stuntman Mike gehen, zum Teil jedoch auch von den Frauen verursacht werden. Die Frauen gehen sogar so weit, dass sie sich durch die geöffneten Autofenster, während der Fahrt über Stuntman Mike lustig machen und ihm drohen. Seine Entschuldigung, die er ihnen verzweifelt zuruft und seine Aussage, dass das ganze doch nur Spaß gewesen sei, lassen sie natürlich nicht gelten.

Auch wenn vielleicht vor allem Abernathy das Publikum mit ihrem Wunsch nach Rache überrascht, so ist für die erfolgreiche Verfolgungsjagd eine andere verantwortlich: die Fahrerin Kim. Verbissen verfolgt sie ihr Opfer, riskiert diverse Beinaheunfälle und ramponiert dabei natürlich auch den Dodge Challenger des armen Jasper immer weiter. Während der Fahrt flucht sie außerdem fast die ganze Zeit über und bedient sich dabei vor allem sexistischer Sprüche und Aussagen. Susann Dannhauer spricht in diesem Fall auch von der Aneignung einer männlichen Wortmacht, Kim würde es auf diese Weise gelingen, das stereotype Männerbild zu dekonstruieren.¹³⁶

Schließlich schafft es Kim, Stuntman Mikes Auto so heftig zu rammen, dass dieses sich überschlägt und endlich zum Stillstand kommt. Stuntman Mike verletzt sich bei diesem Unfall unter anderem seinen rechten Arm. Die siegreichen Frauen steigen aus und nähern sich ihrem verwundeten Opfer. Sie ziehen ihn brutal aus seinem lädierten Auto und schleppen ihn auf die

¹³⁶ Vgl. Dannhauer, Susann; 2010: Neue Heldinnen – neue Chancen? Zur Darstellung gewalttätiger Frauen in Filmen und ihrer Bedeutung für die feministische Filmtheorie. S. 26.

Straße. Was nun folgt erinnert durchaus an eine Szene aus *Kill Bill*. Sie stellen sich im Kreis um ihn herum und schlagen in der Folge abwechselnd auf ihn ein, ähnlich wie es Beatrix in der Hochzeitskapelle ergangen ist, wo die Mitglieder des Attentatkommandos „Tödliche Viper“ auf sie eingepöbeln haben. Tarantino zitiert sich an dieser Stelle also selbst. Jedoch trifft es in diesem Film „den Richtigen“, nämlich den bösen Killer. Die gezeigte Gewalt überrascht und erschreckt vielleicht auch ein wenig, jedoch kann wahrscheinlich der größte Teil des Publikums die Reaktion sogar nachempfinden, und nur wenige dürften mit Stuntman Mike Mitleid haben. Zu ausgeprägt ist dafür der Sympathiefaktor, den wir als ZuseherInnen zu den beiden Frauen-Gruppen aufgebaut haben (durchaus verbunden mit der Angst, dass sich die erste Geschichte wiederholen könnte). Die drei schlagen so lange auf Stuntman Mike ein, bis dieser schließlich K.O. zu Boden geht. Doch damit nicht genug, verpasst Abernathy ihm noch einen letzten Schlag, in diesem Fall jedoch mit ihrem Fuß. Mit einem gezielten Tritt in sein Gesicht tötet sie ihn. Die Racheengel brechen daraufhin in Jubel aus und strecken ihre Fäuste siegreich in die Luft.

Mit dieser filmischen Darstellung der Selbstjustiz will Tarantino vielleicht die Stärke und Wehrhaftigkeit seiner Heldinnen demonstrieren. Sie können sich selbst um ihre Angelegenheiten kümmern, sie verlassen ihre Opferrollen und setzen sich ihrem (männlichen) Peiniger tatkräftig zur Wehr, ohne dass sie dabei Hilfe von außerhalb benötigen. Eine starke Leistung von starken Frauen, die jedoch aber auch wieder aufzeigt, wie sehr sich Tarantinos Filme in einer eigenen Welt abspielen. Denn hier bleiben wieder einmal viele Fragen offen: Wie geht es nach dem Tod des Killers weiter? Welche Konsequenzen gibt es für die Frauen? Geht der Mord an Stuntman Mike als Notwehr durch? Werden die anderen Taten des Killers jemals aufgedeckt werden? Welche Erklärung wird Jasper für seinen zerstörten Dodge Challenger zu Hören bekommen? Und was ist eigentlich mit Lee passiert?

Vielleicht lässt Tarantino diese Fragen aber bewusst ungeklärt, hat er mit diesem Ende doch genau das gezeigt, was er von Anfang an wollte: Weibliche Helden, die sich der männlichen Herrschaft eines Killers nicht beugen und diesen letzten Endes mit seinen eigenen Waffen schlagen und keine passiven Frauen, die nur Aktionen auslösen und selbst nichts aktiv zur Handlung beitragen.

4.3. *Inglourious Basterds*

„Hat man mich angeschossen? – Ich seh mich in den nächsten Tagen nicht das Tanzbein schwingen auf dem roten Teppich.“ – Bridget von Hammersmark

4.3.1. Inhalt

Mit *Inglourious Basterds* schreibt Quentin Tarantino die Weltgeschichte um. Sein filmisches Werk spielt Anfang der 1940er Jahre im besetzten Frankreich. Die falsche Schreibweise im Titel war übrigens von Tarantino beabsichtigt. Der Film wird, ähnlich wie *Kill Bill* in einzelnen Kapiteln erzählt. Da dies der einzige Film ist, zu dem ich auch das Drehbuch besitze, werde ich in den späteren Analysekapiteln teilweise darauf Bezug nehmen. Denn tatsächlich gibt es einige Szenen und Aspekte, die es leider nicht in den Film geschafft haben. Diese sind jedoch durchaus nützlich, um von einigen Charakteren ein genaueres Bild zu bekommen.

Der Film beginnt im Jahre 1941. Zu sehen ist der französische Milchbauer Perrier LaPadite, der gerade auf seinem Hof arbeitet und überraschend Besuch von einigen deutschen Soldaten bekommt. Angeführt vom Oberst Hans Landa haben sie den Auftrag, versteckte Juden ausfindig zu machen. Landa lässt seine Männer draußen warten, da er zuerst alleine mit dem Bauern sprechen möchte. Der Oberst bittet den Milchbauern nach den ersten Worten ins Deutsche zu wechseln, da er die französische Sprache angeblich nicht ausreichend beherrschen würde (im Original wird dabei auf Englisch weiter gesprochen). LaPadite weiß, wer Landa ist, da dieser sich bereits einen Ruf als „Judenjäger“ gemacht hat. Denn er besitzt großes Talent darin, versteckte Juden ausfindig zu machen.

Vier jüdische Familien haben vor der Besetzung der Deutschen in der Gegend gelebt, die SS kennt die Aufenthaltsorte von drei Familien. Lediglich die Familie Dreyfus scheint ohne Spur verschwunden zu sein. Der Bauer erzählt von einem Gerücht, dass die Familie ins Ausland geflohen sei. Nachdem noch einige Daten zu den einzelnen Mitgliedern der Familie Dreyfus abgeklärt werden, scheint der ernste Teil des Gesprächs beendet. Landa zündet sich nun seine Pfeife an und der Bauer entspannt sich ein wenig. Denn er hat ein Geheimnis, die gesuchte Familie Dreyfus versteckt sich nämlich in diesem Moment unter den Dielen seines Küchenfußbodens. Doch Hans Landa hat dieses Versteck bereits durchschaut, nicht umsonst trägt er den Spitznamen „Judenjäger“, ihm fällt es leicht sich in die Köpfe der ängstlich Gejagten

hineinzusetzen und zu erraten, wo sie sich vor den Nazis verstecken könnten. Er gibt dem Bauern zu verstehen, dass wenn dieser jetzt ehrlich zu ihm sei, er keine Konsequenzen für sich und seine Familie fürchten müsse. Perrier knickt unter dem Druck ein und bestätigt Landa's Verdacht. Dieser ruft seine Männer herein und deutet auf das Versteck der Juden. Die Soldaten beginnen ohne Vorwarnung auf den Fußboden zu schießen. Dabei werden die Eltern Dreyfus, der Sohn und der Schwager getötet. Nur die 18-jährige Tochter Shoshanna überlebt, sie tritt ein Lüftungsfenster ein, klettert hinaus und rennt davon. Die Soldaten haben ihre Flucht bemerkt und folgen ihr nach draußen. Landa hebt seine Waffe und nimmt das Frauen ins Visier, er wartet, schießt aber nicht, stattdessen ruft er ihr ein „Au revoir, Shoshanna“ hinterher und lächelt dabei. Das Frauen flüchtet in den Wald.

In der nächsten Szene sind die Namensgebenden *Basterds* zu sehen. Es handelt sich dabei um eine kleine Gruppe jüdisch-amerikanischer Soldaten. Ihr Anführer ist Lt. Aldo Raine, der angeblich von Indianern abstammt. Unter ihm sollen acht Soldaten ein Spezialkommando bilden. Sie planen, über Frankreich abzuspringen und danach nur ein einziges Ziel zu erfüllen: Nazis zu töten. Raine will den Nazis ihre Grausamkeit zurückzahlen, indem die feindlichen Soldaten auf besondere Weise getötet werden. Ohne Gnade, ohne Mitleid. Dabei hat jeder der *Basterds* die Aufgabe zu erfüllen, hundert Naziskalps zu sammeln. Tatsächlich sind die *Basterds* schon nach kurzer Zeit bekannt und gefürchtet. Vor allem der *Basterd* Donny Donowitz hat sich einen Ruf gemacht. Er tötet die Nazis mit einem Baseballschläger und wird von den Deutschen nur mehr der „Bärenjude“ genannt. Wenn die *Basterds* einen deutschen Soldaten leben lassen, geben sie ihm aber etwas mit, das für immer zeigen soll, dass er ein Nazi war. Sie ritzen allen Überlebenden ein Hakenkreuz in die Stirn.

Drei Jahre später. Wir sehen die nun 21-jährige Shoshanna. Sie führt jetzt ein kleines Kino in der Hauptstadt Paris. Aufgrund der deutschen Besatzung sind die französischen Kinobetreiber gezwungen, deutsche Filme zu zeigen. Shoshanna ist gerade dabei, die Buchstaben der Leuchttafel auszutauschen, als sich ihr ein junger deutscher Soldat nähert. Er fragt, was ab morgen gezeigt wird, und bedankt sich für die deutschen Filme. Offenbar hat er Interesse an ihr und erkundigt sich nach einiger Zeit nach ihrem Namen. Sie zeigt ihm als Antwort ihren gefälschten Ausweis, laut dem sie den Namen Emmanuelle Mimieux trägt. Er stellt sich ihr als Fredrick Zoller vor. Es ist offensichtlich, dass Shoshanna kein Interesse an einer Unterhaltung

hat, daher verabschiedet er sich. Jedoch treffen sie sich kurze Zeit später in einem Café wieder. Fredrick erkennt sie, und spricht erneut mit ihr. Shoshanna reagiert genervt, sie will im klar machen, dass sie keine Freundschaft mit einem deutschen Soldaten möchte. Während dem Gespräch werden die beiden jedoch von anderen deutschen Soldaten unterbrochen. Diese wollen alle mit Fredrick sprechen und sind begeistert, dass sie ihn getroffen haben. Shoshanna wird neugierig, sie will wissen, warum Fredrick so begehrt ist. Es stellt sich heraus, dass er ein Kriegsheld ist. Seine Tat ist sogar verfilmt worden, mit Fredrick selbst in der Rolle der Hauptfigur. Falls er gedacht hat mit dieser Nachricht Eindruck zu schinden, hat er sich jedoch geirrt. Shoshanna wird erneut abweisend und verlässt das Café. Doch Zoller gibt nicht auf. Schon wenige Tage später wird Shoshanna von einem SS-Offizier abgeholt. Sie befürchtet, dass ihre falsche Identität aufgefliegen ist und reagiert überrascht, als sie nicht zu einem Verhör gebracht wird, sondern in ein Restaurant, wo Fredrick sie schon erwartet. In seiner Begleitung befinden sich Joseph Goebbels und dessen Dolmetscherin. Es gibt einen Grund, warum Zoller dieses Treffen arrangiert hat. Sein Film „Stolz der Nation“ soll schon bald Premiere feiern, und Fredrick, der denkt Shoshanna damit einen Gefallen zu tun, möchte die Uraufführung seines Films in ihrem Kino feiern. Tatsächlich gelingt es ihm, Goebbels von dieser Idee zu überzeugen. Für Shoshanna gibt es während des Treffens noch einen Schreckensmoment, Hans Landa taucht plötzlich auf um mit ihr alleine ein Gespräch über ihr Kino zu führen. Sie weiß, wer er ist und hat während der Unterhaltung große Angst, doch Landa ahnt davon nichts.

Die anstehende Premiere bringt Shoshanna auf eine Idee. Sie will sich an den Deutschen rächen und beschließt, das Kino während des Films nieder zu brennen. Es fällt ihr nicht schwer, ihren Geliebten und Mitarbeiter Marcel von dieser Idee zu überzeugen. Aber damit nicht genug, will sie für diese Tat auch noch einen eigenen Film drehen.

Auch die Engländer wollen die Kinopremiere nützen, sie planen unter dem Titel „Operation Kino“ einen Bombenanschlag in Kooperation mit den *Basterds*. Von ihrer Seite soll Lt. Archie Hicox, ein wahrer Experte für den deutschen Film, der darüber hinaus auch fließend Deutsch spricht, an der Operation teilnehmen. Er soll dort, gemeinsam mit den letzten verbliebenen *Basterds* in dem kleinen Dorf Nadine die Spionin Bridget von Hammersmark treffen, eine deutsche Schauspielerin, die ihnen helfen soll, Zutritt zur Premiere zu erhalten.

Doch der Treffpunkt ist denkbar schlecht gewählt, es handelt sich dabei nämlich um die Taverne „La Louisiane“, eine Kellerbar. Hicox, sowie die deutschsprachigen *Basterds*-Mitglieder Hugo Stieglitz und Wilhelm Wicki betreten die Bar (gekleidet in deutschen Uniformen) und müssen schockiert feststellen, dass sich darin mehrere deutsche Soldaten befinden. Der Soldat Wilhelm feiert dort nämlich die Geburt seines Sohnes Maximilian. Da es überaus auffällig wäre die Bar sofort wieder zu verlassen, bleiben sie und setzen sich mit Bridget von Hammersmark an einen Tisch. Diese hat nämlich wichtige Neuigkeiten: Zur Premiere werden nicht nur Nazi-Größen wie Goebbels, Bormann, Göring und Zoller anwesend sein, sondern auch Adolf Hitler selbst. Doch der Gruppe gelingt es nicht, sich in Ruhe zu unterhalten, da der schon leicht angetrunkene Wilhelm sich dem Tisch nähert, um ein Autogramm von Bridget zu bekommen. Als Hicox ihn zu seinem Tisch zurückweisen will, fragt dieser, warum Hicox denn so einen seltsamen Dialekt habe. Hicox und die *Basterds* weisen den jungen Soldaten zurecht, doch in einem Hinterzimmer der Bar befindet sich Major Hellstrom, der nun ebenfalls wissen will, was es mit der ungewöhnlichen Aussprache von Hicox auf sich hat. Hicox erzählt ihm die Lüge, dass er aus der Gegend des Piz Palü stamme. Der SS-Mann gibt sich mit dieser Erklärung zufrieden, lässt sich aber vorerst nicht abwimmeln, er setzt sich zu der Gruppe und will mit ihnen das Rate-Spiel „Wer bin ich spielen“. Leider begeht Hicox im Anschluss einen Fehler, er hebt bei der Bestellung des Scotchs die drei mittleren Finger seiner Hand (die englische drei), dies fällt dem deutschen Major auf. Es kommt zu einer Schießerei, bei der außer dem Soldaten Wilhelm und Bridget von Hammersmark alle Anwesenden getötet werden. Die restlichen *Basterds*, die draußen gewartet haben, machen Wilhelm das Angebot, dass ihm nichts passieren wird, wenn sie Bridget holen dürfen. Doch als sie nach unten kommen, erschießt Bridget den jungen Soldaten. Da sie bei dem Schusswechsel verletzt worden ist, bringen die *Basterds* sie zu einem (Tier-)Arzt, der die Kugel entfernen und ihr einen Gips verpassen soll, damit sie trotzdem die Premiere besuchen kann. Allerdings muss der Plan nun geändert werden, da keiner der verbliebenen *Basterds* mehr Deutsch spricht, beschließen sie, sich als Italiener auszugeben. Sie ahnen jedoch nicht, dass Landa und seine Männer die Kellerbar durchsucht haben und dabei sowohl einen Schuh von Bridget von Hammersmark gefunden haben, als auch ihr Autogramm, welches sie zuvor für Wilhelm geschrieben hat.

Am Abend der Premiere trägt Bridget tatsächlich einen großen Gips. Landa tritt zu ihr und ihren Begleitern und erkundigt sich auffällig nach ihrer Verletzung. Schließlich bittet er sie zu einem

Einzelgespräch in das Büro von Shoshanna. Dort zieht er Bridget den Schuh aus, und streift ihr stattdessen den verlorenen Schuh aus der Bar über. Während Bridget noch überlegt, was nun passieren wird, springt Landa auf, wirft sie zu Boden und erwürgt sie. Raine, der im Foyer des Kinos auf Bridget wartet, während seine zwei Männer den Saal bereits betreten haben, wird von Landas Männern überwältigt und nach draußen gebracht, dort setzen ihn die Soldaten in einen LKW und fahren ihn davon. Im Fahrzeug befindet sich auch der *Basterd* Utevich. Die beiden *Basterds* im Kinosaal bleiben jedoch überraschender Weise unbehelligt.

Aldo und Utevich werden zu einem Lokal am Rande von Paris gebracht. Abgesehen von Hans Landa, einem Funker, sowie dem dazugehörigen Funkgerät befindet sich niemand im Raum. Es zeigt sich, dass Landa einen eigenen Plan verfolgt, er ist dazu bereit, den Anschlag im Kino geschehen zu lassen, und damit Hitler und die anderen zu töten. Auf diesem Weg könnte der Krieg beendet werden. Natürlich wird Landa dies aber nur geschehen lassen, wenn er im Gegenzug dafür diverse Privilegien erhält, und nicht vor ein Kriegstribunal gestellt wird. Aus diesem Grund wird der Oberbefehlshaber der *Basterds* angefunkelt und über die neuen Entwicklungen in Kenntnis gesetzt. Das OSS erklärt sich mit Landas Forderungen einverstanden. Dieser freut sich über die erfolgreichen Verhandlungen, wir erfahren, dass er sogar selbst den Sprengstoff von Aldo in Hitlers Loge versteckt hat, damit der Führer also in jedem Fall bei dem Anschlag zu Tode kommt.

Im Kino verlassen die beiden *Basterds* Donowitz und Omar den Saal, um den Sprengstoff scharf zu machen. Außerdem haben sie auch vor, Hitlers Loge zu stürmen. Währenddessen versperrt Marcel den Saal, um damit eine Flucht der Deutschen zu verhindern. Fredrick Zoller fällt es schwer, seine Taten auf der Leinwand zu sehen, aus diesem Grund verlässt er die Loge und beschließt Shoshanna im Projektionsraum zu besuchen. Wie zu erwarten war, freut diese sich gar nicht darüber den jungen Soldaten zu sehen. Rüde gibt sie ihm zu verstehen, dass er zurück in eine Loge gehen soll. Daraufhin wird Fredrick wütend und stößt die Tür auf, hier zeigt sich eine andere, gefährliche Seite an dem jungen Mann. Shoshanna erkennt, dass sie ihn nicht vertreiben kann, vor allem bleibt ihr nicht mehr viel Zeit, bis ihr eigener Film auf der Leinwand erscheint. Aus diesem Grund gibt sie vor, doch Interesse an Fredrick zu haben. Sie bittet ihn, die Tür zu schließen, als dieser sich abwendet schießt sie ihm mehrmals in den Rücken. Im Saal hört dies niemand, da im Film selbst auch fast die ganze Zeit über geschossen wird. Doch Fredrick ist noch

nicht tot, als er stöhnt beugt sie sich zu ihm herab und dreht ihn um, das war jedoch ein Fehler. Fredrick hält seine Waffe in der Hand und schießt nun auf sie. Shoshanna stirbt, bevor sie ihre Rache noch mit ansehen kann. Kurze Zeit später erscheint statt Fredricks Shoshannas Gesicht auf der Leinwand, sie kündigt den deutschen ZuschauerInnen an, dass sie alle sterben werden, und dass sie, eine Jüdin, dafür verantwortlich ist. Auf ihr Zeichen löst Marcel mit seiner Zigarette einen Brand im Kino aus. Das Publikum versucht zu fliehen, aber aufgrund der blockierten Türen können sie den Saal nicht verlassen. Omar und Donny stürmen daraufhin die Loge von Hitler und erschießen ihn und Goebbels, danach eröffnen sie das Feuer auf das panische Kinopublikum, ohne sich über den Brand im Saal zu wundern. Kurze Zeit später explodiert der Sprengstoff und das Kino wird vollends zerstört. Überlebende dürfte es keine gegeben haben.

Landa und sein Funker bringen Aldo und Utevich, so wie es vereinbart war, bis zur amerikanischen Kampflinie, dort ergeben sich die beiden den Amerikanern. Aldo hält sich allerdings nicht an die Abmachung und erschießt den Funker, was Landa empört. Aldo ist nicht damit einverstanden, dass Landa seine Nazivergangenheit einfach so ohne Folgen abstreifen kann, aus diesem Grund ritzt er dem SS-Mann ein Hakenkreuz in seine Stirn.

4.3.2. Charakteranalysen

Shoshanna Dreyfus/Emmanuelle Mimieux (Mélanie Laurent) – die undurchsichtige Rächerin

Die junge blonde Shoshanna ist definitiv die erklärte weibliche Hauptrolle in diesem Film. Tatsächlich hat sie einen überaus interessanten, facettenreichen Charakter. Traumatisiert durch den Tod ihrer gesamten Familie, dessen sie Zeugin geworden ist, und ihrer Flucht vor den Nazis hat, sie es bis nach Paris geschafft. Sie wird schließlich von der Kinobetreiberin Madam Mimieux aufgenommen und beginnt dort zu arbeiten. Nach deren Tod führt sie das Kino, gemeinsam mit dem Filmvorführer Marcel weiter. Die beiden sind zu diesem Zeitpunkt bereits ein Liebespaar.

Aufgrund dessen was ihr passiert ist, hegt das Publikum starke Sympathien für sie und fühlt mit ihr mit. Nach Shoshannas bisherigen Erfahrungen mit den Nazis ist es nicht verwunderlich, dass sie Fredrick Zoller mit einer derartigen Abweisung begegnet, so nett der junge Mann (vorerst) auch wirken mag. Dabei ist es für uns ZuseherInnen mehr als offensichtlich, welcher Art das Interesse von Fredrick für Shoshanna ist. Sie selbst fühlt sich von seinen Annäherungsversuchen jedenfalls gestört und es ist vielleicht ein wenig verwunderlich, dass sie ihm nicht direkt sagt, dass sie bereits vergeben ist. Dies verschweigt sie jedoch, wahrscheinlich weil eine Beziehung

zwischen einer Weißen und einem Schwarzen wohl nicht besonders positiv aufgenommen werden würde, vor allem nicht von den Nationalsozialisten. Als Fredrick dafür sorgen will, dass ihr Kino die Premiere von „Stolz der Nation“ ausrichten kann, trifft sie auf den Mörder ihrer Familie: Hans Landa. Der Schock steht ihr dabei deutlich ins Gesicht geschrieben, auch wenn sie in seiner Gegenwart natürlich versucht, dies nicht offen zu zeigen. Es gelingt ihr nicht wirklich ihm in die Augen zu sehen, und die Unterhaltung fällt ihr sichtlich schwer. Als Hans Landa beim Kellner ein Glas Milch für Shoshanna bestellt ist sie einerseits erschrocken und irritiert. Denn bekanntlich hat ihre Familie ja einst einen Milchbauernhof geführt, und nach der Besetzung der Nazis haben sie sich beim Milchbauern LaPadite versteckt. Sie leidet in diesen Minuten unter Todesangst, dies wird vor allem im Drehbuch des Films deutlich. Laut der ursprünglichen Filmhandlung sollte sich Shoshanna nämlich, während des Gesprächs mit dem Mörder ihrer Familie, vor Angst in die Hosen machen. Im Film jedoch wurde auf diese Sequenz verzichtet.

Doch Shoshanna ist nicht einfach nur das arme und nette Frauen, das versucht ihr Leben weiterzuleben. Sie hat auch eine dunkle Seite. Ihr Hass auf die Nazis ist, wohl vor allem durch den Mord an ihrer Familie, unermesslich. Tatsächlich scheint sie, das gesamte deutsche Volk dafür verantwortlich zu machen. Und dank Fredricks Handeln hat sie nun die Möglichkeit Rache zu nehmen. Sie erläutert Marcel ihren Plan, dass sie am Abend der Premiere das Kino mitsamt den Deutschen abrennen werden. Doch das ist ihr nicht genug, die Deutschen sollen wissen, warum dies geschieht. Deshalb will sie einen eigenen Film drehen und diesen in „Stolz der Nation“ hinein schneiden, sodass er schließlich auf der großen Leinwand gezeigt wird. Marcel macht sie aber darauf aufmerksam, dass sie jemanden finden müssen, der den Film später auch entwickelt, und dass wohl niemand so verrückt wäre, dies zu tun. Shoshanna sieht darin aber kein Problem, sie werden schon jemanden dazu bringen, und sollte die Person sich weigern, würden sie ihn einfach töten. Sie ist also dazu bereit für ihre Rache über die Leichen von unschuldigen Franzosen zu gehen. Tatsächlich kann ein Freund von Marcel derartige Filme entwickeln. Die zwei suchen ihn auf. Marcel prügelt auf ihn ein, während Shoshanna ihn als Kollaborateur beschimpft, und ihm klar macht, dass wenn er sich weigert das zu tun was sie wollen, sie dann seine Kinder töten würden. Shoshanna ist also auch eine eiskalte Frau. Die bereit ist, andere für das größere Ziel zu opfern. Georg Seeßlen bemerkt an dieser Stelle treffend:

„Shoshanna hat also auch das Handwerk dieses schmutzigen Krieges gelernt, ist bereit nicht nur zur reinigenden Rache des Feuers, sondern benutzt auf dem Weg dahin auch

das individuelle Leiden und die Angst des Menschen. Deshalb ist diese Szene wichtig, um zu verdeutlichen, wohin der Weg des Racheengels geht, und um die andere Seite des Verrats auch zu zeigen.“¹³⁷

Shoshanna zeigt dabei auch ihre starke und überzeugende Seite. Immerhin gelingt es ihr auch, ihren Freund von diesem Selbstmordkommando zu überzeugen und ihn dazu zu bringen, sie in allen dazugehörigen Belangen zu unterstützen.

In der Nacht der Filmpremierre trägt sie ein rotes Kleid, passend dazu mit Hut und roter Handtasche, in welcher sie eine kleine Feuerwaffe verbirgt. Für ihre Rache ist alles vorbereitet, die manipulierte Filmrolle liegt bereit. Während der Filmpremierre wird Shoshanna jedoch von ihrem Verehrer Fredrick Zoller gestört, der sie in der Filmvorführrkabine besucht. Da Shoshannas Plan vom richtigen Zeitpunkt abhängt, lässt sie ihn herein und erschießt ihn hinterrücks. Wobei es wirklich erstaunlich ist, dass es ihr gelingt, ihn gleich drei Mal zu treffen, schließt sie bei beim Abfeuern der Kugeln sogar ihre Augen. Offenbar benutzt sie das erste Mal eine Feuerwaffe gegenüber einem anderen Menschen. Ihre erste Reaktion daraufhin ist ein Blick in den Kinosaal, um zu sehen, ob jemand die echten Schüsse bemerkt hat. Dabei sieht sie auch Fredricks Gesicht auf der großen Leinwand und wirft den echten, halbtoten Kriegshelden einen traurigen Blick zu. Als Fredrick aber leise stöhnt setzt sie sich zu ihm und berührt sein Bein, als ob sie ihm Beistand leisten wolle. Tatsächlich hat es den Anschein, dass sie Mitleid mit dem jungen Soldaten hat. Zögernd berührt sie Fredrick an der Schulter und dreht ihn um, sodass er sie ansieht. Dieser richtet aber nun seine Waffe auf Shoshanna und drückt mehrmals ab. Wir sehen unsere jüdische Heldin, wie sie mit einem stummen Schrei auf den Lippen nach hinten gegen die Wand geschleudert wird und schließlich hart zu Boden fällt. Ihre Rache kann sie also nicht mehr selbst erleben.

Im Drehbuch verläuft diese Szenerie übrigens ein wenig anders. Dort hat Shoshanna zum Zeitpunkt von Fredricks Besuch noch nicht den Hebel für den Filmrollenwechsel durchgeführt. Dies vollführt sie laut Drehbuch im schwerverletzten Zustand, nachdem Fredrick auf sie geschossen hat. Dabei muss sie sich mühsam hochziehen, um den Hebel zum Filmwechsel zu

¹³⁷ Seeßlen, Georg; 2009: Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über Inglourious Basterds. S. 74.

erreichen und auf die Markierung auf der Leinwand warten, bis sie den Rollenwechsel vornehmen kann. Es kostet sie zwar ihre letzte Kraft, aber schlussendlich gelingt es ihr.

Bridget von Hammersmark (Diane Kruger) – die schauspielernde Doppelagentin

Die blonde Bridget ist eine erfolgreiche Schauspielerin, die bisher wohl vor allem in den UFA Filmen von Joseph Goebbels ihr Talent bewiesen hat. Sie ist offensichtlich sehr bekannt in Deutschland, allerdings hat sie ein großes Geheimnis: Sie arbeitet schon seit zwei Jahren als Doppelagentin für das Vereinigte Königreich. Ihre Motive dafür werden nie genau thematisiert. Möglicherweise hat sie britische Vorfahren? Vielleicht verachtet sie die Nazis wirklich für das, was sie tun.

Die „Operation Kino“ könnte ohne Bridget eigentlich gar nicht stattfinden. Sie hat die Möglichkeit, die *Basterds* auf die Premiere zu schmuggeln, sie kann die Karten besorgen, hat die passende Tarnung bereit und hat sogar an die notwendigen Smokings gedacht. Das erste Mal zu sehen bekommt das Publikum Bridget von Hammersmark in der Kellerbar, in der das Treffen mit den *Basterds* vereinbart war. Warum Bridget die Männer ausgerechnet dort treffen möchte und nicht in dem Haus, in dem die *Basterds* sich vor dem Treffen aufhalten, wird nicht klar. Fakt ist, Bridget hat den Treffpunkt gewählt. Das war wahrscheinlich nicht wirklich klug, aber wie Lt. Hicox in dieser Situation so treffend bemerkt, „die Frau ist eine Schauspielerin und keine Militärstrategien.“ Daher kann wohl auch nicht erwartet werden, dass sie bei ihrer Wahl alle möglichen Konsequenzen in Betracht gezogen hat. Jedoch beweist Bridget Nervenstärke. Denn wider Erwarten befindet sich eine Gruppe deutscher Soldaten in der Bar, die ausgelassen feiert, da einer von ihnen gerade Vater geworden ist. Bridget ist sich der Gefahr bewusst, spielt aber eiskalt mit den deutschen das Spiel „Wer bin ich“ und gibt sich dabei gelassen und gut gelaunt. Sie trinkt Champagner und macht scherzhafte Bemerkungen. Als die *Basterds* eintreffen, macht sie ihnen klar, dass sie die Bar nicht sofort wieder verlassen sollten, da dies doch sehr auffällig wäre. Doch während sie den Männern die neuesten Entwicklungen bezüglich der Filmpremiere und „Operation Kino“ erörtern möchte, wird die Gruppe gestört. Zuerst vom frisch gebackenen Vater Wilhelm, der die Schauspielerin um ein Autogramm bittet. Als Filmstar kennt sie derlei Bitten zur Genüge und weiß was von ihr erwartet wird. Daher setzt sie ihre Signatur, mangels einer besseren Alternative auf ihre Serviette und drückt diese auch noch an ihre Lippen, sodass ein roter Kussmund zurück bleibt. Während die *Basterds* von Wilhelm genervt sind und durchaus

angespannt wirken, lässt sich Bridget auch in dieser Situation nichts anmerken, und spielt perfekt die Rolle des sympathischen Filmstars. Auch als Major Hellstrom sich ungebetener Weise der Verschwörer-Gruppe anschließen möchte, bleibt sie ruhig, während die anderen ihn möglichst rasch abwimmeln wollen. Sie ist ganz offensichtlich der Meinung, dass es besser ist den Major nicht unnötig zu reizen und ihm in dieser Sache seinen Willen zu lassen. Dennoch eskaliert die Situation und endet mit einer Schießerei, die aber zumindest Bridget überlebt, wenn auch verletzt. Eine Kugel hat ihr linkes Bein getroffen. Außer ihr lebt noch der frischgebackene Vater Wilhelm. Dieser handelt mit den *Basterds* aus, dass diese Bridget holen können, wenn sie ihn dafür am Leben lassen. Es darf bezweifelt werden, dass die *Basterds* sich an eine derartige Abmachung gehalten hätten, jedoch ist es Bridget selbst, die die tödlichen Schüsse auf Wilhelm abgibt. Bei der Flucht aus der Kellerbar vergisst sie jedoch das Autogramm, das sie Wilhelm zuvor gegeben hat und einen ihrer Schuhe.

Die *Basterds* bringen die verletzte Schauspielerin zu einem Arzt, verweigern ihr jedoch zuerst eine Behandlung, weil sie genau wissen wollen, was schief gelaufen ist und ob Bridget etwas damit zu tun hatte. Bridget leidet starke Schmerzen und sorgt sich, dass sie möglicherweise ihr Bein verlieren könnte. Doch sie fasst einen neuen Plan. Drei der *Basterds* sollen sich, da sie ja kein Deutsch sprechen, als italienische Filmschaffende ausgeben, diese könnte sie zur Premiere mitbringen. Doch trotz der Tatsache, dass mit „Operation Kino“ sehr viel auf dem Spiel steht, macht sich Bridget hauptsächlich um ihre Schauspielkarriere Gedanken. Sie befürchtet nämlich, dass sie diese nun aufgrund ihrer Verletzung beenden muss. Lt. Aldo schlägt vor, das verletzte Bein einzugipsen, und als Erklärung eine Bergsteigerverletzung anzugeben. Bridget, an dieser Stelle ganz Filmdiva erklärt, dass sie im Gegensatz zu den meisten anderen Deutschen gar nicht gerne auf Bergen herumklettern würde. Stattdessen würde sie in ihrer Freizeit lieber rauchen, trinken und in Restaurants essen gehen. Dennoch erklärt sie sich mit Aldos Vorschlag einverstanden. Am Abend der Premiere erscheint sie tatsächlich mit einem Gipsbein, welches extra so geformt wurde, dass es ihr möglich ist, am gesunden Bein einen High-Heel zu tragen. Es stellt sich die Frage, wie sie mit dem Gipsbein danach zu Recht gekommen wäre. Kaum im Kino angekommen, wird sie auch schon von Col. Hans Landa in Beschlag genommen, der natürlich bereits weiß, dass sie nicht einfach nur eine Schauspielerin ist. Er bittet sie zum Einzelgespräch und konfrontiert sie dort mit der Wahrheit. In der nächsten Sekunde stürzt er sich auf sie, wirft sie zu Boden und beginnt ihren schmalen und so verletzlich wirkenden Hals heftig zu würgen. Das

zuvor so schöne Gesicht des Filmstars verfärbt sich rot, ihre Venen treten unschön hervor. Landa drückt so lange zu, bis Bridget schließlich tot ist.

Letztendlich bleibt aber die Frage offen, ob Bridget den genauen Verlauf von „Operation Kino“ wirklich gekannt hat. Allem Anschein nach, hat es sich dabei um ein regelrechtes Selbstmordkommando gehandelt. Die *Basterds* haben den Sprengstoff ja an ihren Beinen befestigt, und zumindest Donny und Omar opfern sich ja am Ende des Films tatsächlich, da sie im Kino bleiben, bis die Bomben explodieren. War dies von Anfang an so gedacht? War geplant, dass Bridget im Kino bleibt? Falls ja, dann hätte sie sich im Grunde ja gar keine Gedanken mehr über ihre Schauspielkarriere machen müssen. Sie wäre sowieso gestorben.

Francesca Mondino (Julie Dreyfus) – die geliebte Dolmetscherin

Francesca ist wahrscheinlich die einzige andere Frau, die noch eine wirklich wichtige Rolle in *Inglourious Basterds* einnimmt, wenn auch eine verhältnismäßig kleine. Es handelt sich dabei um die französische Dolmetscherin und heimliche Geliebte von Joseph Goebbels. Laut dem originalen Drehbuch hat sie dank ihres einflussreichen Liebhabers auch in dem einen oder anderen UFA Propagandafilm mitspielen dürfen. Dabei hat Francesca stets die Rolle eines französischen BauernFrauens gegeben, welches ihr Land verrät, da es sich in einen jungen deutschen Soldaten verliebt hat.

Die dunkelhaarige schöne Francesca (übrigens dieselbe Schauspielerin, die bereits die Rolle der Sofie Fatale in *Kill Bill* verkörpert hat) hat sich offenbar völlig mit der in Frankreich herrschenden Situation arrangiert. Sie arbeite mit den deutschen Besatzern zusammen, ja geht sogar so weit, mit einem der Obersten das Bett zu teilen. Hierbei schlüpft sie durchaus in die Rolle der verführerischen, französischen Geliebten. Das dürfte sich für sie durchaus lohnen. Sie trägt elegante schöne Kleider und begleitet Goebbels in teure Restaurants und auf Premierenfeiern. Immer an ihrer Seite, ihr schwarzer Puddel, der ebenfalls ein schönes Leben hat. Sitzt er doch in Restaurants auf einem Sessel, neben ihr am Tisch. Ja die schöne Francesca führt ein sehr angenehmes Leben an der Seite von Joseph Goebbels. Es stellt sich die Frage, ob sie dies nur aus Berechnung tut, oder aber ob von ihrer Seite her tatsächlich Gefühle für den Reichspropagandaminister vorhanden sind. Ein kleines Anzeichen dafür gibt es zumindest. Bei der Premiere von „Stolz der Nation“ ist Goebbels so ergriffen von Hitlers Lob, dass er selig zu

schluchzen beginnt. Die mitfühlende Francesca legt ihm in diesem Moment zärtlich ihre Hand auf die Schulter.

Schon kurze Zeit später ist sie aber tot, getroffen von den Kugeln der *Basterds*, die Hitlers Loge stürmen und dort auf alles schießen, was sich bewegt. Übrigens ist die schöne Francesca in einer von Tarantinos seltenen Sexszenen zu sehen. Wenn auch nur sehr kurz und auch hier wieder sehr humorvoll und auch paradiert in Szene gesetzt durch Goebbels lächerliches Gestöhne.

Col. Hans Landa (Christoph Waltz) – der Judenjäger aus den Alpen

Hans Landa ist mit Sicherheit der spannendste Charakter in *Inglourious Basterds*. Er reagiert selten so, wie das Publikum es erwartet. Landa ist gleichzeitig böse, gefährlich und unberechenbar, aber auch humorvoll, einfallsreich und charmant. Tatsächlich könnte man über diesen undurchsichtigen Charakter wohl einen ganzen Roman schreiben, da sich die vorliegende Arbeit jedoch nicht primär mit seiner Figur beschäftigt werde ich versuchen, die charakterliche Analyse möglichst kurz zu halten.

Landa bezeichnet sich selbst als Detektiv, er hat die Aufgabe Juden aufzuspüren und damit ist er überaus erfolgreich. Sein Talent in dieser Sache hat ihm sogar den Spitznamen der „Judenjäger“ eingebracht. Interessant ist in dieser Hinsicht, dass er sich in Gegenwart des Milchbauern LaPadite wohlwollend über diesen Beinamen äußert, ja eigentlich sehr stolz auf diesen ist. Gegen Ende des Films hat er seine Meinung darüber jedoch geändert, oder war er vielleicht schon immer dieser Ansicht? Auch gibt er uns schon in den ersten Minuten ein Rätsel auf. Da ahnt er, wo sich die Familie Dreyfus versteckt, gibt seinen Männern den Befehl das Feuer zu eröffnen und dann entschließt er sich plötzlich, nicht auf die fliehende Shoshanna zu schießen, obwohl er seine Waffe bereits auf sie gerichtet hat. Wieso tut er das? Wieso verschont er das jüdische Frauen? Und später, als er Shoshanna wieder trifft, ahnt er da vielleicht doch, wer sie eigentlich ist? Das Publikum hat das Gefühl, dass die Möglichkeit dazu besteht, jedoch wird es auch in dieser Hinsicht im Dunkeln gelassen.

Das Privatleben des österreichischen SS-Mannes wird nicht näher definiert, jedoch erfahren wir aus einer Bemerkung von Bridget von Hammersmark, dass er offenbar einige Eroberungen in der Filmbranche gemacht hat. Genauere Informationen zu seinem Familienstand bleiben jedoch

unthematisiert. Offenbar ist er ein Mann, der in erster Linie für seine Arbeit lebt und sich bei den ganzen Untergebenen einfach keine Namen merken kann und deshalb alle Männer Hermann nennt. Interessant ist auch Landas Handeln im Fall von Bridget von Hammersmark. Er weiß, dass sie eine Spionin ist, die dem Feind heimlich Informationen liefert und dafür rächt er sich, indem er sie erwürgt. Warum tut er das? Hat er zu diesem Zeitpunkt noch nicht beschlossen sich auf die Seite der *Basterds* zu schlagen? Hat er aufgrund ihres Verrats einen unglaublichen Hass auf Bridget, den er ausleben muss? Will Tarantino uns mit dem Mord an der Schauspielerin nur in die Irre führen und/oder schockieren? Die Art der Tötung ist an dieser Stelle besonders hervorzuheben. Er erschießt sie nicht (vielleicht wäre das aber auch einfach nur zu laut gewesen), er tötet sie mit seinen eigenen Händen. Das ist eine besonders persönliche Weise jemanden umzubringen, die noch dazu eine große Portion Kraft kostet.

Auch ist es spannend mitzuerleben, wie ein derart staatsreuer Mann, der offenbar jahrelang brav seine Pflicht erfüllt hat, spontan zum Feind überläuft, und das eigene Land verrät. Möglicherweise hat er das Ende des Deutschen Reiches aber voraus geahnt. In diesem Fall war Landa mit Sicherheit bewusst, dass dies für ihn negative Folgen gehabt hätte. Für seine Verbrechen wäre er vor Gericht gestellt worden. Vielleicht hat er in dem Plan der *Basterds* seine eigene Rettung gesehen und einfach zugegriffen. Jedenfalls zeigt er ein überaus großes Verhandlungsgeschick und sichert sich somit seine Zukunft in den Vereinigten Staaten von Amerika. Und doch gelingt es ihm uns ein letztes Mal zu überraschen. Als er gemeinsam mit seinem Funker die amerikanische Kampflinie erreicht und sich die beiden Aldo und Utevich ergeben. Aldo erschießt, sobald er seine Waffe zurückerhalten hat ohne Vorwarnung den Funker. Dies schockiert Landa, er reagiert wütend, da er offenbar ausgehandelt hat, dass der Mann am Leben bleibt. Warum ist ihm das Leben eines unbedeutenden Soldaten so viel wert, wo er doch gerade eben das gesamte deutsche Oberkommando in den Tod geschickt hat?

Fredrick Zoller (Daniel Brühl) – der charmante Kriegsheld

Er ist jung, er ist sympathisch, er sieht gut aus und er ist ein Kriegsheld. Obwohl der deutsche Soldat Fredrick Zoller (spricht den eigenen Namen Frederick aus) derartig viele Vorzüge aufweist, gelingt es ihm nicht das Herz von Shoshanna/Emmanuelle zu gewinnen. Für das allwissende Publikum nicht wirklich überraschend. Erstens hasst Shoshanna alle Deutschen (in ihren Augen sind alle Deutschen Nazis) und zweitens hat sie schließlich schon eine Beziehung

mit ihrem Mitarbeiter Marcel. Im Drehbuch erfahren wir noch ein wenig mehr aus dem Leben des Soldaten: Er kommt aus München wo seine Familie ein Kino betreibt. Deshalb ist er auch Stammgast in Shoshannas Kino, bekämpft er auf diese Weise doch sein Heimweh. Seinen Ruf als Kriegsheld hat er sich in Russland erkämpft. Dort hat er von einem Kirchturm aus rund 250 feindliche Soldaten erschossen.

Obwohl Shoshanna ihm deutlich zu Verstehen gibt, dass sie kein Interesse an einer näheren Beziehung mit ihm hat, gibt er nicht auf. Tatsächlich setzt er all seine Überzeugungskraft ein, damit die Premiere seines Films „Stolz der Nation“ in ihrem Kino gefeiert wird. Für das Publikum wirkt er einfach wie ein netter, höflicher und verliebter Mann, der schon einen Beschützerinstinkt für Shoshanna entwickelt hat. Am Abend der Premiere trägt er eine weiße Galauniform, die mit diversen Orden geschmückt ist. Er sitzt in der Loge von Hitler und Goebbels. Doch während des Films muss er den Saal verlassen. Es fällt ihm schwer seine eigenen Taten (das Töten so vieler Männer) auf der Leinwand erneut zu sehen. Aus diesem Grund sucht er Shoshanna in der Vorführkabine auf und versucht, sich auf seiner charmante Art Zutritt zu verschaffen, indem er seine eigenen Schauspielkünste kritisiert. Doch Shoshanna weist ihn erneut ab. Dieses Mal möchte er sich das nicht mehr gefallen lassen, brutal rammt er die Tür auf, wobei er Shoshanna auch Schmerzen zufügt. Hier zeigt sich eine völlig andere Seite des zuvor so sympathisch wirkenden jungen Soldaten. Er will ihr klar machen, dass man zu einem Mann wie ihm nicht Nein sagt. Dieser Fredrick ist gefährlich. Das erkennt auch Shoshanna, deshalb gestattet sie ihm, zu bleiben. Nur um ihn dann zu erschießen, als er ihr den Rücken zuwendet. Fredrick stirbt, aber zuvor erschießt er seinerseits Shoshanna.

Lt. Archie Hicox (Michael Fassbender) – der talentierte Filmkritiker

Der sympathische Brite war vor dem Krieg ein erfolgreicher Filmkritiker, der außerdem zwei Bücher mit den klingenden Titeln „Die Kunst des Blicks, des Herzens und des Verstands – Der deutsche Film in den 20er Jahren“ und „24 Bilder Da Vinci – Eine unterschwellige Filmkritikstudie über das Werk des deutschen Regisseurs Georg Wilhelm Papst“ veröffentlicht hat. Laut seiner Akte ist er außerdem ein wahrer Deutschlandexperte, der darüber hinaus auch die Deutsche Sprache fließend beherrscht, wenn auch mit auffälligem Akzent (möglicherweise besitzt er deutsche Vorfahren). Während die amerikanischen *Basterds* sich über den von Bridget erwähnten Treffpunkt, die Kellerbar ärgern und befürchten, dass die Agentin vielleicht gar nicht

erst auftauchen wird, nimmt Hicox sie in Schutz: „*Keine Panik, sie ist eine britische Spionin. Sie wird zu dem Treffen erscheinen.*“¹³⁸

Hicox macht den Eindruck eines streb- und folgsamen Soldaten, der für sein Land kämpft und seinen König ehrt. Damit hebt er sich deutlich von Lt. Aldo Raine ab, weshalb die beiden ein ungleiches Team bilden. Jedoch verliert Hicox in der Kellerbar die Geduld mit dem frischgebackenen Vater Wilhelm, der sich an ihren Tisch trinkt, und Bridget mit Fragen belästigt. Warum führt gerade er, der einzige am Tisch, dessen Muttersprache nicht Deutsch ist das Gespräch? Er mag vielleicht einen höheren Rang besitzen, als die beiden *Basterds*, aber in diesem Fall sollte doch eigentlich vor allem der Schutz der geheimen Operation im Vordergrund stehen. So wird der junge deutsche Soldat auf den „merkwürdigen“ Akzent von Hicox aufmerksam und ruft mit seiner Neugier den Oberst Hellstrom auf den Plan, der sich ebenfalls in der Taverne aufgehalten hat. In dieser Situation gelingt es ihm jedoch noch, Hellstrom mit einer Lüge zu täuschen. Doch als die Männer noch gemeinsam einen letzten Drink nehmen wollen begeht Hicox einen folgenschweren Fehler. Bei der Whiskey-Bestellung hebt er die drei mittleren Finger der Hand und zeigt damit, dass er ein echter Brite ist. Denn die deutsche drei wären die ersten drei Finger, beginnend beim Daumen. Major Hellstrom hat diesen Fauxpas natürlich bemerkt und lässt die Tarnung der *Basterds* auffliegen. Er richtet daraufhin seine Walther auf Hicox' Hoden und macht ihm klar, dass keiner von ihnen die Taverne lebend verlassen wird. Hicox wechselt daraufhin ins Englische und trinkt genüsslich, im Wissen seines nahenden Todes, das Glas leer. Kurz darauf beginnt die Schießerei.

Lt. Aldo Raine (Brad Pitt) – der blutrünstige Apache

Der Amerikaner Aldo ist ein ziemlicher Haudegen. Er stellt noch vor dem Start der Armada seine eigene Truppe zusammen. Mit dieser kleinen Guerilla-Armee will er seinen ganz eigenen Krieg gegen die Nazis führen. Seine Leute sollen so viele Nazis töten, wie es ihnen möglich ist. Dabei legt Aldo auf ein Detail besonders großen Wert, er möchte dass die *Basterds* jeden Nazis skalpieren, und verlangt von jedem Mitglied seines Teams 100 Nazi-Skalps. Als Grund dafür gibt er seine Herkunft an. Seiner Aussage nach stammt er vom Trapper Jim Bridger ab und ist damit ein halber Indianer, der seinen Schlachtplan an den Widerstand der Apachen angelehnt hat und schon alleine deshalb den Spitznamen Aldo der Apache trägt. In seinen Augen ist jeder deutsche

¹³⁸ Inglourious Basterds. Drehbuch und Regie: Quentin Tarantino. USA 2009. - 1:05:20 – 1:05:25.

Soldat ein Nazi und verdient damit den Tod. Sein Ziel ist es, dass die Deutschen Angst vor den *Basterds* haben und tatsächlich ist die kleine Gruppe der *Basterds* in dieser Hinsicht überaus erfolgreich. Es gelingt ihnen nicht nur, sehr viele deutsche Soldaten zu töten, sie zerstückeln und entstellen die Leichen, ziehen ihnen die Schuhe aus, treten über sie hinweg und zeigen auf diese Weise, dass sie gar keinen Respekt vor den Toten haben. An Aldos Hals werden aufmerksame ZuseherInnen das Brandzeichen eines Stricks entdecken können. Von dieser Narbe wird aber im ganzen Film niemals gesprochen. Jedoch zeigt sie, dass Aldo wohl eine turbulente Vergangenheit hat. Er stammt aus Tennessee und war vor dem Krieg in der Alkoholschmuggel-Branche tätig. Der halbe Indianer macht meist einen gelangweilten Eindruck und scheint auf die Befehle von Vorgesetzten nur dann zu hören, wenn diese auch für ihn in Ordnung sind. Auch besitzt er ein überaus großes Selbstvertrauen, bspw. deutlich erkennbar in der Szene, in der er behauptet am besten Italienisch sprechen zu können, denn schon kurze Zeit später wird klar, dass er die Sprache gar nicht wirklich beherrscht und vor allem mit dem italienischen Akzent große Probleme hat.

Der Plan „Operation Kino“ weist außerdem große Schwächen auf, allerdings darf angenommen werden, dass er nicht auf das alleinige Konto von Aldo geht. Jedoch stellt sich schon die Frage, wieso gerade der deutsche Hugo Stieglitz in die Kellerbar geschickt wird. Immerhin ist dieser in Deutschland dafür bekannt, dass er mehrere SS-Männer getötet hat. Sein Bild dürfte also den meisten Soldaten, vor allem aber dem deutschen Oberkommando bestens vertraut sein, und dabei ist doch eigentlich geplant, dass Hugo gemeinsam mit Hicox, Bridget und dem anderen deutschen *Basterd* Wilhelm die Filmpremierre besucht. Der originale Plan wäre also in jedem Fall gescheitert. Auch stellt sich erneut die Frage, ob von Anfang an geplant war, dass die *Basterds* im Kino sterben. Ein Selbstmordkommando ist doch eigentlich sehr unamerikanisch.

Aldo selbst entgeht dem Flammentod ja dank Col. Landas Einschreiten. Denn er wird von den Deutschen gefangen genommen und für Landa's Verhandlungen mit dem OSS eingesetzt. Doch auch hier zeigt sich, dass Aldo Befehle gerne einmal ignoriert. Er ist zwar dazu bereit, Landa zu verschonen, jedoch tötet er den Funker, dessen Sicherheit eigentlich zuvor vereinbart worden ist. Außerdem kann er nicht widerstehen, Landa sein Nazi-Markenzeichen zu verpassen, das in die Stirn eingeritzte Hakenkreuz.

4.3.3. Zwei Frauen /vier Gesichter

Die beiden Heldinnen in *Inlourious Basterds* Shoshanna und Bridget sind Sympathieträgerinnen, und das obwohl ihre Charaktere auch sehr dunkle Seiten aufweisen. Shoshanna, die von den Nazis gejagte Jüdin, flieht nach Paris. Dort legt sie sich eine falsche Identität zu und führt praktisch alleine ein Kino. Diese Frau hat ihr Leben aktiv in die Hand genommen, und ihre Opferrolle, in die sie von männlichen deutschen Soldaten gedrängt worden ist, damit abgelegt. Es zeigt sich dabei, dass sie eine sehr starke, resolute Seite besitzt. Sie begegnet Fredrick offen mit ihrer Abneigung gegenüber den Deutschen, ohne dabei zu viel zu riskieren, aber zumindest deutlich ihre Meinung auszudrücken. Sie liebt einen dunkelhäutigen Mann, was sicher nicht nur in den Augen der Deutschen zu dieser Zeit eine absolute Unmöglichkeit darstellt. Wie brutal diese Frau aber auch sein kann, zeigt sich ebenfalls. Um den selbst gedrehten Film zu entwickeln und davon eine Tonkopie zu erstellen, benötigen Shoshanna und Marcel Hilfe. Während Marcel in dieser Hinsicht seine Sorge äußert, dass wohl niemand so lebensmüde sein wird, dies zu tun reagiert Shoshanna kühl. Sie ist der Ansicht, dass sie jemanden finden und zu dieser Arbeit zwingen werden, sollte die Person sich weigern, würden sie sie töten. Tatsächlich wird in der nächsten Szene ein Mann gezeigt, der von Marcel verprügelt wird. Shoshanna ihrerseits sitzt an einem Tisch und verlangt, dass Marcel den Mann zu ihr bringt, dann bedroht sie ihn mit einer Axt, beschimpft ihn als Kollaborateur und droht ihm, dass sie ihn, und auch seine Kinder töten werden, falls er sich weigern sollte. Letzten Endes bleibt die Frage offen, ob der Mann überlebt hat. Zwar hat er den Film entwickelt, jedoch ist er durch seine Tat auch zu einem gefährlichen Mitwisser geworden. Hat Shoshanna die Gefahr, dass dieser Mann sie an die Nazis verraten könnte, tatsächlich in Kauf genommen? Oder hat sie ihn getötet beziehungsweise Marcel dazu gezwungen dies zu tun? Denn es ist offensichtlich, dass sie in der Beziehung die Befehle gibt und die Entscheidungen trifft. Marcel führt diese aus, ohne ihr groß zu widersprechen. Ja, er ist sogar dazu bereit, sein Leben für ihre Racheaktion zu opfern, etwas anderes dürfte Shoshanna auch schwerlich von ihm erwartet haben.

Bridget von Hammersmark lebt gleich zwei Leben. Zum einen das der gefeierten Filmschauspielerin, zum anderen das der geheimen Doppelagentin. Beide Rollen spielt sie offenbar grandios und erfolgreich. Dabei stellt sich die Frage, wer eigentlich die „echte“ Bridget ist bzw. ob sie im Film überhaupt ihr wahres Gesicht zeigt. Über ihre Motive und den Grund ihrer Entscheidungen wird das Publikum im Dunkeln gelassen. Sie ist zwar eine aktiv handelnde Frau,

die außerdem für wichtige Entwicklungen der Geschichte verantwortlich ist, jedoch erfahren wir leider gar nicht, warum sie das macht.

Aufgrund ihres Berufs gelingt es ihr, auch in heiklen Situationen einen kühlen Kopf zu bewahren und ihre Maskerade aufrecht zu erhalten, wie sich schon in der Kellerbar zeigt. Auch hat sie kein Problem damit, andere Menschen zu töten, wenn die Umstände dies verlangen. Immerhin erschießt sie in der Taverne den frischgebackenen Vater Wilhelm, obwohl dieser zuvor mit den *Basterds* ausgehandelt hat, dass er am Leben bleibt, wenn sie dafür Bridget bekommen. Natürlich darf man an dieser Stelle annehmen, dass auch die *Basterds* Wilhelm getötet hätten, denn ein feindlicher Überlebender hätte ja die gesamte „Operation Kino“ gefährdet. Doch dass es letztendlich Bridget war, die den Abzug betätigt hat, zeigt sowohl ihre Entschlossenheit, als auch ihre Gewaltbereitschaft. Sie arbeitet mit den Männern im Team, trifft selbst Entscheidungen und Aktionen, statt solche bloß auszulösen. Doch auch ihr wird Gewalt angetan, nicht nur von Oberst Landa, der sie auf solch gnadenlose Weise tötet. Auch Aldo Raine quält sie. Nach dem Fehlschlag in der Taverne will er wissen, was genau passiert ist. Er glaubt, dass Bridget vielleicht doch nicht auf ihrer Seite ist und drückt seinen Finger in ihre Schusswunde um die genauen Einzelheiten zu erfahren. Doch Bridget kann ihn davon überzeugen, dass die Eskalation in der Taverne nicht ihre Schuld war.

4.3.4. Finden wir den Fetisch?

Shoshanna selbst macht in ihrer ersten Szene, in der wir sie blutig und verschreckt vor den Soldaten der Nazis fliehen sehen, noch keinen fetischisierten Eindruck. Jedoch wandelt sie sich relativ schnell zu einer Femme Fatale. Sie entspricht dem Bild einer verführerischen Französin, auch wenn sie darauf eigentlich keinen Wert legt, so kann sich der Soldat Frederick Zoller ihrer Ausstrahlung schwer entziehen. Laut Georg Seeßlen präsentiert Tarantino Shoshanna aufgrund ihrer neuen Identität auf doppelte Weise als erotische Schönheit: *„Ihr Name verweist auf die Emmanuelle der Softcore-Filme der Siebziger und auf die französisch-mexikanische Schönheitskönigin und Schauspielerin Yvette Mimieux, die naive Hübsche in englischen und amerikanischen Genrefilmen der sechziger Jahre“*.¹³⁹

¹³⁹ Seeßlen, Georg; 2009: Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über Inglourious Basterds. S.52.

Ob es an Shoshannas Abneigung gegenüber den Deutschen liegt, die ihre Familie getötet und ihr Land besetzt haben, oder nicht, sie wirkt durch und durch französisch. Dies drückt sich vor allem in der von ihr gewählten Kleidung aus und wird beispielsweise in der Szene deutlich, in welcher Shoshanna im Café sitzt und dort von Frederick entdeckt wird. Sie trägt eine Kappe schräg auf dem Kopf und raucht eine Zigarette während sie in einem Buch liest. Vor ihr steht außerdem ein Glas Rotwein.

Shoshannas endgültige Wandlung zur Femme Fatale vollzieht sich jedoch erst am Ende des Films. Am Abend der Film Premiere trägt sie ein elegantes, rotes Kleid, schminkt sich die Lippen in einem auffälligen Rot und trägt dazu einen schwarzen Hut mit einem Netz-Schleier. Tatsächlich sehen wir hier ihre Verwandlung vom Opfer zur Rächerin. Die Szene, in der sie sich für den Premierenabend zu Recht macht, dauert einige Minuten. Besonders im Gedächtnis bleibt dabei wohl der Moment, in dem sie das Wangen-Rouge mit dem Zeigefinger in einer schnellen Bewegung, wie eine Kriegsbemalung aufträgt. Sie macht sich bereit für den Kampf. In derselben Sequenz lädt sie übrigens ihre Handfeuerwaffe, die perfekt in ihre kleine Handtasche passt. In diesem Augenblick ist sie wohl so schön, wie noch nie. Und ihre körperlichen Vorzüge sind es auch, die Frederick Zoller ins Unglück stürzen. Als dieser sie nämlich in der Vorführkabine des Kinos aufsucht, weiß sie, dass ihr nichts anderes übrig bleibt, als ihn zu töten, da sonst ihr Plan gefährdet wird. Aus diesem Grund lockt sie ihn mit dem Angebot der Liebeserfüllung. Dies hat den gewünschten Effekt, Frederick ist abgelenkt, wendet ihr den Rücken zu um die Türe zu schließen, damit sie beide ungestört sind. Jedoch sollte an dieser Stelle auch bemerkt werden, dass Shoshanna diese Rolle der Femme Fatale nicht selbst gewählt hat, sondern in gewisse Weise in sie hineingerutscht ist. Sie selbst hat ihre Attraktivität und ihre Wirkung auf Zoller niemals willentlich ausgenutzt. Shoshanna wird also durch die äußeren Umstände zu dieser Frau „gemacht“.

Bridget von Hammersmark ist hier schon ein ganz anderes Kaliber. Sie hat sich ihre Rolle der Doppelagentin und Geheimpionin schließlich selbst ausgesucht. Gleichzeitig entspricht sie aber auch dem Bild einer typischen Diva und auch einer Femme Fatale. Dies zeigt sich besonders deutlich in den Einzel-Kinopostern von *Inglourious Basterds*. Bridget ist darauf in einem langen schwarzen glitzernden Abendkleid zu sehen (dasselbe Kleid, das sie am Abend der Film Premiere

von „Stolz der Nation“ trägt). Dazu trägt sie, um die Hüften geschlungen, eine weiße Fellstola und dazu passende weiße Handschuhe, die ihr bis zu den Ellenbogen reichen. In ihrem blonden, leicht gelockten Haar hat sie einige weiße Blumen drapiert. Und natürlich trägt sie auffällige Ohrringe und eine schöne Kette um den Hals. Doch der Eindruck der eleganten Filmschauspielerin täuscht. Dass sie auch gefährlich ist zeigt sich durch die kleine Schusswaffe, die sie bei sich trägt. Aufgrund ihrer äußeren Erscheinung und der Tatsache, dass sie als Doppelagentin für England arbeitet, scheint sie fast eine deutsche Mata Hari zu sein. Es scheint, als wolle Tarantino sein Publikum ebenfalls darauf hinweisen. Denn in der Kellerbar, in welcher wir Bridget das erste Mal zu Gesicht bekommen, taucht dieser Name im Spiel mit den deutschen Soldaten auf. Jedoch steht dieser Name nicht auf Bridgets Karte, sondern auf der von einem der deutschen Soldaten. Bridget ist in dieser Szene wieder sehr elegant gekleidet, sie trägt ein braunes 40er-Jahre-Kostüm und dazu einen passenden Filzhut (in dem keck eine Feder steckt), sowie braune Stöckelschuhe. Tatsächlich dürfte sie in dieser Aufnahme dem damaligen Bild, der perfekten deutschen Frau entsprechen.

Während in den zuvor besprochenen Filmen mehrmals nackte Frauenfüße zu sehen waren, hält sich Tarantino in dieser Hinsicht in *Inglourious Basterds* ziemlich zurück. Einzig Bridget von Hammersmarks Füße scheinen einen kurzen Kameraauftritt Wert zu sein. Zum einen können wir einen ersten flüchtigen Blick auf diese in der Kellerbar werfen. In der Szene in der Bridget vom Tisch der deutschen Soldaten aufsteht, und sich zu den *Basterds* begibt. Allerdings sind die Füße in dieser Szene bekleidet, da sie ihre zuvor erwähnten, braunen Pumps anhat. Dann im Kino, am Abend der Premiere erscheint Bridget mit dem eingegipsten Bein, während der unversehrte Fuß in einem eleganten silberfarbenen High-Heel steckt. Hierbei dürfte es dem Regisseur wohl aber um den humoristischen Effekt gegangen sein. Er bricht also den aufgebauten Fußfetisch, mit den überdimensionalen Gipsfuß. Bridgets bis zu diesem Augenblick noch unverletzter rechter Fuß, wird ihr in der nächsten Sequenz zum Verhängnis. Landa, der schon längst weiß, dass sie eine Doppelagentin ist, bittet sie zum Gespräch in Shoshannas Büro. Dort verlangt er von ihr, dass sie ihren Fuß auf seinen Schoß legt. In einer Nahaufnahme sehen wir dann, wie er das filigrane Schließband ihres Schuhs öffnet, und ihr den High-Heel schließlich fast sanft abstreift. Ihr Fuß ist dabei das erste Mal nackt zu sehen, die Nägel sind dunkelrot lackiert. Dann bittet Landa sie, in seine Manteltasche zu greifen, wo sich ihr brauner Pumps befindet, den sie am Vorabend in der Kellerbar verloren hat. Bridget weiß schon bei der Berührung des Schuhs in der großen Tasche,

dass nun alles vorbei ist. Zögernd holt sie ihn hervor. Landa zieht ihr daraufhin den Pumps in bester Aschenputtel-Manier an, was er in diesem Moment auch treffend bemerkt. Der Schuh passt natürlich perfekt. In der nächsten Minute stürzt er sich auf sie, um sie zu erwürgen. Beide fallen dabei zu Boden. Dabei sehen wir noch einmal Bridgets Füße, die im Todeskampf einige gestapelte Filmrollen umwerfen, sich aufgrund des Luftmangels immer langsamer bewegen und schließlich ganz zum Stillstand kommen.

In der Kellerbar „La Louisiane“ gibt es übrigens vielleicht noch eine erwähnenswerte Dame, die in gewisser Weise wohl auch einem Fetisch entspricht. Die deutsche Soldatin. Wir erfahren nicht ihren Namen und lernen sie nur kurz kennen. Sie ist eher ein unscheinbarer Typ, trägt einen Pferdeschwanz, dazu eine weiße Bluse und eine schwarze Krawatte. Der weibliche Feldwebel ist kräftig gebaut und wirkt in gewisser Weise sehr stark, was sich auch schon bald bewahrheitet. Als Bridget die Runde verlässt, bitte die Gruppe die junge Kellnerin, mit ihnen weiterzuspielen. Diese ist jedoch schüchtern und ziert sich, doch die deutsche Soldatin beruhigt sie, dass sie vor den Männern keine Angst zu haben brauche. Denn falls diese sich schlecht benehmen würden, dann würde sie die schon wieder „zurück auf Linie bringen“. Dabei packt sie den Soldaten, der neben ihr sitzt, nimmt ihn in den Schwitzkasten und quetscht mit der anderen Hand seine Nase zu. Sie kann sich also durchsetzen und hat nicht umsonst eine höhere Position inne, als die anderen, rein männlichen Soldaten am Tisch. Und das noch dazu in einer Zeit, in der das für Frauen besonders unüblich war.

Eine Gruppe von Frauen müssen an dieser Stelle noch erwähnt werden. Die Zigaretten- und Zigarrenverkäuferinnen, die am Abend der Film Premiere im Kino ihren Dienst verrichten. Es handelt sich dabei durchwegs um junge, schlanke und schöne Frauen, die leicht bekleidet ihre Waren anpreisen. Tatsächlich erinnern die Damen, aufgrund ihrer Outfits ein wenig an die amerikanischen Playboy-Bunnies. Die schwarz-roten Oberteile lassen sowohl den Bauch, als auch große Teile des Rückens vollkommen frei und verdecken gerade einmal das Nötigste, dazu tragen die Verkäuferinnen kurze schwarze Röcke, rote Handschuhe, sowie schwarze Strümpfe mit Haltern und auf den Köpfen ein passendes, schwarzes Käppchen, und außerdem schwarze High-Heels. Die Frauen geraten zwar nie in den direkten Fokus der Kamera, sind allerdings im Hintergrund mehrmals gut zu sehen. Für die Handlung des Films sind diese Frauen jedoch nicht relevant, agieren sie doch nur kurz und dabei stets im Hintergrund der beschriebenen Szene.

4.3.5. Die jüdische Rache – das Riesengesicht in Aktion

Für ihre Rache an dem Mord an ihrer Familie und Millionen anderer hat sich Shoshanna etwas ganz eigenes einfallen lassen: Den Tod aller anwesenden Deutschen bei der Premiere des Films „Stolz der Nation“ in ihrem Kino. Sie ist sogar dazu bereit, ihr eigenes Leben und das ihres Geliebten für diese Tat hinzugeben. Dabei scheint sie unter den einzelnen Gästen keinen Unterschied zu machen, beispielsweise versucht sie nicht verstärkt dafür zu sorgen, dass Hitler, Goebbels oder gar Landa (immerhin der Verantwortliche am Tod ihrer Eltern), bei der Racheaktion auch wirklich getötet werden. Dies wird vor allem in dem Moment deutlich, als Marcel den Kinosaal versperrt, sodass keiner mehr den Raum verlassen kann. Im Gegensatz dazu, wird dies bei der Loge, in der sich Hitler, Goebbels und Zoller aufhalten, nicht getan. Natürlich wäre es in diesem Fall auch schwerlich möglich gewesen, stehen vor der Loge doch zwei Soldaten der SS zum Schutz des Führers bereit. Shoshanna scheint es vielmehr darum zu gehen, möglichst viele Deutsche zu töten und somit ein Zeichen zu setzen. Vielleicht war sich auch der Annahme, dass bei einem Brand, Hitlers Chancen, das Kino lebend zu verlassen, wohl generell sehr gering sein würden. Immerhin ist die Loge höher gelegen, sprich weiter vom Ausgang entfernt, und durch den Rauch und die verbreitete Panik wäre eine Flucht aus der Feuersbrunst ein wahrer Spiesrutenlauf für alle Betroffenen. Damit ein schnelles und vor allem verheerendes Feuer auch wirklich garantiert werden kann, haben Shoshanna und Marcel extra rund 300 Nitrofilmkopien hinter der Leinwand zu einem Berg aufgetürmt. Denn Nitrofilm, das haben wir durch den Film gelernt, brennt dreimal so schnell wie Papier.

Natürlich hätten Shoshanna und Marcel das Kino einfach nur während der Vorstellung anzünden können, aber Shoshanna möchte mit dem Tod der Menschen ein Zeichen setzen und damit auch eine, wie sie so treffend bemerkt „Nachricht an Deutschland schicken“. Aus diesem Grund drehen die beiden einen eigenen kleinen Film. Dabei wird Shoshannas Gesicht schräg von unten gefilmt, genau aus dem Winkel, aus dem man im Originalfilm Fredrick Zoller aufgenommen hat. Diesen Amateurfilm schneidet Shoshanna dann selbst in die vierte Filmrolle von „Stolz der Nation“, sodass mitten im Film plötzlich ihr Gesicht auf der Leinwand erscheint. Sie blickt also in diesem Moment auf die Deutschen herab und verkündet den Menschen, dass sie alle sterben werden, und dass sie, eine Jüdin dafür verantwortlich ist. Während die Panik im Saal ausbricht und sich das, von Marcel verursachte Feuer ausbreitet, stellt sich die Leinwand-Shoshanna mit ihrem vollen Namen vor und bricht darauf in ein schauerliches Lachen aus, fast könnte man hier

von dem „Lachen der Medusa“ sprechen. Die „jüdische Rache“ zeigt sich deutlich in den brennenden roten Hakenkreuzfahnen.

Obwohl der Erstickungs- und Verbrennungstod schauderhaft ist und noch dazu viele der im Kinosaal anwesenden Menschen wahrscheinlich unschuldig sind, sprich mit dem Tod an unzähligen Menschen primär nichts zu tun gehabt haben, hält sich in dieser Szene das Mitleid des Publikums wahrscheinlich wieder in Grenzen. Ganz im Gegenteil, einige ZuseherInnen dürften dabei vielleicht sogar ein Gefühl von Genugtuung empfinden. Vor allem in dem Moment, als die *Basterds* Donny und Omar die Loge stürmen und das Feuer auf Hitler und Goebbels eröffnen. Dennoch hält uns Tarantino hier einen Spiegel vor, indem er uns kurz zuvor das Bild des schallend lachenden Hitlers gezeigt hat, der sich am Tod russischer Soldaten erfreut. An dieser Stelle weist er uns darauf hin, dass wir uns ebenso verhalten. Denn wir lachen genau ebenso über den Tod von Menschen, nur sind es in diesem Fall Nazis, die sterben. Georg Seeßlen schreibt in diesem Zusammenhang übrigens von einem „vergifteten Geschenk“, welches uns Tarantino hier präsentiert.¹⁴⁰

Trotzdem, eine Gruppe von jüdischen Frauen und Männern die das Tausendjährige Reich zu Fall bringt, das hat sich Tarantino wirklich schön ausgedacht. Seeßlen sieht in dieser Szene eine Rache des Kinos an der ungerechten Wirklichkeit.¹⁴¹ Manchmal schreibt also doch die Fantasie die besten Geschichten.

¹⁴⁰ Vgl. Seeßlen, Georg; 2009: Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über Inglourious Basterds. S. 142.

¹⁴¹ Vgl. Seeßlen, Georg; 2009: Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über Inglourious Basterds. S. 140.

5. Vergleich und Analyse der filmischen Eindrücke

„In Quentin Tarantino's mind, the projector never stops running“

- Larissa MacFarquhar

Friedfertige und passive Frauenfiguren haben Tarantinos Filme nicht zu bieten, dafür aber kann sich das Publikum über starke, selbstbewusste und aktive Heldinnen freuen, die ihre eigenen Ziele umsetzen, und dies tun sie häufig mit gewalttätigen Mitteln. An dieser Stelle möchte ich nun etwaige noch offene gebliebene Fragen aus dem Filmanalysebogen beantworten.

Die einzelnen Frauenfiguren der vier, von mir für diese Analyse gewählten Filme, weisen viele Gemeinsamkeiten auf. Sie sind selbstbewusst, charakterstark, mutig, aktiv und gewaltbereit. Gleichzeitig entsprechen alle Frauen wohl den gängigen Schönheitsstandards, mit anderen Worten, keine der gezeigten Frauen könnte man als hässlich bezeichnen. Die gezeigten Weiblichkeiten sind allesamt schlank und jung. Sie sind körperlich fit, können in Extremsituationen geradezu übermenschliche Kräfte mobilisieren und sie kämpfen für ihre Ziele. Aufgrund ihres attraktiven Aussehens werden sie, aller aktiven Handlungsweisen zum Trotz, zeitweilig auch in die Rolle der (Anschauungs-)Objekte gedrängt und nehmen verschiedenen fetischisierte Positionen ein, von denen einige aber auch, mithilfe von humoristischen Elementen zu Bruch gebracht werden.

Die weiblichen Rollen entsprechen alle nicht dem typischen Bild der Hausfrau, jede von ihnen übt einen Beruf aus oder hat dies zumindest bis vor kurzem getan (Vernita Green/*Kill Bill*). Tarantino präsentiert uns Frauen mit weißen/afrikanischen oder auch asiatischen Wurzeln. Alle Liebesbeziehungen, die in den Filmen verbal oder sichtbar thematisiert werden, sind heterosexueller Natur. Die Heldinnen behaupten sich gegenüber ihren männlichen Filmpartnern und Gegenspielern. Zum einen gelingt ihnen dies durch ihren Kampfgeist und ihren Mut, wobei im Fall von *Kill Bill* auch das perfekte Beherrschen von Kung Fu und dem Samurai-Schwertkampf eine wichtige Rolle spielt. In gewissen Momenten nutzen die Heldinnen außerdem auch ihr Aussehen und ihre Anziehungskraft auf das männliche Geschlecht.

Alle Heldinnenfiguren durchlaufen im Fortgang ihrer jeweiligen Geschichten eine gewisse Art von Entwicklung. Beatrix erlebt am Ende ihres Racheefeldzugs die Freuden der Mutterschaft, rutscht also unverhofft in die Elternrolle. Die Frauen aus *Death Proof* werden aufgrund des Umstands, dass ein verrückter Killer sie jagt, zu gefährlichen Racheengeln, die auch vor gewalttätigen Mord nicht zurückschrecken. Und Shoshanna gelingt es ihren Racheefeldzug gegenüber den Nazis durchzusetzen.

Jeder der vier Filme suggeriert ein Happy-End, auch wenn sich dieses nicht für jede der handelnden weiblichen Figuren erfüllt. Beatrix Kiddo gelingt es, ihre Peiniger zu töten und mit ihrer kleinen Tochter ein neues Leben zu beginnen. Ob das für sie zufrieden stellend verlaufen wird, ob neue Feinde auftauchen werden, das wissen wir nicht. Aber in dem Moment, in dem der Film endet, ist sie jedenfalls glücklich. In *Death Proof – Todsicher* besiegen unsere drei Heldinnen einen mehrfachen Mörder. Jedoch wird ihre Tat wohl nicht ohne Konsequenzen bleiben, wie diese aber aussehen werden, wird dem Publikum aber verschwiegen. Uns bleibt nur der Moment der Freude an dem Sieg der Frauen. Ein wenig anders verhält es sich in *Inglourious Basterds*. Zwar suggeriert der Film ein Happy-End, die beiden weiblichen Hauptfiguren Shoshanna und Bridget werden dieses jedoch nicht erleben. Beide sterben vorher. Doch darf wohl angenommen werden, dass die zwei mit dem Ablauf durchaus zufrieden gewesen sein dürften. Einzig Shoshanna könnte es stören, dass der Mörder ihrer Familie Hans Landa, ihrem Racheefeldzug an den Nazis entkommen ist.

Zuletzt bleibt noch die Frage offen, welche Werte denn eigentlich vermittelt werden. Das einfache und bekannte gut/böse, schwarz/weiß-Schema Hollywoods ist für Tarantinos Heldinnen jedenfalls nicht zutreffend. Der Regisseur propagiert in allen vier Filmen die Prinzipien der Selbstjustiz und der gewaltsamen, blutigen Rache. Seine Heldinnen weisen durchwegs sowohl positive, als auch negative Charaktereigenschaften auf. Somit wirken sie, trotz aller Überzogenheit doch sehr lebensecht. Denn in der Realität sind die Menschen ja auch nicht in die Kategorien „Gut“ und „Böse“ einteilbar. „[D]ie Guten sind keineswegs gut, sie sind nur etwas weniger schlecht als die Schlechten. Oder: Sie haben die besseren Gründe, böse zu sein.“¹⁴²

¹⁴² Seeßlen, Georg; 2009: Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über *Inglourious Basterds*. S. 141.

Der Regisseur Tarantino arbeitet in seinen Filmen bevorzugt mit verschiedenen Stereotypen, die er zuerst filmisch wiedergibt, nur um sie dann umzudrehen und ins Gegenteil zu verkehren, damit stellt er die vorgegebenen „Regeln“ Hollywoods auf den Kopf. Weibliche Opfer werden plötzlich zu gewalttätigen Rächerinnen, vormals gute Charaktere verhalten sich plötzlich böse und/oder bedienen sich zur Erfüllung ihrer Zwecke unlauteren Mitteln. Doch wenn dies geschieht, ändert sich auch unser Eindruck der Charaktere, denn wenn „[d]ie Guten (...) keine Opfer mehr sein wollen, können [sie] auch keine vollständig Guten mehr sein.“¹⁴³

¹⁴³ Seeßlen, Georg; 2009: Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über Inglourious Basterds. S. 147.

6. Schlussbetrachtung

„Das Kino muss sich an vielerlei halten, an die triste Realität nicht.“

- Georg Seeßlen

Natürlich darf bezweifelt werden, dass die von Tarantino erschaffenen weiblichen Figuren sich in der Realität genauso verhalten würden, wie dies in seinen Filmen der Fall ist. Jedoch sind dort geschaffene Szenarien und Handlungsverläufe in der Wirklichkeit auch nicht unbedingt sehr wahrscheinlich. Allerdings hat meine Untersuchung auch nicht den Zweck verfolgt, nach den realen Möglichkeiten des Gezeigten zu fragen. Wie schon eingangs erwähnt, geht es um die Analyse von Weiblichkeit. Geschlechtervorstellungen und Geschlechtsrollenerwartungen werden schließlich auch in Film und Fernsehen präsentiert und nehmen somit in gewisser Weise Einfluss auf unser Denken und Handeln.

Meine Vermutung, dass Tarantino es offenbar liebt, bekannte Klischees und Stereotypen in seine Filme mit einzubauen, hat sich für mich als richtig erwiesen. Er konstruiert diese und wiegt auf diese Weise sein Publikum in der scheinheiligen Sicherheit, dass gleich Bekanntes und Vertrautes zu sehen sein wird, bloß um die gerade produzierten Klischeevorstellungen im nächsten Moment zu dekonstruieren. Seine dafür bevorzugten Mittel sind die des Humors, der Ironie, der Überstrapazierung und der Parodie.

Hinsichtlich der Ausgangsfrage, auf welche Weise Tarantinos Frauenfiguren gängige Weiblichkeitsstereotype dekonstruieren, habe ich in den einzelnen Filmkapiteln dazu ausführliche Antworten und Möglichkeiten formuliert, die ich hier, zusammengefasst wiedergeben möchte: Seine weiblichen Helden sind starke, selbstbewusste Frauen, sie handeln nach ihren eigenen Wünschen. Obwohl sie von anderen (meist von Männern) in die Rolle der Opfer gedrängt werden, gelingt es ihnen sich daraus aus eigener Kraft zu befreien. Die Heldinnen reagieren überaus schnell auf neue und ungewöhnliche Situationen und sinnen nach ihrer Verwandlung vom passiven Opfer zur aktiven Täterin meist auf Rache. Dabei zeigen sie kein Mitgefühl für ihre GegnerInnen, besitzen ein derartiges im weiteren Verlauf aber auch nicht mehr für unbeteiligte und unschuldige Mitmenschen. Sie übernehmen die Kontrolle über die Geschehnisse und setzen ihre eigenen Ziele durch, dies tun sie dabei meist mit Brutalität und

Gewalt. Jedoch zeigt uns Tarantino sowohl die starken, als auch die verletzbaren Seiten seiner Frauenfiguren. Auch wenn die Frauenrollen mit ihren Absichten am Ende erfolgreich sind, so werden sie dabei nicht immer als die siegreichen und triumphalen Heldinnen gezeigt, sei es weil die Situation noch nicht verarbeitet haben, oder aber weil sie in ihrem Kampf gemeinsam mit ihren Feinden den Tod gefunden haben (ihre Ziele haben sich jedoch trotzdem erfüllt). Seine Frauenfiguren sind gleichzeitig verletzbare und menschliche Heldinnen, dennoch besitzen sie oftmals übermenschliche Fähigkeiten und Kräfte und weisen diverse, männlich codierte Eigenschaften auf.

Tarantinos weibliche Charaktere bringen die Filmhandlungen aktiv voran, um sie dreht sich die Geschichte, hierbei sollte jedoch nicht übersehen werden, dass der eigentliche Anstoß zur Handlungsentwicklung in jedem der Fälle dennoch von einem Mann ausgelöst wird. Wenn Bill nicht den Auftrag gegeben hätte, Beatrix zu töten, wenn er sie einfach in Ruhe und Frieden ihr neues Leben hätte führen lassen, dann wäre sie niemals als Racheengel zurückgekehrt, um ihn und alle Beteiligten zu töten (und noch diverse andere Menschen). Wenn Stuntman Mike mit seinem Auto nicht Jagd auf die Frauen gemacht hätte, dann hätten sie nicht ihrerseits reagiert und ihn angegriffen. Niemals hätten sie ihn mit ihrem Auto verfolgt, und ganz sicher hätten sie dann nicht auf offener Strasse einen Mord begangen. Wenn die Nazis nicht Shoshannas Familie getötet hätten, hätte die jüdische Rache des Riesengesichts niemals den Weg auf die Kinoleinwand gefunden. Und apropos, ohne Nazis und ohne Krieg hätte Bridget von Hammersmark wohl nie ihre Schauspielkarriere und ihr Leben aufs Spiel gesetzt.

Was will Tarantino damit also aussagen? Dass passiven Frauen die Position von aktiven Männern einnehmen können wenn die Umstände ihnen gar keine andere Wahl dazu lassen? Oder war ihm dieser Aspekt gar nicht bewusst? Eins steht jedenfalls fest, Tarantinos Frauenfiguren haben ihre passive Rolle im Großen und Ganzen abgelegt. Die ursprünglichen filmischen Normative, die für die Inszenierung von Frauen früher vielleicht einmal gültig waren haben sich gewandelt und erlauben es Frauen nun unter anderem eben auch, gewalttätig, egoistisch, stark, selbstbewusst und gefährlich zu sein.

Das Dekonstruieren von gängigen Geschlechtervorstellungen in Filmen ist nicht neu. In Politik-, Film- und Medienwissenschaft, sowie in den Gender Studies können mit solchen Beispielen wie

Tarantino sie uns bietet, aufgezeigt werden, wie Kategorien und Erwartungshaltungen von Männlichkeit und Weiblichkeit sozial und kulturell entstehen und geprägt werden. Unhinterfragt werden Normen und Vorstellungen übernommen und Stereotype (ausge-)lebt. Wie in Kapitel 2 bereits erwähnt, lassen sich Geschlechterkonstruktionen laut Judith Butler mithilfe von Parodie aufheben¹⁴⁴, so wie beispielsweise Tarantino dies in seinen Filmen gerne macht. Ein Sichtbarmachen dieser Konstruktionen und ein Durchbrechen derselben, führen in weiterer Folge zu einer erhöhten Sensibilisierung dieser Thematik, sowie zu einer verstärkten Kritikfähigkeit von Medienbildern und Geschlechtervorstellungen.

Die Geschlechterpräsentation Hollywoods hat sich also geändert, dies trifft natürlich nicht nur auf die Filme von Quentin Tarantino zu. Weibliche Heldinnen sind heutzutage fixer Bestandteil des Kinoprogramms. Sie werden natürlich auf unterschiedliche Weise inszeniert, beispielsweise Hit Girl aus *Kick-Ass*, ein gerade einmal 11-jähriges Mädchen, und trotzdem schon eine Meistern, was diverse Waffen und Kampfkünste angeht. Oder Katniss Everdeen aus *The Hunger Games*, die ohne es zu wollen die Position einer Staatsfeindin einnimmt und damit für unzählige Menschen zur Hoffnungsträgerin eines Landes wird. An dieser Stelle könne ich noch unzählige weitere neue Frauenfiguren nennen.

Starke Frauen und echte Girl-Power sind also nicht erst seit Tarantino im Kino angekommen und wer weiß, vielleicht nehmen derartige selbstbewusste Frauenfiguren ja auch Einfluss auf unser Denken und Handeln. Vielleicht imitiert das Leben die Kunst. Sollte dies der Fall sein steht jedoch zu Hoffen, dass die präsentierte Gewalt, an der Tarantino uns so gerne teilhaben lässt, nicht ebenfalls als Vorbildfunktion dient. Da er in dieser Hinsicht aber gerne übertreibt, und die gezeigte Gewalt dabei stets als Element der Unterhaltung endet, sind derartige Befürchtungen jedoch unbegründet.

„I actually think one of my strengths is my storytelling“

- Quentin Tarantino

¹⁴⁴ Vgl. Butler, Judith; 2003: Das Unbehagen der Geschlechter. S. 201f.

7. Literatur- und Quellenverzeichnis

7.1. Literatur

Alfermann, Dorothee (1996): Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten. Stuttgart, Berlin, Köln, W. Kohlhammer Verlag.

Baumann, Hedrun (Hrsg.) (2000: >>Frauen-Bilder<< in den Medien. Zur Rezeption von Geschlechterdifferenzen. Münster, Daedalus Verlag.

Braidt, Andrea B. (2002): Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie. In: Dorer, Johanna; Geiger, Brigitte (Hrsg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden, Westdeutscher Verlag. S. 292 – 306.

Braidt, Andrea B. (2008): Film-Genus: Gender und Genre in der Filmwahrnehmung. Marburg, Schüren Verlag.

Butler, Judith (2003): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main, 40 Jahre Edition Suhrkamp Verlag.

Butler, Judith (2009): Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Connell, R. W. (1999): Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Oplade, Leske + Budrich Verlag.

Dannhauer, Susann (2010): Neue Heldinnen – neue Chancen? Zur Darstellung gewalttätiger Frauen in Filmen und ihre Bedeutung für die feministische Filmtheorie. Norderstedt, GRIN Verlag.

De Beauvoir, Simone (2008): Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag.

Dorer, Johanna (2002): Diskurse, Medien und Geschlechterkonstruktionen. In: Dorer, Johanna; Geiger, Brigitte (Hrsg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden, Westdeutscher Verlag. S. 53 –

Dorer, Johanna; Geiger, Brigitte (Hrsg.) (2002): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden, Westdeutscher Verlag.

Dörner, Andreas (2000): Politische Kultur und Medienunterhaltung. Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt. Konstanz, UVK Universitätsverlag Konstanz GmbH.

Eckes, Thomas (1997): Geschlechterstereotype. Frau und Mann in sozialpsychologischer Sicht. Pfaffenweiler, Centaurus Verlagsgesellschaft.

Ehrlich, Kathrin (2008): Die Rache der Frau im Film. Diplomarbeit Universität Wien.

Feise, Patricia (2006): Quentin Tarantinos Kill Bill: Geburt einer Heldin oder Demontage feministischer Filmtheorie? In: Geiger, Annette; Rinke, Stefanie; Schmiedel, Stevie; Wagner, Hedwig (Hrsg.): Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien. Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften. S. 233 – 258.

Fischer, Robert; Körte, Peter; Seeßlen, Georg (2000): Quentin Tarantino. Berlin, Bertz + Fischer GbR.

Friedrich, Kathrin (2008): Film.Killing.Gender. Weiblichkeit und Gewalt im zeitgenössischen Hollywoodfilm. Marburg, Tectum Verlag.

Frink, Alexandra (1998): Die starken schönen Bösen – Mörderinnen im Film. Alfeld/Leine, Coppi-Verlag.

Geiger, Annette; Rinke, Stefanie; Schmiedel, Stevie; Wagner, Hedwig (Hrsg.) (2006): Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien. Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.

Greiner, Wilhelm (1998): Kino macht Körper. Konstruktionen von Körperlichkeit im neueren Hollywood-Film. München, Coppi-Verlag, Alfeld/Leine.

Helduser, Ute; Daniela Marx; Paulitz, Tanja; Pühl, Katharina: Under Construction?: Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis.

Hießnauer, Christian und Klein, Thomas (Hg.) (2002): Männer – Machos – Memmen – Männlichkeit im Film. Mainz, Bender Verlag.

Hipfl, Brigitte (2002): Cultural Studies und feministische Filmwissenschaft. In: Dorer, Johanna; Geiger, Brigitte (Hrsg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden, Westdeutscher Verlag. S. 192 – 215.

Kaltenecker, Siegfried (1996): Spiegelformen: Männlichkeit und Differenz im Kino. Basel, Stroemfeld.

Kaul, Susanne und Palmier, Jean-Pierre (2013): Quentin Tarantino. Einführung in seine Filme und Filmästhetik. München, Wilhelm Fink Verlag.

Köhldorfer, Corinna (2012): Die Inszenierung von Männlichkeit(en) in Woody Allens neueren filmischen Werken. Seminararbeit Universität Wien.

Korte, Helmut (2010): Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG.

Körte, Peter (2000): Tarantinomania. In: Fischer, Robert; Körte, Peter; Seeßlen, Georg: Quentin Tarantino. Berlin, Bertz + Fischer GbR. S. 7 – 70.

Krause, Peter: Medienanalyse als kulturwissenschaftlicher Zugang zum Politischen. In: Schwellung, Birgit (Hg.) (2004): Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Theorien, Methoden, Problemstellungen. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH. S. 83 – 106.

Lorber, Judith (1999): Gender-Paradoxien. Opladen, Lese + Budrich.

Malits, Sibylle (2006): Von Racheengeln, bissigen Schlangen und Pop-Ikonen. Die Erzählmittel des postklassischen Kinos dargestellt am filmischen Werk Quentin Tarantinos. Diplomarbeit Universität Wien.

Mennenga, Hans-Christian (2011): Präödipale Helden. Neuere Männlichkeitsentwürfe im Hollywoodfilm. Die Figuren von Michael Douglas und Tom Cruise. Bielefeld, transcript Verlag.

Mosse, George L. (1996): Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit.

Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag GmbH.

Oltmann, Katrin (2008): *Remake/Premake – Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960*. Bielefeld, transcript Verlag.

Pasero, Ursula; Braun, Friederike (Hrsg.) (1999): *Wahrnehmungen und Herstellung von Geschlecht. Perceiving and Performing Gender*. Opladen/Wiesbaden, Westdeutscher Verlag.

Rieser, Susanne (2002): *Geschlecht als Special Effekt*. In: Dorer, Johanna; Geiger, Brigitte (Hrsg.): *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*. Wiesbaden, Westdeutscher Verlag. S. 320 – 334.

Schlicht, Corinna (2004): *Geschlechterkonstruktionen. Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film*. Oberhausen, Laufen.

Seeßlen, Georg (2009): *Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über Inglourious Basterds*. Berlin, Bertz + Fischer GbR.

Stern, Verena (2011): *Bodies that Splatter – Interpretation emanzipatorischer Momente in Quentin Tarantinos Death Proof*. Göttingen, Löcker Verlag.

Tarantino, Quentin (2009): *Inglourious Basterds. Das Drehbuch*. München, Luchterhand Literaturverlag, in der Verlagsgruppe Random House GmbH.

Weidinger, Martin (1999) : *Die Konstruktion von Männlichkeit im Western*. Diplomarbeit Universität Wien.

Weingarten, Susanne (2004): *Bodies of Evidence. Geschlechterpräsentationen von Hollywood-Stars*. Marburg, Schüren Verlag GmbH.

7.2. Internet

Geleaktes Drehbuch: Tarantino verklagt Website „Gawker“. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/geleaktes-drehbuch-quentin-tarantino-verklagt-website-gawker-a-945880.html> Stand Jänner 2014. (o.S., Abgerufen am 1. Februar 2014).

7.3. Filme

Kill Bill – Volume 1. Regie: Quentin Tarantino. Drehbuch: Quentin Tarantino. USA: Miramax Home Entertainment, 2003. Fassung: DVD. Produktionsfirma: Buena Vista Home Entertainment, Inc., 2004. 106 Min.

Cast: Uma Thurman (Die Braut/Beatrix Kiddo), Lucy Liou (O-Ren Ishii), Vivica A. Fox (Vernita Green), Daryl Hannah (Elle Driver), David Carradine (Bill), Michael Madsen (Budd), Julie Dreyfus (Sofie Fatale), Chiaki Kuriyama (Gogo Yubari), ufw.

Kill Bill – Volume 2. Regie: Quentin Tarantino. Drehbuch: Quentin Tarantino. USA: Miramax Home Entertainment, 2004. Fassung: DVD. Produktionsfirma: Buena Vista Home Entertainment, Inc., 2004. 131 Min.

Cast: Uma Thurman (Die Braut/Beatrix Kiddo), Daryl Hannah (Elle Driver), David Carradine (Bill), Michael Madsen (Budd), ufw.

Death Proof – Todsicher. Regie: Quentin Tarantino. Drehbuch: Quentin Tarantino. USA: Senator Home Entertainment, 2007. Fassung: DVD. Produktionsfirma: Senator Home Entertainment, 2008. 110 Min.

Cast: Kurt Russell (Stuntman Mike), Zoë Bell (Herself), Rosario Dawson (Abernathy), Tracie Thoms (Kim), Vanessa Ferlito (Arlene/Butterfly), Sydney Tamiia Poitier (Jungle Julia), Mary Elizabeth Winstead (Lee), Jordan Ladd (Shanna), ufw.

Inglourious Basterds. Regie: Quentin Tarantino. Drehbuch: Quentin Tarantino. USA/Deutschland: Universal Pictures Studios, 2009. Fassung: DVD. Produktionsfirma: Universal Pictures Studios. 148 Min.

Cast: Mélanie Laurent (Shoshanna/Emmanuelle), Diane Kruger (Bridget von Hammersmark), Christoph Waltz (Col. Hans Landa), Brad Pitt (Lt. Aldo Raine), Michael Fassbender (Lt. Archie Hicox), Daniel Brühl (Fredrick Zoller), ufw.

8. Abstract

„Blut, Rache, Gewalt – Die Inszenierung von Weiblichkeit in Filmen von Quentin Tarantino“ beschäftigt sich mit der Analyse von weiblichen Filmcharakteren. Die Arbeit behandelt die Frage, auf welche Weise Tarantinos Frauenfiguren gängige Weiblichkeitsstereotype dekonstruieren. Der Schwerpunkt der Forschung liegt dabei auf der Interpretation der Filme *Kill Bill Vol. 1 & 2*, *Death Proof* – *Todsicher* und *Inglourious Basterds*. Nach einer Klärung der Begriffe Geschlechterstereotype, Geschlechterrollen, Geschlechtsrolleneinstellungen, Geschlechtsidentität und Geschlechtsrollenidentität, sowie einem Überblick über die Feministische Filmtheorie und der filmischen Darstellung von Frauen, erfolgt eine genaue Analyse der Charaktere. Dies wird mithilfe eines selbstdesignten Fragebogens in mehreren Einzelschritten ermöglicht. In meiner Forschung habe ich festgestellt, dass Tarantino in seinen Filmen mit bekannten (Weiblichkeits-)Stereotypen arbeitet, diese jedoch mithilfe von Ironie und Parodie zerstört. Tarantino schafft starke aktive Frauenrollen, die sich gegenüber den männlichen Figuren behaupten. Sie befreien sich aus ihren Opferrollen und schrecken dabei auch nicht vor Mord zurück. Dabei übernehmen sie die Kontrolle der geschichtlichen Entwicklung und setzen ihre Ziele durch. Die weiblichen Helden bleiben trotz ihrer Stärke aber menschlich und fehlbar.

This master thesis is an analysis of female film characters and has the title: “*Blood, Revenge, Violence- the Orchestration of Femininity in Films by Quentin Tarantino*” it looks at how Tarantino’s female characters deconstruct popular stereotypes about femininity. The emphasis of the research lays on the interpretation of the films *Kill Bill Vol. 1 & 2*, *Death Proof* and *Inglourious Basterds*. This will include the results of a self-designed questionnaire. Following a clarification of relevant definitions of gender, as well as an overview of the feminist film theory and the depiction of women in films, a precise analysis of the characters is presented. During my research I found that Mr Tarantino does use well-known stereotypes (concerning femininity) but destroys them using irony and parody. Mr Tarantino creates strong, active female characters that free themselves from their role as victims and are not afraid to commit murder. They take control of the story’s development and reach their goals. Despite their strength Mr Tarantino’s heroines remain human and fallible.

9. Lebenslauf/Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name:	Corinna Paola Adela Köhldorfer
Geburtstag:	9. Oktober 1987 in Graz

Ausbildung/Studium

Oktober 2011 – 2014	Universität Wien Masterstudium Politikwissenschaft <u>Studienschwerpunkte:</u> - Geschlecht und Politik - Kultur und Politik - Vergangenheitspolitik <u>Wahlfächer / Erweiterungscurricula:</u> - Theater-, Film- und Medienwissenschaft - Geschichte
Oktober 2008 – Februar 2011	Universität Wien Bachelorstudium Politikwissenschaft; <u>Studienschwerpunkte:</u> - Politische Theorien und Theorieforschung - Internationale Politik und Entwicklung - Geschlecht und Politik - Kultur und Politik - Österreichische Politik - Medien und politische Bildung <u>Wahlfächer / Erweiterungscurricula:</u> - Geschichte - Internationaler literarischer Transfer - Einführung in die niederländische Sprache und Kultur
März – Juni 2008	Universität Graz Bachelorstudium Geschichte
September 2002 – Juni 2007	Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe Schrödinger, Graz <i>Abschluss:</i> Reife- und Diplomprüfung, Matura

Berufliche Erfahrung

Oktober 2012 – Oktober 2013	Radio Antenne Wien / Radio Ö24 Chefin vom Dienst / Redaktion (40 Stunden)
Juli – September 2012	Radio Antenne Wien

April 2010 – Juni 2012	Redaktionspraktikantin (40 Stunden) Allerlei (BMD 1Euro Plus), Wien
Februar 2011	Kassa, Regalbetreuung, Logistik (20 Stunden) Radio Soundportal Graz
Februar – Mai 2009	Redaktionspraktikantin (40 Stunden) Hollywood Megaplex Gasometer
Oktober 2008 – Jänner 2009	Billeteurin, Concession (30 Stunden) Lugner Kino City
Oktober 2007 – September 2008	Mitarbeiterin Lugner Lounge (30 Stunden) UCI Kinowelt Annenhof, Graz
	Billeteurin, Café, Concession, Kassa (40 Stunden)

Zusatzausbildung

Weiterbildung:	Sprecher-Akademie, Wien - Modul Sprechtechnik - Modul Hörbuch- und Synchronsprechen Radio Antenne Wien - Sprechtraining mit Bernd Sebor Community Fernsehen Okto, Wien - Sprechen in den Medien - Moderieren im Fernsehen - Videojournalismus - Dramaturgie - Kamera - Ton - Postproduktion - Medien- und Urheberrecht Radio Orange, Wien - Freier Radio Grundkurs Radio Helsinki, Graz - Radioausbildung, Basisworkshop RadiomacherInnen Private Schauspiel- und Regieausbildung, Wien - Bei Corinna Lenneis und Markus Kupferblum
Sprachen:	- Englisch in Wort und Schrift - Niederländisch (Grundlagen) - Italienisch (Grundlagen) - Französisch (Grundlagen)
EDV-Kenntnisse	Microsoft Office, Digas, DigiMedia, Audacity, Adobe Audition, SpunQ Content Management System, SPSS

