



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

»Silly Caucasian girl likes to play with samurai swords« -
Dekonstruktivistische Elemente in
Quentin Tarantinos *Kill Bill*

verfasst von / submitted by

Artemis-Stavroula Manoussos, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie
UG2002

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof- Dr. Christian Schulte

DANKSAGUNG

Ich danke von ganzem Herzen meiner Familie, die mir dieses Studium ermöglicht hat, mich immer ausnahmslos in Allem unterstützt und mir den Rücken stärkt. Ich werde niemals aufhören von Euch zu lernen.

Theo Manoussos, Bruderherz, Du lehrst mir, mich aus meinen eigenen Denkmustern zu befreien, indem du mich durch unsere stundenlangen Diskussion immer wieder herausforderst.

Dr. Mehrnoosh Manoussos, Mama, Du als Naturwissenschaftlerin lehrst mir den Pragmatismus, ohne den ich oft verloren wäre.

Dr. Ilias Manoussos, Papa, Du als Geisteswissenschaftler lehrst mir meine eigenen Hinterfragungen zu hinterfragen.

Bence Tóth, Köszönöm, Te csodálatos, egyéniség, hogy a támaszom vagy és mindig segítesz visszatérni a helyes útra, mikor elveszettnek érzem magam. Szeretem veled töltöni a napjaimat.

Lisa Christina Neudorfer, Danke für Deine Freundschaft und dass du mit mir die Liebe zu Filmfestivals teilst. Zusammen haben wir in den letzten Jahren immer wieder in unterschiedlichen Städten Tag und Nacht in verschiedenen Kinosälen verbracht: filmschauend, filmliebend, filmhassend, essend, beizeiten auch schlafend – das nirgends angenehmer als auf den gemütlichen Ledersitzen der letzten Reihen auf der Diagonale in Graz.

Zudem danke ich:

Meinem Betreuer Prof. Dr. Christian Schulte, der mich ermutigt hat frei zu schreiben und mich das Fürchten vor der Nutzung des Wortes »Identität« als fixierter Begriff lehrte, vermutlich uns allen im Seminar – ein Trauma, was sich lohnt zu haben.

Meinem ehemaligen Dozenten Prof. Dr. Ulrich Meurer, der mich aufgrund der zufälligen Begegnung auf der Viennale zu der Wahl dieses Themas für meine Masterarbeit inspirierte.

Und zu guter Letzt:

Jacques Derrida und **Quentin Tarantino**, deren Werke mir halfen diese Seiten mit Freude, Überzeugung und einem erheblichen Maß an Motivation zu füllen.

»Meine Mutter könnte kein Philosoph sein. Oder, ein Philosoph könnte nicht meine Mutter sein. Das ist sehr wichtig, weil es sehr viel aussagt: Zum Beispiel wie ich mir einen Philosophen vorstelle und auch, warum ich die Philosophie dekonstruiere. Weil der Philosoph männlich ist. Die gesamte Dekonstruktion des Phallogozentrismus ist im Grunde die Dekonstruktion dessen, was man Philosophie nennt, und was von jeher an eine männliche Figur geknüpft ist. Der Philosoph ist also ein Vater, keine Mutter. Von daher wäre der Philosoph, der meine Mutter sein könnte, ein post-dekonstruktivistischer Philosoph, das heißt ich oder mein Sohn. Und meine Mutter als Philosoph wäre dann beispielsweise... meine Enkelin. Ein weiblicher Philosoph, der die Dekonstruktion betätigt hätte und somit eine Frau wäre, die denkt, nicht philosophiert. Ich unterscheide stets zwischen Denken und Philosophie. Eine denkende Mutter: Das ist im Grunde genau das, was ich möchte. Das versuche ich zu erschaffen, das möchte ich zum Leben erwecken.«¹

Jacques Derrida

1 Jacques Derrida, *Derrida*, R.: Kirby Dick/Amy Ziering Kofman, USA 2002, 01:06:28.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	1
II. Dekonstruktion nach Jacques Derrida und ihr Bezug zum Kino	5
III. Dekonstruktivistische Elemente in Quentin Tarantinos <i>Kill Bill</i>	19
1. Narration und Genre	19
1.1 Filmische Mittel der Narration nach David Bordwell	19
1.2 Chronologie der Fabula und des Syuzhet	24
1.3 Answers-first, questions-later	34
1.4 Genre-Eklektizismus und exzessive Materialität	54
2. Figuren	68
2.1 Geschlecht, Identität und Subjekt – Von der Unmöglichkeit eines prädiskursiven Körpers	69
2.2 Über dekonstruktivistische Konstruktionen und Subversion..	78
2.2.1 Beatrix Michelle Kiddo aka The Bride aka Black Mamba aka Mommy aka Arlene Machiavelli	78
2.2.2 O-Ren Ishii aka Cottonmouth aka Queen of Tokyo's Underworld	95
2.2.3 Bill aka Snake Charmer – »Do you find me sadistic?«	99
IV. »Deconstructio«	105

V. Quellenverzeichnis	107
VI. Zusammenfassung	111
VII. Abstract	113

I. Einleitung

»[...] I did eleven Shakespearean plays. That guy writes pretty good, too. But Quentin is top of the heat for me.«¹

David Carradine

Schwarzer Bildschirm. Lautes, schweres Atmen. In weißer Schrift erscheint auf dem schwarzen Hintergrund »Revenge is a dish best served cold. Old Klingon Proverb«. Schwarzer Bildschirm wieder. Das Atmen noch immer laut und schwer. Stiefelabsätze, die langsam aber bestimmt über einen Holzboden gehen. Das Bild ist noch immer schwarz. Das Atmen wird lauter und schwerer. Plötzlich erscheint eine schwarzweiße Großaufnahme des blutverschmierten Gesichts einer am Boden liegenden zitternden Braut auf der Leinwand. Das Atmen wird noch lauter, noch schwerer, jetzt wird es noch von ihrem ängstlichen Stöhnen begleitet. Cowboystiefel, die über einen von mehreren Projektilen übersäten Holzboden schreiten. Das blutverschmierte Gesicht wieder in Großaufnahme. Schwarzes Blut, weißer Schleier, weit aufgerissene Augen, die reinste Todesangst. Nun ist die Spitze des Cowboystiefels unten an der rechten Kante des Bildes, auf dem weißen Schleier stehend, umgeben von schwarzem Blut, zu sehen. »Do you find me sadistic?«² wird die Braut von einer Männerstimme gefragt. Zittrig, verängstigt, stöhnend, laut und schwer atmend blickt die Braut den Mann an, der sich jetzt herunter beugt, um ihr mit einem Stofftaschentuch, auf dem der Name Bill gestickt ist, etwas von dem schwarzen Blut aus dem Gesicht zu wischen. Er versichert ihr dabei: »At this moment, this is me at my most masochistic«³, während das Laden einer Waffe zu hören ist. Jetzt sind die Augen noch weiter aufgerissen, das Zittern ist stärker geworden, das Atmen schneller. Mit letzter Kraft spricht die Braut die Worte »Bill, it's your baby«⁴. Kaum hat sie diesen Satz ausgesprochen, schießt ihr Bill in den Kopf und schwarzes Blut spritzt hervor. Schnitt. Nancy Sinatra beginnt mit ihrer melancholischen Stimme die Zeilen »bang, bang my baby shot me down« zu

¹ David Carradine zitiert nach Christian Steltz, »Wer mit wem abrechnet: Intertextualität in Kill Bill«, in: *Unfinished Business, Quentin Tarantinos »Kill Bill« und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Achim Geisenhanslüke/Christian Steltz, Bielefeld: transcript 2006, S. 53-78, hier S. 77.

² *Kill Bill Vol. 1*, R.: Quentin Tarantino, USA 2003, 01:22.

³ Ebd., 02:13.

⁴ Ebd., 02:24.

singen.

Das sind die ersten knapp zwei Minuten von Quentin Tarantinos fast vierstündigem Zweiteiler *Kill Bill* aus den Jahren 2003 und 2004. Ein Kopfschuss, einer der sichersten Todesangriffe könnte man meinen. Nicht aber bei Tarantino. Die Braut überlebt diesen Kopfschuss und nachdem sie aus einem vierjährigen Koma erwacht, schwört sie Rache. Bill muss sterben, der Imperativ »Kill Bill«, wie der Filmtitel bereits ankündigt, ist Programm. Ein blutüberströmter, brutaler, voller Gewaltexzesse ausgestatteter, fast vierstündiger Rache-Saga-Epos schließt sich diesem Anfang an. Einem Anfang, der eigentlich ein Ende ist, folgt eine, entgegen des durch die ersten Filmminuten entstehenden Eindrucks, Erzählung mit einer aktiven, die Handlung vorantreibenden Protagonistin, deren Kennzeichen Unbarmherzigkeit und Brutalität sind, welche von einer höchst rational geprägten Professionalität kontrolliert werden. Die Darstellung wirkt irgendwie neu, erfrischend, anders, »untypisch« und die einzelnen Szenen im Film wirken immer wieder irritierend. Aber wieso? Woran liegt es, dass uns Tarantino während diesem knapp vierstündigen Film immer aufs Neue mit dem Unerwarteten, Unberechenbaren überraschen kann? Wie ist es möglich fontänenartige Blutduschen, ein hohes Maß an Brutalität und Gewalt nicht nur als amüsant und unterhaltsam, sondern gar als ästhetisch zu empfinden? Hierbei spielt Distanz eine entscheidende Rolle, aber dies wirft wiederum die Frage auf wie ein Film genossen werden kann, wenn der Zuschauer zu den Geschehnissen und den Figuren auf der Leinwand ein erhebliches Maß an Distanz aufbaut? Folglich die Verschmelzung von Genuss und Distanz also, wie kann allerdings eine solche Verschmelzung filmisch herbeigeführt werden?

Hierbei rückt der Begriff der Dekonstruktion ins Zentrum. Das Wort »Dekonstruktion« wird, vor allem in jüngster Zeit, in Zusammenhang mit bestimmten Filmen und ihren Motiven verwendet, ohne dass der Begriff selbst genauer reflektiert wird. Häufiger eher im Bereich der Linguistik verwendet und behandelt, soll der Begriff der Dekonstruktion in dieser Masterarbeit unter dem filmwissenschaftlichen Aspekt beleuchtet werden. Deshalb findet zu Beginn eine kurze Annäherung an den Begriff der Dekonstruktion und ihrer möglichen Bedeutung unter der Berücksichtigung der poststrukturalistischen Theorien

Jacques Derridas und ihrem Bezug zum Kino statt, um sich im weiteren Verlauf dem Schwerpunkt dieser Masterarbeit, den dekonstruktivistischen Elementen in Quentin Tarantinos *Kill Bill*, zu widmen.

Wie, durch was und wozu wird *dekonstruiert*? Wie äußern sich diese dekonstruktivistischen Elemente gegenüber dem Zuschauer? Diesen Fragen werde ich in dieser Arbeit nachgehen und anhand ausgewählter Beispiele versuchen zu klären. Dabei wird der Fokus auf die Narration, das Genre und die Figuren gelegt, wozu unter anderem die filmtheoretischen Ansätze David Bordwells, Rick Altmans, Kristin Thompsons und, hinsichtlich gendertheoretischen Aspekten, Judith Butlers Ausführungen maßgeblich berücksichtigt werden.

II. Dekonstruktion nach Jacques Derrida und ihr Bezug zum Kino

Um die Bedeutung eines Wortes, eines Begriffes verstehen zu wollen, hilft in der Regel dieses Wort, diesen Begriff, in einem Wörterbuch, wie etwa dem Duden, nachzuschlagen. Schlägt der zeitgenössische Mensch im Online-Duden das Wort »Dekonstruktion« nach, so erscheinen drei Punkte, die den Begriff »Dekonstruktion« wie folgt erklären: »1. Zerlegung, Auflösung, 2. (Philosophie) analytisches Verfahren, das zentrale, vorausgesetzte Begriffe der traditionellen Philosophie kritisch infrage stellt 3. (Literaturwissenschaft) Verfahren des Dekonstruktivismus (2b)«⁵. Das Wort »Dekonstruktivismus« ist auf der Seite rot eingefärbt und suggeriert somit eine Verlinkung, klickt der aufmerksame Leser auf dieses Wort, wird er gleich zu drei weiteren Erläuterungen geführt, die wie folgt lauten:

»1. (Architektur) Richtung der modernen Architektur, die durch das unvermittelte Aufeinanderstoßen unterschiedlicher Materialien, Räume und Linienführungen gekennzeichnet ist. 2. a. (Wissenschaft) auf dem Verfahren der Dekonstruktion (1) beruhende wissenschaftliche Theorie b. (Literaturwissenschaft) auf die Analyse des Textes konzentrierte, durch Offenheit gegenüber vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten gekennzeichnete Richtung der Literaturwissenschaft.«⁶

Das Wort »Dekonstruktion« ist bei dieser Erklärung unter Punkt 2.a. wiederum rot eingefärbt und verlinkt zurück zu den zuerst genannten Erläuterungen des Wortes »Dekonstruktion«. Unter der Kategorie »Herkunft« führt der Online-Duden an, dass das Wort »Dekonstruktion« vom englischen Wort »deconstruction«, bzw. vom französischen »déconstruction« hergeleitet »das (logische) Zerlegen, Zergliedern (einer Theorie o.Ä.),«⁷ bedeute, mit dem Nachsatz, dass dieser Begriff »Mitte der 60er Jahre von dem französischen Philosophen J. Derrida (1939-2004) in die wissenschaftliche Terminologie eingeführt«⁸ wurde. Der Online-Duden gibt uns zusätzlich unter der Kategorie »Häufigkeit«⁹ den Hinweis, dass das Wort »Dekonstruktion« aufgrund der zwei von fünf schwarz eingefärbten Balken wohl eher selten genutzt wird.

Was sagt uns diese Erklärung? Diese doch abstrakt gehaltene, aus jeglichem Zusammenhang gerissene Erläuterung. Aus philosophischer Sicht lässt sich

⁵ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Dekonstruktion>, [19.11.2015].

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

nun darüber streiten was unter »traditioneller Philosophie« und »kritisch infrage stellen« oder etwa »vielfältige Interpretationsmöglichkeiten« zu verstehen sei und ob die Verfasser hier vielleicht nicht zu mutig waren, sich solche Erklärungen anzumaßen. Aber es ist nicht zu übersehen, dass eine genaue Definition dieses Wortes, dieses Begriffes, dieses Ausdruckes sich als eher schwierig erweist, wenn darüber hinaus weiter gesucht und nachgeschlagen wird.

Schwierig insbesondere, da es im Sinne der Dekonstruktion nach dem französischen Philosophen Jacques Derrida gegen die Dekonstruktion selbst spräche, eine Definition dessen zu verabsolutieren¹⁰. Der zeitgenössische deutsche Philosoph Peter Engelmann äußert sich zum Thema Dekonstruktion wie folgt:

»Derridas kritischer Gestus gegenüber der herrschenden Rationalität und insbesondere gegenüber der Philosophie realisiert sich als Dekonstruktion. Dekonstruktion ist der Verzicht auf spektakuläre Ausstiegsgesten aus der Philosophie, genauso wie die entschiedene Weigerung, sich einfach als Fortsetzung der Philosophie neutralisieren zu lassen. Sie muss, wenn man so will, ein Abschied vom Begriff der Kritik sein, denn als solche wäre sie wieder nur eine Fortsetzung der bisherigen Philosophie. Deren Kontinuität durch die Geschichte hindurch bestand ja gerade in ihrer Vervielfachung, in ihrer Prolongation durch die „Kritik/Dekonstruktion“. Sie ist auch keine neue, metaphysikfreie Philosophie, diese Naivität verbietet sich, wie wir gesehen haben, nach der Einsicht in den Metaphysikcharakter unserer Sprache. Was aber ist Dekonstruktion dann?«¹¹

Auch an diesem Zitat lässt sich der schwierig zu definierende Charakter der Dekonstruktion veranschaulichen und die Problematik, die dieser Begriff mit sich bringen kann. Engelmann beantwortet anschließend seine Frage selbst mit seinen und Derridas Worten:

»Dekonstruktion, ein doppeltes Spiel, wie Derrida sie einmal nennt, versucht einerseits, Philosophie von innen her zu denken und die Genealogie ihrer Begriffe möglichst genau nachzuzeichnen. Gleichzeitig versucht sie aber, wie Derrida in *Positionen* schreibt, „von einem gewissen, für sie selbst unbestimmbaren, nicht benennbaren Draußen her festzulegen, was diese Geschichte verbergen oder verbieten konnte, indem sie sich durch diese irgendwie eigennützige Repression zur Geschichte machte“[...]. Die Unbestimmbarkeit des Draußen zu akzeptieren, das ist vielleicht der wichtigste Schritt, die Besonderheit der Dekonstruktion. Damit geht sie auch über Heidegger, dem sie ihre Perspektive verdankt, entscheidend hinaus. Denn anders als Heidegger,

¹⁰ Vgl. Peter Engelmann, *Dekonstruktion, Jacques Derrida semiotische Wende der Philosophie*, Wien: Passagen 2013, S. 174ff.

¹¹ Ebd., S. 175f.

der seine Kritik in der Perspektive des Seins stellte, kennt Derrida nun keinen festen Grund mehr, er arbeitet gewissermaßen ohne Netz.«¹²

Um die »Unbestimmbarkeit des Draußen«¹³ akzeptieren zu können und den ursprünglichen Gedanken, der diesem vorausgeht, um den Versuch weiterzuführen, die Dekonstruktion näher erklären und auch verstehen zu können, muss an dieser Stelle genau dort angesetzt werden, worin gerade diese Schwierigkeit der Erklärung der Dekonstruktion besteht, nämlich bei der Sprachlichkeit.

»Der konsequente Ansatz bei unserer Sprachlichkeit ist der erste Schlüssel zum Verständnis von Derridas Philosophie. Dabei schreibt Derrida die Arbeit an philosophischen Problemen nicht mit einfach übernommenen Sprachtheorien fort. Die für die dekonstruktive Arbeit an philosophischen Problemen verwendete Sprachauffassung unterliegt selbst der Dekonstruktion.«¹⁴

Bei der Sprachlichkeit ansetzen, bedeutet allerdings auch gleichzeitig diese Sprachlichkeit samt ihren sprachtheoretischen Begriffen selbst zu dekonstruieren¹⁵. Die Dekonstruktion muss somit eine »[...] alternative Vorstellung von der Sprache entwickeln, die es gestattet, Sprache nicht nur als Repräsentation eines ihr vorangehenden und sie dominierenden Sinns zu verstehen«¹⁶. Dieser Gedankengang lässt sich gemäß der Theorien des Poststrukturalismus ebenfalls mit der Problematik der (un-) möglichen Objektivität eines Subjekts in Zusammenhang bringen. Genau das liegt der Arbeit Derridas und seiner Philosophie zugrunde und lässt ihn Friedrich Nietzsches Überlegungen, dort wo Nietzsche nicht mehr weiterkam, fortsetzen:

»Der Subjektbegriff ist für Nietzsche einer der metaphysischen Grundbegriffe der neuzeitlichen Philosophie und als solcher der Sprache einverleibt. Metaphysikkritik, und damit auch die Kritik des Subjektbegriffes, muss demnach Sprachkritik werden. Aber hier ist für Nietzsche die Grenze erreicht [...].

Derrida bestätigt die von Nietzsche beschriebene Grenze. Er kann jedoch in die sprachphilosophische Reflexion ein am Anfang unseres Jahrhunderts von Ferdinand de Saussure entwickeltes semiotisches Wissen einbringen, das Nietzsche nicht zur Verfügung stand. Diese Möglichkeit führt ihn zu einer neuen differenzphilosophischen Positionsbestimmung, die zwar die von Nietzsche beschriebene und von Derrida bestätigte Grenze nicht aufhebt, aber dennoch eine neue Art von

¹² Ebd., S. 176.

¹³ Ebd., S. 176.

¹⁴ Ebd., S. 177.

¹⁵ Vgl. Ebd., S. 178.

¹⁶ Ebd., S. 178.

Randgängen der Metaphysik erlaubt, die unsere diskursiven Möglichkeiten vergrößert, uns an der Grenze der Philosophie als Metaphysik aufzuhalten.«¹⁷

Um bereits festgefahrene Denkstrukturen aufbrechen zu können, sie im Sinne von Derrida *dekonstruieren* zu können, eignet sich hierfür der Ansatz bei der Sprachtheorie und der Zeichentheorie durchaus. Hier sieht Derrida sowohl das Vermögen »[...] neue Erkenntnismöglichkeiten im wissenschaftlichen, philosophischen und ästhetischen Feld zu erarbeiten als auch in der Folge neue Handlungsansätze im Raum gesellschaftlichen und politischen Handelns zu entwickeln.«¹⁸ Deshalb ist es in der Tat überzeugend, dass Derrida an dieser Stelle mit der Abkehr von den Theorien des Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussure beginnt. Grundlegend hierfür ist Derridas Widerspruch gegen das von de Saussure entwickelte Signifikat/Signifikant Zeichensystem, indem die Signifikanten als »[...] konventionelle Markierungen universell geltender Begriffe [...]« zu verstehen sind¹⁹. Jacques Derrida bezieht sich in diesem Zusammenhang auch auf die für ihn bis dahin vernachlässigte wesentliche Bedeutung der Schrift für die Sprache selbst:

»Das Signifikat fungiert darin seit je als ein Signifikant. Die Sekundarität, die man glaubte der Schrift vorbehalten zu können, affiziert jedes Signifikat im allgemeinen, affiziert es immer schon, das heißt, *von Anfang, von Beginn des Spieles an*. Es gibt kein Signifikat, das dem Spiel aufeinander verweisender Signifikanten entkäme, welches die Sprache konstituiert, und sei es nur, um ihm letzten Endes wieder anheimzufallen. Die Heraufkunft der Schrift ist die Heraufkunft des Spieles; heute kommt das Spiel zu sich selbst, indem es die Grenze auslöscht, von der aus man die Zirkulation der Zeichen meinte regeln zu können, indem es alle noch Sicherheit gewährenden Signifikate mit sich reißt, alle vom Spiel noch nicht erfaßten Schlupfwinkel aufstöbert und alle Festen schleift, die bis dahin den Bereich der Sprache kontrolliert hatten. Strenggenommen läuft dies auf die Destruktion des Begriffs »Zeichen« und seiner ganzen Logik hinaus.«²⁰

Der Signifikant verdrängt hier das Signifikat und substituiert es nicht bloß, wie etwa beim Zeichensystem Ferdinand de Saussures:

»Mit der Radikalisierung der Begriffe der *Interpretation*, der *Perspektive*, der *Wertung*, der *Differenz* und aller »empiristischen« oder nicht-philosophischen Motive, die die abendländische Philosophie bis heute nicht zur Ruhe kommen ließen, und die nur die eine, allerdings

¹⁷ Ebd., S. 72.

¹⁸ Ebd., S. 34.

¹⁹ Peter Zima, *Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik*, Tübingen: Francke 1994, S. 82.

²⁰ Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 17f.

unvermeidliche Schwäche hatten, auf dem Boden der Philosophie gewachsen zu sein, sollte Nietzsche, ohne *einfach* (mit Hegel und wie Heidegger es möchte) *innerhalb* der Metaphysik zu bleiben, entscheidend zu Befreiung des Signifikanten aus seiner Abhängigkeit, seiner Derivation gegenüber dem Logos, dem konnexen Begriff der Wahrheit oder eines wie immer verstandenen ersten Signifikats beigetragen haben.«²¹

Durch diese Verdrängung des Signifikats durch den Signifikanten findet laut Derrida eine Verschiebung statt, die er als »différance« bezeichnet, einem Kunstwort abgeleitet vom französischen Verb *différer* (verschieben). Hierbei unterstreicht Derrida gleichzeitig die elementare Bedeutung der Schrift für die Sprache, da das eigentliche Nomen des französischen Verbs *différer* die *différence* ist, was sprachlich, aufgrund der phonetisch gleich klingenden Aussprache, nicht vom Kunstwort *différance* zu unterscheiden ist. Der Unterschied zwischen *différance* und *différence* lässt sich also nur schriftlich erkennen. Der österreichische Literaturwissenschaftler Peter V. Zima konkretisiert Derridas Theorie der *différance*:

»Derrida vertritt nun die den meisten Rationalisten nicht ganz geheuere Ansicht, daß die Sinnpräsenz nicht zu verwirklichen ist, weil jedes Zeichen unablässig auf andere, vorausgegangene oder nachfolgende Zeichen verweist und dadurch den Zerfall der eigenen *Identität* und der *Sinnpräsenz* bewirkt. Anders ausgedrückt: Der Sinn kann nie gegenwärtig sein, weil er sich in einem stets offenen Verweisungszusammenhang verschiebt und dadurch einem Bedeutungswandel unterliegt, den Derrida in Anlehnung an das französische Verb *différer* als *différance* bezeichnet. Diese *Difference* oder *Differenz* [...] wohnt einer jeden Differenz inne, die auf dem illusorischen Gedanken gründet, daß jeder der beiden Terme – etwa in Saussures Gegensatz *significant/signifié* – eindeutig bestimmbar, identifizierbar ist [...].«²²

Hierbei ist es nun wiederum wichtig zu beachten, dass,

»[d]ie *différance* [...] als Begriff fungieren [soll], [...] aber kein Begriff sein [darf]. Sie soll Wirkung haben, aber keine Ursache sein. Sie soll Folgen haben, aber nicht Grund sein. Wenn sie sich schließlich als Begriff fixieren ließe, sollte sie verschwinden und einem anderen „Begriff“ Platz machen.

Derrida will auf diese Weise der Etablierung einer weiteren Referenz in der langen Reihe der in der Geschichte der Metaphysik aufgetretenen Referenzen entgegenwirken, und damit der endlosen Fortführung der Metaphysik durch Substitution der Begriffe in einer immer gleichen Struktur entkommen. *Seine* Sprache soll anders sein und uns so für das

²¹ Ebd., S. 36.

²² Zima, *Die Dekonstruktion*, S. 52f.

zu Denkende wachhalten.«²³

Die Fixierung der *différance* als Begriff ist ihr also untersagt. Dabei soll sie Wirkungen hervorbringen, ohne jedoch selbst Ursache zu sein. Das Unmögliche (hier entsteht ein Paradoxon) soll geleistet werden (Wirkung ohne Ursache)²⁴. Hier lässt sich der Ansatz wiederfinden, dass, um bestehende Denkstrukturen im Sinne einer *Dekonstruktion* umwälzen zu können, bei der Sprache und ihrer eigenen Dekonstruktion, angefangen werden muss. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch, dass die Dekonstruktion nicht als Zerstörung verstanden werden darf.

»Das Wort *Dekonstruktion*, das er [Derrida] in die philosophische und philologische Diskussion eingeführt hat, geht auf Heideggers »Destruction der Geschichte der Ontologie« [...] zurück. Diese Destruction will nicht Zerstörung sein, sondern Zerlegung und kritische Würdigung. [...] Auch Derrida faßt seine Dekonstruktion nicht als Zerstörung auf, sondern als Grenzüberschreitung, Aufdeckung von Widersprüchen und Zerlegung.«²⁵

Die Dekonstruktion als Zerlegung und nicht als Zerstörung, als »[...] kritische Arbeit an der Philosophie [...]«²⁶ zu verstehen, soll – ebenso wie die *différance* nicht als Begriff fixiert werden darf – selbst nicht als Methode angesehen werden, denn damit würde sie sich selbst widersprechen und sich in die Tradition dessen, was sie zu kritisieren sucht, einreihen. Derrida betont diesen grundlegenden Charakter der Dekonstruktion:

»Nein, die Dekonstruktion ist keine allgemeine Methode. Zunächst weil der Begriff der Methode [...] auch eine Geschichte hat, die es verdient, dekonstruktiv befragt zu werden. Hier denke ich nicht nur an das, was Heidegger über die Geschichte des Methodologismus gesagt hat, sondern auch über viele andere Fragen, über das, was eine Methode ist und über die Möglichkeit, in etwas, wie eine Domäne der Dekonstruktion – es gibt (aber) keine Domäne der Dekonstruktion – einen Begriff der Methode zu übertragen, der aus den Wissenschaften oder den bestehenden philosophischen Disziplinen importiert wird. Von diesem Gesichtspunkt aus gibt es also keine allgemeine Methode. Heißt das nun aber, daß die Dekonstruktion ein individuelles Unternehmen ist, dem Idiom eines jeden preisgegeben? Ich glaube das genauso wenig. Ich glaube, daß die Dekonstruktion, die Dekonstruktionen immer eine große Aufmerksamkeit für den Kontext voraussetzen, für alle Kontexte, für die geschichtlichen, wissenschaftlichen, soziologischen usw. Entsprechend den Kontexten

²³ Engelman, *Dekonstruktion*, S. 144f.

²⁴ Vgl., Ebd., S. 179.

²⁵ Zima, *Die Dekonstruktion*, S. 30f.

²⁶ Engelman, *Dekonstruktion*, S. 178.

kann man die Regeln der Dekonstruktion gewinnen, relative Regeln, die eine relative Allgemeinheit haben, die man aber bis zu einem gewissen Punkt benutzen, übersetzen und lehren kann. Aber es gibt allerdings einen Punkt, an dem die Abhängigkeit vom Kontext – der vielleicht ein autobiographischer Kontext oder ein politischer oder ein historisch-wissenschaftlicher Kontext ist –, wo die Abhängigkeit vom Kontext bewirkt, daß es keine universelle Methodologie der Dekonstruktion gibt. [...] [J]eder Text, das heißt jeder Kontext, wenn Sie so wollen, erfordert eine idiomatische, dekonstruktive Geste, so idiomatisch wie möglich. Es gibt keine reinen Idiome, es gibt von diesem Gesichtspunkt aus keine reinen Singularitäten, aber es gibt eine Notwendigkeit, so idiomatisch wie möglich zu sein. Und hier liegt die ganze Problematik der Signatur, des Eigennamens, der Singularitäten, wenn Sie so wollen.«²⁷

Was die Dekonstruktion davon hindert, sie abhält eine »universelle Methodologie«²⁸ zu werden, wie es Derrida nennt, ist der von ihm genannte Kontext, der hierbei eine wichtige Rolle spielt. Jedes Subjekt befindet sich in einem Verhältnis zu Beziehungen aller Art außerhalb seines Selbst, beispielsweise der Umwelt, wie etwa dem sozialen Umfeld, der Gesellschaft, der Politik, dem Staat, den Freunden, der Familie, den Arbeitskollegen et cetera. Da diese Verhältnisse, diese Beziehungen des Subjekts immer von dem eines anderen abweichen, anders sind, kann das Subjekt selbst niemals so etwas wie eine objektive Sichtweise erlangen. Es ist alles immer von Anfang an subjektiviert, jede Sichtweise, jede Perspektive auf etwas. In dem oben erwähnten Zitat widerspiegelt sich erneut der poststrukturalistische Charakter Derridas Philosophie und Denkweise.

Diese Überlegungen entstanden Mitte der 60er Jahre durch Derrida in einer Zeit in der in Frankreich die Differenzphilosophie aufkam, zu der neben Derrida etwa Gilles Deleuze oder Michel Foucault angehören. In Deutschland hingegen entstand in den 1940er Jahren die Kritische Theorie der Frankfurter Schule durch Theodor Adorno und Max Horkheimer. Es ist wichtig zu berücksichtigen, dass es sich bei diesen beiden Strömungen um verschiedene Versuche handelt,

»[...] die Ziele und Werte der Aufklärung dadurch zu retten, dass man die Aufklärung einer Fundamentalkritik aussetzt. Diese Fundamentalkritik der europäischen Aufklärung stellt dabei nicht die Werte und Ziele der

²⁷ Ebd., S. 175.

Anmerkung: Dieses Zitat stammt aus einem Gespräch, dass Peter Engelmann mit Jacques Derrida 1986 geführt hat. Übernommen aus der Fußnote von Engelmann, *Dekonstruktion*, S. 231: »Dieses Zitat stammt aus einem Gespräch, das der Autor mit Jacques Derrida im Dezember 1986 in Paris für eine Rundfunksendung geführt hat. Neben weiteren Ausschnitten liegt es in gedruckter Form veröffentlicht vor: Peter ENGELMANN, *Jacques Derridas Randgänge der Philosophie*, in: Jeff Bernard (Hg.), *Semiotica Austriaca, Angewandte Semiotik*, AS 9, 10, Wien: ÖGS 1987, S. 96-110. Hier S. 105f.

²⁸ Ebd., S. 175.

Aufklärung infrage, sondern versucht, sie neu zu begründen und abzuleiten.«²⁹

Es scheint unumgänglich diesen Aspekt im Hinterkopf zu behalten, wenn sich mit der Dekonstruktion auseinander gesetzt wird und um verstehen zu können, woher ihr Anreiz stammt. Die französischen Differenzphilosophen und die Philosophen der Frankfurter Schule fanden sich in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, etwa 20 Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust, in einem Europa wieder, dass trotz des mehr als 150 Jahre zuvor gelegenen Zeitalters der Aufklärung zu solchen Handlungen fähig war. Die europäische Aufklärung konnte somit »[...] der Entwicklung totalitärer Systeme im 20. Jahrhundert nichts entgegensetzen [...]«³⁰. Deshalb bestand die Notwendigkeit der philosophischen Strömungen zu dieser Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg gerade darin die Aufklärung einer wesentlichen Kritik zu unterziehen, um ihre Schwächen herauskristallisieren und gegebenenfalls »verbessern« zu können. Die Dekonstruktion ist dementsprechend in diesen damaligen Zeitgeist anzusetzen. Auch wenn ihre Haupteigenschaft ihr schwer zu definierbarer Charakter zu sein scheint, muss die Dekonstruktion

»[...] aber deshalb nicht auf Kritik und Werte verzichten. Dekonstruktion kann vielmehr als Aufklärung verstanden werden, die sich der strukturellen Gefahr bewusst ist, selbst so zu werden, wie das von ihr Kritisierte. Gerade dieses Bewusstsein macht den kleinen, aber entscheidenden Unterschied aus, den wir mit der Dekonstruktion gegenüber früheren Formen der Aufklärung gewinnen.«³¹

Eine weitere Eigenschaft der Dekonstruktion ist demnach das eigene Bewusstsein über das, was Engelman als »[...] strukturelle Gefahr [...], selbst so zu werden, wie das von ihr Kritisierte [...]«³² bezeichnet. Aus diesem Grund weigerte sich Derrida wohl auch die Dekonstruktion als Methode zu deklarieren und wies, wann immer er nach ihrer Definition gefragt wurde, was häufig geschah, auf die Dringlichkeit hin, die Dekonstruktion nicht als (allgemeine) Methode zu verstehen und sie vor allem aber auch nicht dazu zwingen zu wollen eine Methode zu sein oder zu werden.

²⁹ Ebd., S. 46.

³⁰ Ebd., S. 45.

³¹ Ebd., S. 49.

³² Ebd., S. 49.

Um nun nachvollziehen zu können, wieso sowohl filmtheoretisch, als auch filmanalytisch das Kino, der Film – genauer gesagt Quentin Tarantinos *Kill Bill* – in den nachfolgenden Kapiteln unter einem dekonstruktivistischen Aspekt beleuchtet werden soll, muss verdeutlicht werden, dass Derrida selbst die Dekonstruktion nicht bloß auf den Bereich der Philosophie beschränkte, sondern aus der Praxis der Philosophie heraus, zuerst bei der Linguistik beginnend, sie auf verschiedene und unterschiedliche Bereiche anwendbar sah:

»Hier kommen nun die Begriffe des „Textes“ und der „Dekonstruktion“ ins Spiel. Eine traditionelle, metaphysische Grundansicht bedeutet, dass die Arbeit am Text auf die Auslegung des vorgegebenen Sinns gerichtet, also Hermeneutik ist. Hermeneutik ist blind für das, was sich nicht ins Schema der Repräsentation fügt, sie geht an dessen Existenz vorbei. Sie perpetuiert Metaphysik, sie ist Metaphysik. Die Auffassung des Textes im weiteren Sinne als Gewebe von Differenzen ohne Zentrum führt dagegen zu einer Arbeit, die Derrida Dekonstruktion nennt. Der Begriff des Textes soll ausgehend von der Schrift einen Raum nicht metaphysischer signifikanter Praxis schaffen. Der Begriff der Dekonstruktion beschreibt dann eine neue oder andere philosophische Praxis, die in diesem Raum möglich wird, zunächst eine Praxis für die Philosophie, zunehmend aber auch für andere Felder.«³³

Hieraus ließe sich nun eine weitere mögliche Eigenschaft der Dekonstruktion erkennen und zwar die Abkehr von der vorherrschenden hermeneutischen und hierarchischen Vorgehensweise der »Arbeit am Text«³⁴. Wobei das Wort »Text« in diesem Zusammenhang wiederum kein bloß sprachlicher Text bedeutet, sondern jegliche Art von »Texten«, dabei kann *Text* für eine gewisse Thematik und Sichtweise stehen, genauso wie für ein Bild, ein Film, jegliche Art von Kunstobjekt et cetera. Insbesondere im Bereich der Kunst geht es doch – vor allem seit dem Aufkommen der Postmoderne Anfang der 1980er Jahre – auch darum sich aus tradierten Mustern hinsichtlich beispielsweise Perspektiven, Sichtweisen, Formen, Inhalt und Ästhetik zu lösen, die so tief in den Denkstrukturen unbewusst verankert zu sein scheinen, dass eben hier die Dekonstruktion eine Möglichkeit, den Versuch bietet, diese durchbrechen zu können.

»Derridas Einstellung zur Kunst entspricht insofern der Heideggers, als er – wie der Freiburger Philosoph – die metaphysischen Dichotomien der institutionalisierten Ästhetik anzweifelt: etwa die tradierten Gegensätze

³³ Ebd., S. 146.

³⁴ Ebd., S. 146.

zwischen Inhalt und Form, Technik und Materie usw. Zugleich opponiert jedoch der Philosoph der Dekonstruktion der Seinsphilosophie, da er in der Kunst nicht die verkannte Hüterin des Seins erblickt, sondern sie als Quelle unerschöpflicher Vielfalt und als nie endendes Zusammenspiel von Signifikanten betrachtet. Keine essentialistische oder ontologische Definition vermag diese Vielfalt zu bändigen oder einzugrenzen.«³⁵

Neben dem Aufbruch von festgefahrenen Denkstrukturen geht es Derrida vor allem auch um die unkonventionelle Sicht und zwar auf allerlei. Daher ist es wichtig die Dekonstruktion keineswegs als Opposition zu dem Wort »Konstruktion« zu verstehen, genauso wenig wie sie als »Destruktion« aufzufassen ist (das wäre nämlich der Gegensatz zu Konstruktion). Das Wort *Dekonstruktion* beinhaltet vielmehr eine Symbiose von *Konstruktion* und *Destruktion*, indem sie weder das eine, noch das andere ist, aber beides verbindet.

Festgefahrenen Denkstrukturen entgehen zu können, bedeutet jegliche Art von strukturellen Mustern entkommen zu müssen, wie beispielsweise der Linearität und der Geschichte.

»So begründet Jacques Derrida diese Ablehnung von Linearität und Geschichte aus einer prinzipiellen Ablehnung jedweden Denkens in Strukturen. Struktur setzt Derrida zufolge eine Ordnung voraus, die Beziehung auf einen bestimmten Ursprung oder ein Zentrum, das die Aufgabe hat, die Organisation der Struktur zu gewährleisten³⁶. [...] Es bleibt vorerst festzuhalten, dass das Paradigma der Abkehr von Geschichte und Linearität bereits in der immanenten Struktur des Filmes, sowie der damit einhergehenden Rezeption angelegt ist.«³⁷

Ist nun ein wesentliches Merkmal des Films, allein aus technischer Sicht, nicht eben diese Loslösung von Linearität? Es werden unterschiedliche Szenen gedreht, in unterschiedlicher Zeitfolge und am Ende beliebig zusammen gereiht. In den seltensten Fällen wird die Anfangsszene des späteren Films tatsächlich zu Beginn der Dreharbeiten aufgenommen. Daher scheint der Bezug von Derridas Dekonstruktion hin zum Medium Film als unumgänglich, wenn nicht sogar notwendig.

Durch die fragmentierten Elemente aus denen ein Film besteht, wird am Ende in der Postproduktion ein Film *konstruiert*. Wenn dieser Film nun von einem Zuschauer angesehen, rezipiert wird, *dekonstruiert* der Rezipient diesen Film

³⁵ Zima, *Die Dekonstruktion*, S. 33.

³⁶ Michael Neuser, *Postmodernes Kino. Stanley Kubricks Filmästhetik jenseits der Konventionen*, Hamburg: Diplomica 2012, S.25.

³⁷ Ebd., S. 27.

dann nicht gleich beim Zusehen automatisch selbst? Da er niemals das Konstrukt des Filmemachers einheitlich und hundertprozentig sehen oder begreifen wird und zwar keineswegs aus dem Grund, dass er dem hinsichtlich seines Intellekts nicht gewachsen wäre, sondern allein schon, da es sich beim Rezipienten um ein anderes Subjekt als der Filmemacher handelt und eine einheitliche Auslegung immerzu unmöglich ist. Jeder Rezipient sieht den Film irgendwie *anders*, mögen diese Unterschiede noch so minimal sein, denn jeder Rezipient bringt in die Geschichte, die er versteht, oder zu verstehen meint, seine eigenen Erfahrungen ein. Hinsichtlich des Films steht für Theodor Adorno beispielsweise der Begriff der Erfahrung im Mittelpunkt³⁸. So weise die »Ästhetik des Films [...] auf eine subjektive Erfahrungsform«³⁹ hin und Kunst wäre der Film als »objektivierende Wiederherstellung dieser Weise von Erfahrung«⁴⁰. Nicht die Bilder erzeugen die Bedeutung, sondern erst die Montage (»Kuleschow-Effekt«⁴¹). Abgesehen von der Montage ist die Erfahrung, und zwar die des Zuschauers, ebenso ausschlaggebend für das Verständnis der Filmbilder. Aufgrund subjektiver Erfahrungen (schließlich gibt es keine objektiven Erfahrungen hinsichtlich eines Lebewesens mit Bewusstsein) in Zusammenhang mit den zu sehenden Filmbildern, welche durch Montage aneinander gereiht werden, implementiert der Zuschauer einen Sinn (oder auch nicht, was aber dennoch in gewisser Weise ebenso eine sinngemäße Aussage beinhalten kann). So kommt es zu einer Addition von »klug'eschen dritten Bildern«⁴² welche den Sinn, die Bedeutung des Films dem Zuschauer offenbaren (können). Aus diesem Grund kann es sein, dass der Zuschauer im Kino zwar aus technischer Sicht den »selben« Film, wie seine Sitznachbarn sieht aber nicht gleich dieselbe Geschichte oder Erzählung wie sie versteht, da eben die immateriellen Bilder (dem »Bilderverbot«⁴³, um in Adornos Worten zu

³⁸ Vgl. Gertrud Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 18.

³⁹ Theodor Adorno zitiert nach Gertrud Koch, Ebd., S. 18. [Ursprünglich Theodor W. Adorno, »Filmtransparente«, in: *Ohne Leitbild, Parva Aesthetica*, Frankfurt a. M. 1967, S. 81].

⁴⁰ Theodor Adorno zitiert nach Gertrud Koch, Ebd., S. 18. [Ursprünglich Ebd., S. 81].

⁴¹ Dem »Kuleschow-Effekt« nach wird die Bedeutung eines Bildes erst durch die Montage erzeugt, sodass beispielsweise derselbe Gesichtsausdruck jeweils abhängig davon, in welchen Zusammenhang dieser gezeigt wird, unterschiedliche emotionale Gemütszustände darstellen kann bzw. vom Zuschauer interpretiert wird. Vgl. Doris Agotai, *Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum*, Bielefeld: transcript 2007, S. 104f.

⁴² Alexander Kluge versteht unter dem »dritten Bild« das Bild, das sich der Zuschauer zwischen zwei aufeinander folgenden Einstellungen »selbst macht«, das heißt, die Bedeutung, die er aus zwei aufeinander folgenden Einstellungen für sich selbst generiert.. Vgl. Gertrud Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung*, S. 28.

⁴³ Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung*, S. 16.

sprechen, folgend) diesen schlussendlichen Sinn beim Zuschauer generieren. Abgesehen von der technischen Machart des Filmes selbst (das Zusammenfügen unterschiedlicher, verschiedener Fragmente) und seine Rezeption (beruhend auf der unterschiedlichen Interpretation eines jeden Rezipienten, aufgrund seiner Subjektivität als Mensch mit Bewusstsein) erscheint der Bezug von Jacques Derridas Überlegungen hinsichtlich der Dekonstruktion zum Kino zusätzlich als eindeutig, da der Film, das Filmemachen – den Ausführungen des französischen Filmkritikers und Schriftstellers Alexandre Astruc folgend – nicht als das Präsentieren von Einstellungen und Bildern verstanden werden sollte⁴⁴, sondern als » [...] a true act of writing«⁴⁵. In seinem 1948 erschienen Artikel »Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo« vergleicht Astruc die Kamera des Filmemachers mit dem Stift des Schriftstellers und prägt den Begriff *caméra-stylo*⁴⁶. Damit wird der Filmemacher zum Autor, der in und mit Bildern schreibt⁴⁷.

»Astruc writes that cinema was in the process of breaking free of its limiting role as visual anecdote or mere spectacle: "The cinema is gradually becoming a language. By language, I mean a form in which and by which an artist can express his thoughts, however abstract they may be or translate his obsessions exactly as he does in the contemporary essay or novel. That is why I would like to call this new age of cinema the age of *caméra-stylo*“.«⁴⁸

Dabei bezog sich Astruc auf eine seinerzeit neu aufkommende Art des Filmemachens in Frankreich, später dann als *Nouvelle Vague* bezeichnet⁴⁹. Dem Ansatz von Astrucs *caméra-stylo* folgend und sich auf Derridas Dekonstruktion beziehend, führt die amerikanische Medienwissenschaftlerin Laura R. Oswald den Begriff *cinema-graphia* in Bezug auf das Kino ein:

»At the risk of imposing a finality or yet another theory of origins upon this very fluid conception of cinema, I propose the neologism "cinema-graphia" to describe both the textual deployment of film writing and the philosophical shift that it implies. Whereas the conventional term "cinematography" names "the art or science of motion-picture

⁴⁴ Vgl. Richard Neupert, *A history of the French new wave cinema*, Madison: The University of Wisconsin Press 2007, S. 49.

⁴⁵ Ebd., S. 49.

⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 45ff.

⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 47.

⁴⁸ Ebd., S. 48. Richard Neupert zitiert hier Alexandre Astruc, übernommen aus der Fußnote Richard Neuperts, *A history of the French new wave cinema* auf Seite 370: »Astruc, "Birth of a New Avant-Garde," 17-18.«.

⁴⁹ In Anlehnung an den Bild/Schrift-Vergleich kann der, in den 1960er Jahren aufkommende, Essayfilm ebenso dazu gezählt werden.

photography, “[...] “cinema-graphia” names a kind of writing freed from the tyranny of the image for its own sake. The hyphen joining/separating “cinema” and “graphia” performs here a dual function: It draws attention to an original division of the conventional signifier, a duality that would be masked by the grammatical bridge “-to-,” and it entails a division of the signified by highlighting etymological meanings of each term taken separately, movement and writing. The play between the terms “cinematography” and “cinema-graphia” embodies the very difficulty of the question of cinema for sign theory. It is necessary to deconstruct the conventional sign *for* cinema in order to rethink the notion of the sign of cinema. Rather than signifying a theory and a practice of cinema founded on the presence of meaning to consciousness *within* the frame, cinema-graphia designates a theory and a practice of cinema focused on relations between elements of the enunciation, *across* the frame.«⁵⁰

Dabei ist Oswald der Ansicht, dass Astruc dem philosophischen Vokabular nicht mächtig war, um die Radikalität seiner philosophischen These von *caméra-stylo* zu verdeutlichen, dass allerdings sein Denkansatz Derridas Metaphysikkritik in Form der Dekonstruktion antizipiert⁵¹.

»Derrida challenges the metaphysical assumption of an original unity of meaning and being in discourse and suggests means of introducing the effects of passion, irony, and ambiguity into the semiotic study of representation. He thus enables us to locate the limitations of (Saussurian) sign theory for the study of cinema [...].«⁵²

Oswald argumentiert, dass sich das Kino sogar mehr als die Literatur dazu eigne, den Gedanken Derridas hinsichtlich der Dekonstruktion zu folgen und sich ihr aus filmischer Sicht zu nähern. Allein schon aufgrund der dynamischen Beziehung zwischen Vergangenheit und Zukunft, Wunsch und Erfüllung und Antizipation und Erinnerung, die dem filmischen Apparat innewohnt⁵³.

»By situating cinema semiotics within the critique of the metaphysical foundations of structural linguistics and poetics, the study of cinema-graphia leads the question of cinema into broader debates about the representation of history, the history of representation, and the place of cinema in those debates.«⁵⁴

Der Filmkritiker und Filmhistoriker Peter Brunette und der Autor David Wills sind sogar der Ansicht, dass »[w]e shall not hesitate to call cinema the deconstruction of the mimetic operation rather than the confirmation of it, and it

⁵⁰ Laura R. Oswalds, »Cinema-Graphia: Eisenstein, Derrida, and the Sign of Cinema«, in: *Deconstruction and Visual Arts*, hrsg. v. Peter Brunette/David Wills, Cambridge: Cambridge University Press 1994, S. 248-263, hier S. 250.

⁵¹ Ebd., S. 248.

⁵² Ebd., S. 254.

⁵³ Vgl. Ebd., S. 261.

⁵⁴ Ebd., S. 263.

is in this sense that the screen can be called a hymen«⁵⁵.

Zum Schluss soll Jacques Derridas persönliche Sichtweise hinsichtlich des Anwendungsbereichs der Dekonstruktion und seiner (un-)möglichen Limitation auf die Bereiche der Linguistik und Literatur berücksichtigt werden. In einem Interview das Peter Brunette und David Wills mit Jacques Derrida führten, fragte Brunette, was er jemanden antworten würde, der die Ansicht vertritt, dass die Dekonstruktion vielleicht auf Worte, das Geschriebene, das Literarische anwendbar sein mag, da die Worte immer auf etwas verweisen was nicht anwesend sei, aber keineswegs auf visuelle Kunst, beispielsweise auf ein Gemälde, weil dort ohnehin immer alles vorhanden, anwesend, einfach eben »da« sei⁵⁶. Jacques Derrida beantwortete diese Frage folgendermaßen:

»For me that is a complete misreading. I would almost take the opposite stance. I would say that the most effective deconstruction is that which is not limited to discursive texts and certainly not to philosophical texts [...]. [T]he most effective deconstruction, and I have said this often, is one that deals with the nondiscursive, or with discursive institutions that don't have the form of a written discourse. [...] Now, because there cannot be anything, and in particular any art, that isn't textualized in the sense I give to the word "text" – which goes beyond the purely discursive – there is text as soon as deconstruction is engaged in fields said to be artistic, visual or spatial. There is text because there is always a little discourse somewhere in the visual arts, and also because even if there is a discourse, the effect of spacing already implies a textualization. For this reason, the expansion of the concept of text is strategically decisive here. [...] In any case, to be quite categorical, I would say that the idea that deconstruction should confine itself to the analysis of the discursive text – I know that the idea is widespread – is really either a gross misunderstanding or a political strategy designed to limit deconstruction to matters of language. Deconstruction starts with the deconstruction of logocentrism, and thus to want to confine it to linguistic phenomena is the most suspect of operations.«⁵⁷

Deshalb ist es umso notwendiger auch in der Filmwissenschaft der Dekonstruktion Jacques Derridas mehr Aufmerksamkeit zu schenken und sie in filmtheoretischen, filmanalytischen und filmästhetischen Überlegungen miteinzubeziehen.

⁵⁵ Zitiert nach Laura R. Oswald, Ebd., S. 260.

⁵⁶ Vgl., Peter Brunette/David Wills, »The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida«, in: *Deconstruction and the Visual Art*, hrsg. v. Peter Brunette/David Wills, Cambridge: Cambridge University Press 1994, S. 9-32, hier S. 14.

⁵⁷ Ebd., S. 14f.

III. Dekonstruktivistische Elemente in Quentin Tarantinos *Kill Bill*

1. Narration und Genre

Beginnend mit einer kurzen Vorstellung der filmischen Mittel der Narration nach dem amerikanischen Filmtheoretiker David Bordwell folgt die Auflistung der beiden Filme *Kill Bill Vol. 1* und *Kill Bill Vol. 2* einerseits nach der Chronologie der erzählten Geschichte und andererseits nach der Reihenfolge der gezeigten Ereignisse. Anschließend werden Quentin Tarantinos filmische Mittel der Narration, die Thematik des Filmgenres und der exzessiven Materialität, welche für *Kill Bill* charakteristisch sind, anhand ausgewählter Beispiele veranschaulicht.

1.1 Filmische Mittel der Narration nach David Bordwell

Dieses Kapitel befasst sich, unter Berücksichtigung der Filmtheorie David Bordwells, mit der Thematik wie Narration in visuellen Medien vermittelt wird und wie diese durch stilistische Mittel beeinflusst werden können. Narration steht im unmittelbaren Zusammenhang mit der Art und Weise wie Zuschauer die gegebenen Informationen weiterverarbeiten und diese auf der kognitiven Ebene in eine kohärente Form bringen⁵⁸. Dass der Zuschauer fähig ist die Handlung zu verstehen, sieht David Bordwell als eines der Hauptabsichten der filmischen Narration: »[...] I propose that we can conceive the poetics of film narrative within a framework that's mentalistic. That is, we ought to assume that a film cues spectators to execute operations, and one central goal of these operations is to comprehend the story.«⁵⁹ Damit ist gemeint, dass jede Narration für den Zuschauer immer verständlich sein sollte, aber nicht gezwungenermaßen von allen Zuschauern einheitlich interpretiert werden muss. »To say that there's convergence in understanding is not to say that all spectators act upon their understanding in the same ways«⁶⁰. Wie eine Geschichte nun ausgelegt wird, ist individuelle Ansichtssache und die kognitive Ebene der Zuschauer ist zu komplex, um sie einer einheitlichen Untersuchung

⁵⁸ Vgl. David Bordwell, *Poetics of Cinema*, New York: Routledge 2008, S. 86ff.

⁵⁹ Ebd., S. 93.

⁶⁰ Ebd., S. 94.

unterziehen zu können, da sowohl die Seherfahrung des Zuschauers, als auch seine persönlichen (Lebens-) Erfahrung einen entscheidenden Faktor diesbezüglich spielen. Bordwell argumentiert, dass allerdings eine Grundvoraussetzung hinsichtlich der Art und Weise wie Zuschauer eine Narration verstehen, bestünde. Diese Ansicht teilt auch der deutsche Drehbuchlektor und Dokumentarfilmer Uwe Nagel und bezieht sich dabei auf die konstruktivistische Lernpsychologie:

»Die konstruktivistische Psychologie erklärt Wahrnehmung und Denken als aktive, zielorientierte Vorgänge. Beim Wahrnehmungsvorgang trägt der Beobachter Schemata, also kognitive Strukturen von organisiertem früheren Wissen, an das Wahrzunehmende heran, damit werden bereits getroffene Hypothesen über das Perzipierte entweder bestätigt oder nicht. Im Falle der Nichtbestätigung werden neue Hypothesen aufgestellt, die wiederum überprüft werden. [...] Bei der Wahrnehmung des Filmes hängt jeder Prozeß vom Erkennen von Objekten, über das Verstehen des Dialogs, bis zum Begreifen der gesamten Geschichte von früheren Erfahrungen und Gelerntem ab. Filme sehen ist also ein komplexer und aktiver Vorgang.«⁶¹

Bei diesen Vorgängen der kognitiven Fähigkeiten handelt es sich um eine Grundvoraussetzung des Zuschauerverständnisses, auf die sich Autoren, die eine Handlung erzählen, verlassen. Hieraus kristallisiert sich auch wiederum die Rolle des Zuschauers als aktiver Zuschauer und der Akt des Zuschauens als aktiver Prozess. Nagel geht dabei auch auf die Erwartungshaltung des Zuschauers ein:

»Die reine Wahrnehmung von präsentierten Faktoren reicht nicht aus, der Zuschauer muß als zentrales kognitives Ziel die Konstruktion einer verständlichen Geschichte anstreben. Dabei erwartet der Betrachter als Komponente einer Erzählung eine Kombination von Ereignissen, die von bestimmten Handelnden erlebt werden und durch bestimmte Prinzipien verbunden sind. Der Zuschauer beurteilt fortwährend die Relevanz der gegebenen Information, fehlen Angaben, um einen Zusammenhang zu konstruieren, werden Ergänzungen gemacht oder Hypothesen über die Gründe des Fehlens angestellt. Bei Veränderungen von Ereignissen in der chronologischen Präsentation ordnet der Zuschauer sie wieder in den zeitlichen Ablaufplan, zwischen den Ereignissen versucht er, kausale Verbindungen zu knüpfen.«⁶²

Um kausale Verbindungen knüpfen zu können, muss der Zuschauer in erster Linie gewisse Voraussetzungen erfüllen, wie beispielsweise das Verstehen von Dialogsätzen, die Erkennung von Konstellationen zwischen den Charakteren

⁶¹ Uwe Nagel, *Der rote Faden aus Blut. Erzählstrukturen bei Quentin Tarantino*, Marburg: Schüren 1997, S. 20.

⁶² Ebd., S. 20.

und das Verständnis die jeweiligen Beziehungen zwischen zwei Einstellungen zu verbinden⁶³. Dann erst ergibt sich für den Zuschauer nach und nach eine zusammenhängende Handlung. Diesbezüglich vergleicht Bordwell das Verständnis einer Narration mit der Navigation durch ein Gebäude:

»A narrative is like a building, which we can't grasp all at once but must experience in time. We move from static spaces to dynamic ones, enclosed spaces to open ones, peripheral areas to central ones – often by circuitous routes. That journey has been arranged, and sometimes wholly determined, by architectural design. Narration in any medium can usefully be thought of as governing our trajectory through the narrative.«⁶⁴

Aus dem Zitat geht hervor, was für einen erheblichen Einfluss auf die Narration Bordwell dem Autor zugesteht, aber nicht nur der Inhalt formt die Narration, insbesondere die filmstilistischen und filmästhetischen Mittel *wie* der narrative Inhalt dem Zuschauer vermittelt wird, sind ebenso ausschlaggebend. Wie die narrative Information stilistisch geformt wird, hängt unmittelbar damit zusammen wie das Publikum den Inhalt versteht⁶⁵. Hierbei bedient sich Bordwell Begriffen, welche die russischen Formalisten geprägt haben: *Fabula* steht demnach für den Inhalt, den chronologischen Ereignissen in einem Film und *Syuzhet* bezieht sich auf die Anordnung dieser Ereignisse im Film⁶⁶. Bordwell versteht die Narration als:

»[...] *the process by which the film prompts the viewer to construct the ongoing fabula on the basis of syuzhet organization and stylistic patterning*. This is, we might say, the experiential logic of understanding a film's narrative, the equivalent of the tourist's guided path through a building.«⁶⁷

Demnach konstruiert der Zuschauer die Narration aufgrund der Anordnung der Ereignisse und ihrer Präsentation im Film. Er muss also die Fabula und das Syuzhet in Verbindung miteinander bringen und das geschieht nicht nur aufgrund der Möglichkeit einer kausalen Verknüpfung von verschiedenen Ereignissen, sondern auch durch zwei weitere wichtige Komponenten, nämlich der Zeit und des Raumes⁶⁸.

⁶³ Vgl. Ebd., S. 20.

⁶⁴ Bordwell, *Poetics of Cinema*, S. 95f.

⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 97.

⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 98.

⁶⁷ Ebd., S. 98.

⁶⁸ Vgl. Nagel, *Der rote Faden aus Blut*, S. 21f.

»Die Wahrnehmung des Zuschauers wird also gesteuert durch die Syuzhet-Bauweise von Kausalstrukturen, Zeit und Raum. Allgemeingültig kann man feststellen, daß jedes Syuzhet verschiedene retardierende Momente benutzt, um die Konstruktion der Fabula zu verzögern.«⁶⁹

Eine ungewohnte Art und Weise der Anordnung des *Syuzhet* ist eine simple Form den Zuschauern narrative Informationen vorzuenthalten. Unter »ungewohnt« wird hier verstanden, dass beispielsweise die Ereignisse im Film nicht in chronologischer Reihenfolge und / oder aufgrund fehlender Informationen aufseiten des Zuschauers, in kausal für den Zuschauer noch nicht nachvollziehbarer Reihenfolge gezeigt werden.

»[...] [A] flashback isn't just an abstract rearrangement of story incidents. Its function is to trigger interest in finding out what led up to what we see. Sternberg suggests that by considering three aspects of our narrative appetites, we can offer good functional explanations for particular devices. *Curiosity* stems from past events: What led up to what we're seeing now? *Suspense* points us forward: What will happen next? *Surprise* foils our expectations and demands that we find alternative explanations for what has happened. *Syuzhet* arrangements of events arouse and fulfill these cognition-based emotions.«⁷⁰

Durch eine ungewohnte Anordnung des *Syuzhet* kann also beim Zuschauer Neugier, Spannung oder Überraschung / Erstaunen hervorgerufen werden, selbst in Szenen, die, wären sie in einer eher konventionellen Form angeordnet, dies nicht erzielen würden. Durch stilistische Mittel wie Flashbacks⁷¹, Flashforwards⁷² oder Zeitsprünge wird genau kontrolliert, welche Information der Zuschauer erhält und vor allem *wie* und *wann* er sie erhält. Das »wie« spielt hierbei eine entscheidende Rolle, denn welche Information der Zuschauer wann erfährt, hat einen erheblichen Einfluss auf das Verständnis des Zuschauers und seiner Grundhaltung dem jeweiligen Film gegenüber.

Bei den vielen verschiedenen Filmgenres und Filmproduktionen, die es auf der ganzen Welt gibt, ist es selbstverständlich, dass sich diese hinsichtlich ihrer narrativen Form unterscheiden können. Allerdings ist zu beachten, dass aufgrund der Vormachtstellung der amerikanischen Filmindustrie Hollywoods (seit spätestens den 1920er Jahren) insbesondere im westlichen Kulturkreis die

⁶⁹ Ebd., S. 22.

⁷⁰ Bordwell, *Poetics of Cinema*, S. 100.

⁷¹ Ein Flashback (Rückblende) ist eine Filmsequenz in der Geschehnisse gezeigt werden, die zeitlich vor der Handlungsgegenwart stattfanden.

⁷² Ein Flashforward (Vorblende) ist eine Filmsequenz in der Geschehnisse gezeigt werden, die zeitlich nach der Handlungsgegenwart stattfinden.

Seherfahrung des Zuschauers von ebendieser Filmästhetik maßgeblich geprägt wird. Findet später auch eine grundlegende Ablehnung gegenüber Hollywood und seiner Filmästhetik statt, wurde sich nichtsdestotrotz mit hoher Wahrscheinlichkeit im Kindesalter eine Reihe dieser narrativer und filmstilistischer Formen nicht nur angesehen, sondern ebenso kognitiv abgespeichert (Filme von Walt Disney zum Beispiel). So wird in Anlehnung an Hollywood im angelsächsischen Raum vom »classical cinema«⁷³ gesprochen:

»Behind this enormous expansion of the concept of classical cinema lies the idea that Hollywood filmmaking has dominated our conception of what a "normal" movie is since the formation of the film studio apparatus between roughly 1910 and the early 1920s. Thus the U.S. film industry can be treated not only as the most powerful economic force among national cinemas, but relatedly as the most influential model of filmmaking practice in history. The claim is that there are certain identifiable parameters of form and style which have for most of film history served as norms and limitations throughout the world, and these norms are associated most closely with the kinds of films produced most successfully and extensively in the American narrative film industry.«⁷⁴

Jegliche Ablehnung filmästhetischer und filmstilistischer Mittel Hollywoods nimmt durch diese Ablehnung – ob nun unmittelbar oder mittelbar – wiederum Bezug zu Hollywood. Die Rezeption eines klassischen Hollywoodfilms unterscheidet sich demnach in der Regel von Filmen, die sich einer anderen narrativen und filmästhetischen Struktur bedienen.

»The spectator comes to a classical film very well prepared. The rough shape of syuzhet and fabula is likely to conform to the canonic story of an individual's goal-oriented, casually determined activity. The spectator knows the most likely stylistic figures and functions. The spectator has internalized the scenic norms of exposition, development of old causal lines, and so forth. The viewer also knows the pertinent ways to motivate what is presented. "Realistic" motivation, in this mode, consists of making connections recognized as plausible by common opinion.«⁷⁵

Aufgrund der daraus resultierenden Seherfahrungen aufseiten des Zuschauers, scheint es demnach offenkundig, dass sobald zum ersten Mal Filme angesehen werden, die sich nicht diesen gängigen Hollywood-Schemata bedienen (es gibt auch Hollywood-Filme, die das nicht tun) die Zuschauer irritiert sind und ihnen

⁷³ Vgl. Philip Rosen, »Introduction: The Saussurian Impulse and Cinematic Semiotics«, in: *Narrative, Apparatus, Ideology*, hrsg. v. Philip Rosen, New York: Columbia University Press 1986, S. 3-16, hier S. 8.

⁷⁴ Ebd., S. 8.

⁷⁵ David Bordwell, »Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures«, in: *Narrative, Apparatus, Ideology*, hrsg. v. Philip Rosen, New York: Columbia University Press 1986, S. 17-34, hier S. 28f.

das Verständnis der Filmhandlung erschwert wird. Wie beispielsweise wenn die Linearität, die vielen solcher Filme inhärent ist, aufgegeben wird.

»Hollywood narration clearly demarcates its scenes by neoclassical criteria – unity of time (continuous or consistently intermittent duration), space (a definable locale), and action (a distinct cause-effect phase).⁷⁶ [...] Instead of a complex braiding of casual lines (as in Rivette) or an abrupt breaking of them (as in Antonioni, Godard, or Bresson), the classical Hollywood film spins them out in smooth, careful linearity.«⁷⁷

Diese narrativen Strukturen, die sich unter dem Begriff »classical cinema« zusammenfassen lassen, treffen in der Regel nicht nur genreübergreifend auf die meisten Filme Hollywoods zu, sondern auch auf andere Filmproduktionen, selbstverständlich gibt es allerdings auch hier, sowohl bezüglich Hollywoods, als auch anderen Filmproduktionen, Ausnahmen. Allerdings geht es an dieser Stelle nicht um eine Klassifikation der unterschiedlichen Genre und Filmproduktionen, sondern um die Verdeutlichung, dass die Seherfahrung und damit auch die Erwartungshaltung eines Zuschauers (insbesondere im westlichen Kulturraum) durch das »classical cinema« geprägt wird und diesbezüglich als Orientierung hinsichtlich bestimmter Erwartungshaltungen, die nach gewissen Mustern folgen, aufseiten des Publikums dienen kann. Denn eine Ablehnung davon kann das Verständnis der Narration aufseiten des Rezipienten deutlich herausfordern, wie im Folgenden veranschaulicht werden soll.

1.2 Chronologie der Fabula und des Syuzhet

Da ein wesentliches Charakteristikum von Tarantinos Filmen die Ablehnung einer erzählerischen Linearität ist, wie in den nachfolgenden Ausführungen gezeigt werden soll, werden zum besseren Verständnis der Analyse der Narration in *Kill Bill* in diesem Kapitel die Chronologie der Fabula und des Syuzhet der beiden Filme dargestellt. Bei *Kill Bill* handelt es sich um einen zweiteiligen Film, der insgesamt in zehn Kapiteln unterteilt ist, von denen jeweils fünf in einem Film behandelt werden. Tarantino erzählt die Geschichte allerdings nicht linear, demnach entsprechen die jeweiligen Kapitel nicht gezwungenermaßen der Chronologie der Ereignisse der Fabula, welche das

⁷⁶ Ebd., S. 20.

⁷⁷ Ebd., S. 21.

Verständnis der Fabula aufseiten des Zuschauers deutlich erschweren.

Fabula Kill Bill Vol. 1

Die Fabula von *Kill Bill Vol. 1* beginnt mit der Geschichte der Kindheit von einer japanisch-chinesischen Amerikanerin, die in Tokio auf einer amerikanischen Militärbasis geboren wurde. Ihr Name ist O-Ren Ishii, ein ehemaliges Mitglied der kriminellen Organisation von professionellen Auftragsmördern genannt »Deadly Viper Assassination Squad«, welche von Bill angeführt wurde. O-Ren Ishiis Eltern wurden vor ihren Augen, als sie neun Jahre alt war, von »Boss Matsumoto«, einem Yakuza-Boss⁷⁸ getötet. Zwei Jahre später rächte sie den Mord an ihren Eltern, indem sie Boss Matsumoto eigenhändig umbrachte. Diese Ereignisse werden in Form eines Animes⁷⁹ dargestellt und es handelt sich um eine Rückblende in die Kindheit O-Ren Ishiis.

Die »eigentliche« Handlung des Films beginnt mit einem Massaker an neun Menschen, die an einer Hochzeit in einer Kapelle in der Wüste in El Paso, Texas, teilgenommen haben. Darunter auch die schwangere Braut und der Bräutigam. Ein Mann namens Bill schießt der übel zugerichteten, am Boden liegenden Braut in den Kopf, kurz vorher sagt sie ihm noch, dass das Kind in ihrem Bauch von ihm stamme. Als der Sheriff die Kapelle erreicht, sind die Spurensicherung und sein Sohn, der Hilfssheriff, bereits vor Ort. Als sich der Sheriff zur Braut herunterbeugt, während sein Sohn ihm erklärt, dass der Name der Braut laut Hochzeitsurkunde Arlene Machiavelli laute, es sich dabei allerdings um einen falschen Namen handelt, spuckt sie ihm Blut direkt ins Gesicht. Erst jetzt stellt die Polizei fest, dass sie die einzig Überlebende des Massakers ist.

Die Braut (sie hat keinen eigenständigen Namen während des gesamten ersten Teils des Filmes) befindet sich in einem Koma und liegt im Krankenhaus. Eine Frau mit Augenklappe, Elle Driver, besucht sie eines Nachts und möchte sie mit einer Spritze vergiften. Auch sie war an dem Massaker beteiligt, welches von der Auftragsmörder-Organisation »Deadly Viper Assassination Squad« (die Braut gehörte auch mal dieser Gruppierung an) unter der Führung Bills, vollzogen wurde. Kurz bevor Elle der Braut das Gift spritzen möchte, ruft Bill sie

⁷⁸ Yakuza: Japanische Mafia.

⁷⁹ Japanische Zeichentrickfilme.

allerdings an und befiehlt ihr die Aktion abzubrechen, da diese Art der Tötung (Vergiftung im Schlaf) zu feige sei.

Ein Jahr nach dem Massaker in El Paso wird O-Ren Ishii, auch sie war an dem Massaker beteiligt, Anführerin der japanischen Yakuza in Tokyo und somit »Queen of Tokyo's Underworld«. Am Tag ihrer Ernennung als Anführerin der Yakuza spricht einer ihrer Untergebenen, Boss Tanaka, seinen Unmut darüber aus, dass eine japanisch-chinesische Amerikanerin nun als ihr Oberhaupt fungiere, woraufhin O-Ren Ishii umgehend vor der gesamten Versammlung demonstriert, wie sie mit solchem Unmut über ihre Herkunft umgeht, indem sie Tanaka vor allen anderen kurzerhand mit ihrem Samurai-Schwert enthauptet.

Vier Jahre nach dem Massaker in El Paso wacht die Braut aus ihrem Koma auf. Sie erinnert sich an die letzten Worte Bills bevor er ihr in den Kopf schoss, dabei greift sie sich an die Stelle, an der der Schuss eintraf und klopft auf eine Metallplatte. Plötzlich greift sie sich an den Bauch und bemerkt, dass sie ihr Kind verloren hat, tief erschüttert, beginnt sie zu weinen und zu schreien. Als sie sich schließlich etwas sammelt, liest sie aus ihren Handflächen ab, dass vier Jahre vergangen sind. Plötzlich sind Stimmen auf dem Gang zu hören und sie stellt sich schlafen. Der Krankenhauspfleger Buck kommt mit einem Mann herein und sie erfährt, dass Buck die regungslosen Körper der Koma-Patientinnen an »seine Kunden« verkauft. Der Mann steigt auf das Bett und als er sich dem Gesicht der Braut nähert um sie zu küssen, beißt sie ihm kurzum die Zunge ab. Die Braut möchte sofort aus dem Bett herausspringen und muss dabei feststellen, dass sie ihre Beine nicht bewegen kann. Buck kommt zurück ins Zimmer und wird ebenfalls von ihr angegriffen und schlussendlich getötet. Sie zieht sich die Kleidung des Pflegers an, nimmt seine Wagenschlüssel und setzt sich in einen Rollstuhl. In der Tiefgarage angekommen sucht sie den Wagen, der schließlich einfach zu finden ist, weil es sich dabei um einen gelben Truck mit der großen pinken Aufschrift »Pussy Wagon« handelt, denn der Schlüsselanhänger trug ebenfalls dieselbe Aufschrift. Die Braut schleppt sich auf den Hintersitz und fokussiert sich darauf ihren großen Zeh zu bewegen. Dabei erzählt sie die Geschichte O-Ren Ishiis, wie sie in ihrer Kindheit den Mord an ihren Eltern beobachten musste und sich anschließend an dem Mörder ihrer Eltern rächte.

Nach 13 Stunden schafft es die Braut ihre Beine zu bewegen, steigt auf den

Fahrersitz und fährt zum Flughafen. Dort kauft sie ein One-Way Ticket nach Okinawa, Japan. Der aufmerksame Zuschauer wird erkennen, dass nur für eine Sekunde (!) ihr richtiger Name auf dem Flugticket zu sehen ist (Beatrix Kiddo). In Okinawa angekommen sucht sie Hattori Hanzo auf, den sie um ein Samurai-Schwert bittet. Hanzo erklärt, dass er sich vor 28 Jahren geschworen hat, keine Schwerter mehr herzustellen, doch als Beatrix (auch wenn der Zuschauer an dieser Stelle des Films ihren Namen noch nicht kennt, wird die Braut im folgenden Text Beatrix genannt) erwähnt, wozu sie es braucht, willigt er ein. Dabei erwähnt sie nur, dass sie es für einen ehemaligen Schüler von ihm benötigt, woraufhin Hanzo den Namen »Bill« auf die beschlagene Fensterscheibe schreibt. Nach einem Monat ist das Schwert fertig und die Braut fliegt nach Tokio um O-Ren Ishii aufzusuchen. Im Flugzeug, auf dem Weg dorthin, schreibt sie ihre Todesliste auf der fünf Namen stehen:

- 1.O-Ren (Cottonmouth)
- 2.Vernita Green (Copperhead)
- 3.Budd
- 4.Elle Driver (California Mountain Snake)
- 5.Bill

In Tokyo angekommen fährt die Braut auf einem Motorrad neben der Eskorte O-Ren Ishiis in das Lokal »House of Blue Leaves«. Dort wird O-Ren Ishiis Gesellschaft in einen separaten Privatraum geführt. Das Lokal und die Tanzfläche, welche von einer Live-Band bespielt wird, sind voll. Auf der Toilette packt Beatrix Sofie, die rechte Hand O-Ren Ishiis und nimmt sie als Geisel. Gemeinsam tritt sie mit ihr auf die Tanzfläche und ruft laut nach O-Ren Ishii. Sofort erscheinen ihre Leibwächter und sie werden alle Zeuge, wie die Braut den Arm Sofies abtrennt. O-Ren Ishii befiehlt daraufhin ihren Leibwächtern Beatrix zu töten, was ihnen allerdings nicht gelingt. Nachdem die Braut auch die 17-Jährige persönliche Leibwächterin O-Ren Ishiis, Gogo, getötet hat, erscheint ihre persönliche Leibgarde, die sogenannten »Crazy 88«, die zwar nicht aus 88 Personen bestehen, aber aus mehreren Dutzend. Auch die beseitigt Beatrix mit ihrer Kampfkunst und ihrem Hattori-Hanzo-Schwert. Das Finale zwischen den beiden Frauen findet draußen im verschneiten japanischen Garten statt. Beatrix gewinnt den Kampf und tötet O-Ren Ishii, indem sie ihr die Schädeldecke abtrennt. Danach nimmt Beatrix Sofie mit und setzt ihren verstümmelten Körper

(sie hat ihr mehrere Gliedmaßen abgetrennt, was der Zuschauer allerdings nicht zu sehen bekommt), am Straßenrand aus, damit sie Bill persönlich die Nachricht übermitteln kann, dass sie sich an allen rächen wird, so wie sie sich an O-Ren Ishii gerächt hat.

Ein Mann mit Cowboy-Hut, es muss sich um Budd handeln, der ebenfalls auf der Todesliste steht, tritt nur kurz auf und sagt, dass die Braut ihre Rache verdient habe und sie alle es verdient hätten zu sterben (es ist allerdings unklar mit wem er spricht). Als Bill Sofie im Krankenhaus besucht, erfährt der Zuschauer durch ihn, dass die gemeinsame Tochter Bills und Beatrix' am Leben ist.

Vernita Green, die zweite Person auf der Todesliste und ebenfalls ehemaliges Mitglied der »Deadly Viper Assassination Squad«, die auch am Massaker beteiligt war, wird in ihrem Familienhaus, das sich in einem idyllischen Vorort in Pasadena, Kalifornien befindet, von Beatrix, vor den Augen Vernitas kleiner Tochter, getötet. Hier erfährt der Zuschauer, dass der ursprüngliche Codename Beatrix', als sie selbst noch Mitglied des Attentatskommandos war, Black Mamba lautete.

Das ist die Chronologie der Ereignisse der Fabula, welche im Film nicht linear dargestellt werden. Im Folgenden soll eine Auflistung der Chronologie des Syuzhet folgen.

Syuzhet Kill Bill Vol. 1

Prolog: Bill erschießt die Braut.

1. Kapitel »2«: Die Braut tötet Vernita Green aka Copperhead in ihrem Familienhaus in Pasadena, Kalifornien.

2. Kapitel »The blood-splattered BRIDE«: Zeitsprung: Vier Jahre und sechs Monate zurück. Polizisten betreten eine Kapelle in El Paso, Texas, in der ein Massaker stattgefunden hat. Die Braut ist doch noch am Leben, sie hat als einzige das Massaker überlebt. Sie liegt im Krankenhaus und erwacht nach vier Jahren aus dem Koma und flieht.

3. Kapitel: »The Origin of O-Ren«: In einer Anime-Sequenz wird die Kindheit O-Ren Ishiis dargestellt: Der Mord an ihren Eltern, deren Zeuge sie wurde und ihre Rache an dem Mörder ihrer Eltern.

4. Kapitel: »The MAN From Okinawa«: Die Braut / Beatrix reist nach Okinawa, Japan um Hattori Hanzo, den besten Schwertschmied-Meister, aufzusuchen, da sie ein Hanzo-Schwert für ihre geplante Rache an ihren ehemaligen Kollegen der »Deadly Viper Assassination Squad« benötigt.

5. Kapitel: »Showdown at House of Blue Leaves«: Rückblende in der O-Ren Ishii ein Jahr nach dem Massaker in El Paso, Texas, Anführerin der Yakuza in Tokio wird.

Nach ihrem Zwischenstopp bei Hattori Hanzo in Okinawa reist Beatrix nach Tokio und tötet O-Ren Ishii als erstes. Die letzten Worte des Films werden von Bill gesprochen, der Sofie fragt, ob Beatrix wisse, dass ihre Tochter noch am Leben sei.

Werden die Kapitel in die Chronologie der Fabula eingeordnet, dann ergibt sich folgende Reihenfolge der Kapitel: 3,2,4,5,1.

Fabula Kill Bill Vol. 2

Die Fabula von *Kill Bill Vol. 2* beginnt mit einer harmonischen Szene zwischen Beatrix und Bill an einem Lagerfeuer in der Wüste. Bill spielt auf einer Flöte und erzählt ihr von der Legende der sogenannten »Five-Point-Palm Exploding-Heart Technique«, bei der es sich um eine Technik handelt, in der der Angreifer lediglich fünf bestimmte Punkte am Oberkörper des Gegners trifft, die dazu führen, dass der Gegner nachdem er fünf Schritte gegangen ist, zusammenbricht und stirbt. Anschließend bringt er Beatrix zu dem Kung-Fu-Meister Pai Mei, bei dem sie ihre Kung-Fu – und Schwertkampfkünste perfektionieren soll. Bei Pai Mei handelt es sich um einen sehr strengen Meister, der keine Gnade walten lässt. Einer der Hauptübungen besteht darin, dass Beatrix mit ihrer bloßen Hand aus nächster Nähe einen dicken Holzbalken durchbrechen soll. Es ist unklar, wie lange sie schlussendlich bei Pai Mei bleibt bis sie zu Bill zurückkehrt, allerdings muss es sich um einen langen Zeitraum von mehreren Monaten, wenn nicht Jahren, handeln.

Während eines Auftrags (die Tötung von Lisa Wong) erfährt Beatrix, dass sie schwanger von Bill, mit dem sie eine Beziehung führt, ist. Bevor sie allerdings den Auftrag erfüllen kann, schickt Lisa Wong selbst einen Auftragskiller, Karen Kim, zu ihr. Beatrix' Leben wird dadurch gerettet, dass ihr, als sie durch den

Türspion blicken will, um zu erkennen, wer an der Hotelzimmertür geläutet hat, der Schwangerschaftstest, den sie kurz vorher gemacht hat, herunterfällt. Karens Kugel erwischt sie also zufälligerweise nicht und Beatrix trifft mit ihr eine Abmachung, dass sie beide ihren Auftrag nicht ausführen und sich gegenseitig am Leben lassen. Daraufhin taucht sie unter dem Namen Arlene Machiavelli unter und möchte Tommy Plimpton heiraten, um mit ihm ein einfaches, ruhiges Leben führen und ihre Tochter in einer friedlichen Umgebung großziehen zu können.

Nachdem Beatrix also nicht von dem Auftrag, auf den Bill sie angesetzt hatte, zurückkehrte, ging er davon aus, dass sie getötet wurde. Als er ihre Mörder ausfindig machen möchte, trifft er auf sie und ihr »neues Leben«. Er sucht sie in der Kapelle in El Paso, Texas auf. Dabei handelt es sich nicht um den eigentlich Hochzeitstag, sondern um eine Hochzeitsprobe. An diesem Tag sind das Brautpaar (die Braut ist mittlerweile hochschwanger), der Pianist, der Pfarrer, seine Frau und vier Freunde des Paares in der Kapelle anwesend. Als Beatrix kurz raus an die frische Luft möchte, hört sie den Klang einer Flöte. Draußen angekommen, sieht sie Bill. Sie unterhalten sich kurz, da taucht plötzlich Tommy auf, dem Beatrix Bill als ihren Vater vorstellt. Als das Brautpaar zurück zu den Proben möchte, tauchen die vier anderen Mitglieder der »Deadly Viper Assassination Squad« auf und erschießen alle Anwesenden in der Kapelle.

Anschließend findet ein Zeitsprung statt, indem sich zeitlich die Ereignisse aus dem ersten Teil des Films zutragen. Bill fährt zu seinem Bruder Budd, der in einem Wohnwagen mitten in der Wüste von El Paso, Texas wohnt, um ihn in Kenntnis zu setzen, dass Beatrix aus dem Koma erwacht ist und sich auf einem brutalen und blutigen Rachefeldzug begeben hat. Er erzählt ihm, dass sie es ganz alleine mit der persönlichen Leibgarde O-Ren Ishiis den »Crazy 88« aufgenommen und am Schluss O-Ren Ishii getötet hat.

Budd ist mittlerweile Türsteher bei einem schlecht besuchten Striptease-Lokal in El Paso. Nach einem Arbeitsabend kommt er nach Hause, wo Beatrix unter seinem Wohnwagen auf ihn wartet. Als sie sich zum Angriff bereit macht, überrascht sie Budd mit seinem Gewehr. Er schießt ihr in beide Brüste und betäubt sie anschließend. Danach ruft er Elle Driver an und bietet ihr Beatrix' Hanzo-Schwert für eine Million Dollar an, das Elle am nächsten Morgen abholen kommen soll. Budd vergräbt Beatrix mithilfe eines zweiten Mannes

lebendig in einem zugengelbten Holzsarg im Grab einer Frau namens Paula Schultz. Allerdings gelingt es Beatrix sich daraus zu befreien, indem sie den Holzsarg mit ihrem Faustschlag, den sie bei ihrem Meister Pei Mai gelernt hat, durchbricht und sich den Weg nach draußen frei macht.

Am nächsten Morgen trifft Elle bei Budd ein, um das Hanzo-Schwert abzuholen und das Geld vorbeizubringen. Budd freut sich über das viele Geld im Koffer und als er es auspackt, springt ihm eine Schwarze Mamba direkt ins Gesicht, die unter den Geldscheinen versteckt war. Die hochgiftige Schlange beißt ihn und er fällt zu Boden. Elle erklärt ihm, dass er aufgrund des Giftes und dem Biss im Gesicht innerhalb von 20 Minuten bereits tot sein werde. Während sie das Geld zurück in den Koffer packt, ruft sie Bill an und sagt ihm, dass Budd durch Beatrix getötet wurde, die eine Schwarze Mamba in seinen Wohnwagen gelegt habe, sie selbst aber Beatrix getötet habe und sie nun im Grab der Paula Schultz liege. Hier fällt zum ersten Mal der Name der Protagonistin, Beatrix Kiddo. Als Elle den Wohnwagen verlassen will, wird sie von Beatrix überrascht. Während des Kampfes zieht ihr Beatrix den anderen Augapfel aus der Augenhöhle (der Zuschauer erfährt hier, dass Elle ihr erstes Auge durch Pai Mei verlor, da sie sich seiner Autorität widersetzte, woraufhin sie sich mit dem Tod an Pai Mei rächte).

Beatrix fährt mit dem Wagen nach Mexiko und sucht den alten Mann Esteban Vihao auf, eine Vaterfigur Bills, und erfährt von ihm, dass sich Bill unweit in einem Hotel in Mexiko aufhält. Als sie dort ankommt, schleicht sie sich mit dem Schwert auf dem Rücken und der gezogenen Waffe in die Suite Bills ein, auf der Suche nach der fünften und letzten Person auf ihrer Todesliste. Als sie mit erhobener Waffe bereit für den Angriff auf die Terrasse tritt, wird sie von einem kleinen Mädchen, dass sie »Mommy« nennt überrascht, die eine Wasserpistole auf sie richtet. Bill befindet sich neben dem kleinen Mädchen. Beatrix ist sichtlich ergriffen von der Tatsache, dass ihre Tochter doch am Leben ist. Sie spielt das Spiel, das ihr Bill und ihre Tochter mit den Wasserpistolen im Garten präsentieren, mit. Die folgenden Szenen gleichen einer Familienidylle von Vater-Mutter-Kind, in der alle beisammen in der Küche sitzen und der Vater Sandwichs zubereitet. Nachdem Beatrix ihre kleine Tochter zu Bett gebracht hat und diese eingeschlafen ist, geht sie zu Bill, um ihren Plan zu vollenden. Nach einer Aussprache der beiden über die Motive ihrer Handlung (Beatrix verließ

Bill, weil sie eine gewaltfreie, friedliche Zukunft für ihre Tochter wollte und Bill war zutiefst verletzt, dass Beatrix ihn glauben ließ, sie sei tot, um ein Leben mit einem anderen Mann zu führen) gewinnt Beatrix nach wenigen Sekunden den Kampf der beiden, der nur im Sitzen stattfindet, indem sie die »Five-Point-Palm Exploding-Heart Technique« bei Bill anwendet. Sichtlich erstaunt darüber, dass Beatrix dieser mächtig ist, war er doch überzeugt, dass Pai Mei sie niemanden beibringt und Beatrix nie erwähnte, dass sie diese gelernt habe, bricht er im Garten auf dem Rasen nach fünf Schritten zusammen und stirbt. Daraufhin nimmt Beatrix ihre Tochter aus dem Hotel mit. Am nächsten Morgen liegt sie weinend am Badezimmerboden eines Hotelzimmers, ein Löwen-Kuscheltier fest umschlungen, während ihre Tochter auf dem Bett sitzt und sich im Fernsehen eine Zeichentrickserie ansieht. Nachdem Beatrix schluchzt und weint, fängt sie plötzlich laut an zu lachen und spricht mehrmals die Worte »Thank you« hinter einander aus. Erleichtert und glücklich kommt sie aus dem Badezimmer und umarmt ihre Tochter ganz fest. Die letzte Einstellung zeigt Mutter und Tochter glücklich vereint im Cabrio dem Sonnenuntergang entgegen fahren.

Wie bereits im ersten Teil von *Kill Bill* werden auch hier diese Ereignisse nicht linear präsentiert. Lediglich das Ende der Fabula ist auch das Ende des Syuzhet.

Syuzhet Kill Bill Vol. 2

Prolog: Beginnt wie im ersten Teil, Bill erschießt Beatrix. In der nächsten Einstellung spricht Beatrix direkt in die Kamera zum Zuschauer und erläutert kurz die Ereignisse, die während des ersten Filmteils geschehen sind, das Massaker, ihr Koma, welches vier Jahre andauerte und ihr Rachefeldzug. Sie erwähnt, dass sie sich nun auf dem Weg zu Bill, der letzten Person auf ihrer Todesliste, befinde.

6. Kapitel: »Massacre at Two Pines«: Die Hochzeitsprobe von Beatrix und Tommy, bei der sie von Bill und den Mitgliedern der »Deadly Viper Assassination Squad« angegriffen werden.

Bill fährt zu Budd und klärt ihn darüber auf, dass sich Beatrix an ihnen allen rächen will.

7. Kapitel: »The lonely grave of Paula Schultz«: Beatrix' Angriff auf Budd

scheitert, er greift sie an und begräbt sie am Ende des Kapitels am lebendigen Leibe in einem zugenagelten Holzsarg.

8. Kapitel »The Cruel Tutelage of Pai Mei«: Beatrix und Bill am Lagerfeuer in der Wüste, er erzählt ihr von der Legende der »Five-Point-Palm Exploding-Heart Technique«.

Sie wird die Schülerin Pai Meis und verbringt längere Zeit bei ihm um ihre Kung-Fu-Künste und ihren Schwertkampf zu perfektionieren.

9. Kapitel »ELLE and I«: Elle tötet Budd, indem sie ihn von einer Schwarzen Mamba beißen und vergiften lässt. Elle wird von der noch lebenden Beatrix überrascht, die ihr das andere Auge aus der Augenhöhle zieht und sie blind alleine mit der giftigen Schwarzen Mamba im Wohnwagen zurücklässt.

Letztes Kapitel »Face to Face«: Beatrix fährt zu Bill und trifft dort überraschenderweise auf ihre Tochter, die sie tot glaubte. Sie tötet Bill anhand der »Five-Point-Palm Exploding-Heart Technique«. Am Ende ist Beatrix glücklich mit ihrer Tochter vereint.

Werden diese Kapitel in die Chronologie der Fabula geordnet, ergibt sich folgende Reihenfolge: 8,6,7,9,10.

Wenn alle zehn Kapitel in die gesamte Fabula des Zweiteilers *Kill Bill* chronologisch geordnet werden, ergibt sich schlussendlich die Reihenfolge: 3,8,6,2,4,5,1,7,9,10.

Dass sich Filme gerne Zeitsprüngen und Flashbacks bedienen, um die Spannung zu steigern, ist ein gängiges Mittel. Aber eine Handlung so zu fragmentieren und einzelne Teile auseinanderzunehmen, um sie später an anderer Stelle wieder einzufügen, in der Art und Weise wie es Tarantino am oben gezeigten Beispiel macht, kommt eher selten vor.

»[...] [W]ir haben je nach Ausgangspunkt Rückblenden (Analepsen) in Vorausschauen (Prolepsen) oder Vorausschauen in Rückblenden, nirgends jedoch ist Gegenwart, obwohl der Film auf der rezeptiven Ebene natürlich immer ganz Gegenwart ist. [...] Es existiert keine filmische Basisnarration in KILL BILL, von der aus sich eine konsistente Zeitebene rekonstruieren ließe.«⁸⁰

Aus welchem Grund wählt Tarantino diese narrative Form? Wie äußert sie sich

⁸⁰ Uwe Lindemann/Michaela Schmidt, »Die Liste der Braut. Einige Bemerkungen zur Filmästhetik von Quentin Tarantinos Kill Bill«, in: *Unfinished Business, Quentin Tarantinos »Kill Bill« und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Achim Geisenhanslüke/Christian Steltz, Bielefeld: transcript 2006, S. 133-158, hier S. 139.

auf die Seherfahrung des Zuschauers? Diesen Fragen wird im nächsten Kapitel nachgegangen und versucht anhand ausgewählter Beispiele zu klären.

1.3 Answers-first, questions later

»One of the main things I like to do with my scripts is monkey with structure a little bit.«⁸¹

Quentin Tarantino

Quentin Tarantino teilt einzelne Filmszenen gerne in Kapitel ein, das hat er bei seinem ersten Film *Reservoir Dogs* (1992) und seinem zweiten Film *Pulp Fiction* (1994) auch schon getan. In beiden *Kill Bill* Teilen sind die Filme jeweils in fünf Kapitel unterteilt, die allerdings nicht in einer linearen Form erzählt werden, wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt wurde. Jedes Kapitel wird hier mit einer Schwarzblende abgeschlossen und das nächste Kapitel mit einem Zwischentitel mit Nummer und Titel des jeweiligen Kapitels eingeführt. Dieses filmstilistische Mittel erinnert stark an die narrative Form eines Romans. »His theme when explaining his work was that he had tried to free himself in terms of time, story structure, and characters by using literature as a model without constraints«⁸². In einem Interview aus dem Jahr 1993 erklärt Tarantino seine bevorzugte Wahl einer nichtlinearen Erzählform, wie folgt:

»I guess what I'm always trying to do is use the structures that I see in novels and apply them to cinema. A novelist thinks nothing of starting in the middle of a story. I thought that if you could figure out a cinematic way to do that, it would be very exciting. Generally, when they translate novels to movies, that's the first stuff that goes out. I don't do this to be a wise guy or to show how clever I am. If a story would be more dramatically engaging if you told it from the beginning, or the end, then I'd tell it that way. But the *glory* is in pulling it my way.«⁸³

Tarantinos »my way« besteht hauptsächlich darin seine Narration in einer stark fragmentierten und aus erzählerischer Sicht unkonventionellen, für den Zuschauer ungewohnten Form, darzustellen.

»Tarantino ist ein eigenwilliger Erzähler, das fällt auch dem

⁸¹ Quentin Tarantino im Interview mit Graham Fuller, »Answers First, Questions Later«, in: *Quentin Tarantino: Interviews*, hrsg. v. Gerald Peary, Jackson: University Press of Mississippi 1998, S. 49-65, hier S. 52.

⁸² Gerald Peary, *Quentin Tarantino: Interviews*, University Press of Mississippi 1998, S. viii

⁸³ Quentin Tarantino im Interview mit Graham Fuller, »Answers First, Questions Later«, S. 53.

oberflächlichen Betrachter sofort auf. [...] [D]ie Handlung fängt dort an, wo sie bei anderen Filmen normalerweise endet, Geschichten, die man meint, schon oft gesehen zu haben, nehmen plötzlich abstruse Wendungen, wichtige Figuren werden den halben Film über nicht von vorn gezeigt, und die zeitliche Abfolge der Story ist immer völlig durcheinander geraten.«⁸⁴

Zentrale Charakteristika der narrativen Form Tarantinos sind demnach die, sich aus seinen filmstilistischen Mitteln ergebene »Unvorhersehbarkeit«⁸⁵ der Handlung und »inhaltliche Diskrepanz«⁸⁶ aufeinander folgender Szenen, welche den Zuschauer immer wieder überraschen, erstaunen und / oder schockieren können. So wie beispielsweise der Beginn von *Kill Bill Vol. 1*. Der Film beginnt mit einem schwarzen Bild, zu hören ist das laute schwere Atmen eines Menschen. Es folgt ein Zwischentitel: »Revenge is a dish best served cold. Old Klingon«⁸⁷ Proverb«⁸⁸. Es folgt eine in schwarz-weiß gehaltene Großaufnahme von einem blutüberströmten Gesicht einer Frau, die einen Brautschleier trägt und am Boden liegt⁸⁹. Ihr Atmen ist das, was zu Beginn ohne dazugehöriges Bild, zu vernehmen war. Sie scheint eine große Angst vor etwas zu haben. Plötzlich sind Stiefelabsätze, die über einen Holzboden gehen, zu hören und die Frau beginnt schneller zu atmen. In der nächsten Einstellung sind nur der untere Teil von Cowboy-Stiefeln und die Hosenbeine zu sehen, welche auf die am Boden liegende Frau zugehen. Die Absätze sind laut und deutlich zu hören und vermischen sich mit dem schweren Atmen der Frau, dass nun immer schneller wird. Es folgt wiederum ein Schnitt zur Großaufnahme des Gesichts der Frau, sie schaut auf und zittert, am rechten Bildrand ist die Schuhspitze eines Cowboystiefels zu sehen⁹⁰. Die ersten Worte des Films werden gesprochen, eine Männerstimme fragt sie »Do you find me sadistic?«⁹¹. Die

⁸⁴ Nagel, *Der rote Faden aus Blut*, S. 17.

⁸⁵ Ebd., S. 31.

⁸⁶ Ebd., S. 31.

⁸⁷ Klingonisch ist eine erfundene Sprache, welche für die Rolle der Außerirdischen in der Serie *Star Trek* konstruiert wurde.

⁸⁸ *Kill Bill Vol. 1*, 00:43. Diese Redewendung findet sich nicht nur bei *Star Trek*, sondern auch »[...] und zwar erstmals (»La vengeance est un plat qui se mange froid«) in einem der elegantesten Briefromane des >alten Europas<, in Pierre Choderlos de Laclos' *Les Liaisons dangereuses* (1782) – und seiner wohl bekanntesten Verfilmung von Stephen Frears mit Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer, Keanu Reeves und Uma Thurman aus dem Jahr 1988: DANGEROUS LIAISONS.« Zitat aus: Gereon Blaseio/Claudia Liebrand, »»Revenge is a dish best served cold.«« >World Cinema< und Quentin Tarantinos *Kill Bill*, in: *Unfinished Business, Quentin Tarantinos »Kill Bill« und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Achim Geisenhanslüke/Christian Steltz, Bielefeld: transcript 2006, S. 13-33, hier S. 18.

⁸⁹ *Kill Bill Vol. 1*, 00:50.

⁹⁰ Ebd., 01:16.

⁹¹ Ebd., 01:22.

Frau zittert weiterhin und atmet laut, sie ist sichtlich verängstigt. Der Mann beugt sich herunter zu ihr und wischt ihr mit einem Taschentuch auf dem der Name »Bill« gestickt ist, etwas Blut aus dem Gesicht. Nur die Hand des Mannes ist im Bild zu sehen⁹². Er fährt weiter fort:

»You know, I'll bet I could fry an egg on your head right now. If I wanted to. You know, kiddo. I'd like to believe you're aware enough, even now, to know that there's nothing sadistic in my actions. Well, maybe towards those other jokers. But not you. [Er streicht ihr mit einem Finger sanft über das Gesicht.] No, kiddo. At this moment [es ist zu hören, wie eine Waffe geladen wird] this is me at my most masochistic.«⁹³

Die Frau schaut ihn direkt an und sagt »Bill. It's your baby«⁹⁴. Doch da schießt ihr Bill bereits in den Kopf und das Blut spritzt⁹⁵. Die darauffolgende Einstellung zeigt den Titel: »The 4th Film by QUENTIN TARANTINO«⁹⁶ und danach »UMA THURMAN«⁹⁷, der Name der Hauptdarstellerin des Films auf schwarzem Hintergrund und es setzt das Lied *Bang, bang* von Nancy Sinatra aus dem Jahr 1966 ein. Als nächstes ist der Filmtitel »KILL BILL« in großer Schrift und rechts darunter in kleiner Schrift »Vol.1«⁹⁸ zu sehen. Es folgen weitere Filmcredits, während das Lied *Bang, bang* läuft, worin eine Textstelle »Bang, bang my baby shot me down«⁹⁹ lautet. Die Darsteller der »Deadly Viper Assassination Squad« werden ebenfalls in der Reihenfolge, in der sie später auf der Todesliste von Beatrix Kiddo stehen und auch sterben werden, durchnummeriert aufgelistet¹⁰⁰. Ab Minute 03:10 ist die Silhouette des Kopfes und des Oberkörpers der Braut im Profil, wie sie am Boden liegt, zu sehen. Dem aufmerksamen Zuschauer fällt auf, dass sie langsam und leicht atmet, da sich ihr Brustkörper minimal erhebt und senkt. Allerdings ist das nur erkennbar, wer ganz explizit darauf achtet. Einer der Antworten, die Tarantino schon zu Beginn des Filmes, vor dessen erster Szene gibt, befindet sich im Filmtitel: *Kill Bill*. Der Zuschauer weiß also, dass es darum geht Bill zu töten. In der eben beschriebenen ersten Szene, dem Prolog von *Kill Bill Vol. 1*, kehrt sich der Titel *Kill Bill* um in die Bedeutung *Bill kills*. Ein ganz einfacher kleiner Austausch der Reihenfolge der beiden Wörter,

⁹² Ebd., 01:30.

⁹³ Ebd., 01:34.

⁹⁴ Ebd., 02:24.

⁹⁵ Ebd., 02:25.

⁹⁶ Ebd., 02:28.

⁹⁷ Ebd., 02:30.

⁹⁸ Ebd., 02:34.

⁹⁹ Ebd., 02:42.

¹⁰⁰ Ebd., 02:47.

der allerdings eine umso größere Bedeutungsänderung hervorbringt¹⁰¹.

»[...] [D]as simple imperativische Reimwort >Kill Bill< wird als >Bill kill(s)< vorgeführt – ein Minimalpaar im linguistischen Sinne, das heißt die minimale Differenz zwischen den beiden Worten ist bedeutungsgenerierend. Vorgeführt wird mithin das sprachliche Verfahren, das Bedeutung aus dem kleinstmöglichen Unterschied entstehen lässt, und zwar eine Bedeutung, die die größtmögliche semantische Differenz ausmisst, nämlich zwischen Leben (Bill) und Tod (Kill). Der Film signalisiert damit, dass es die Sprache ist, die Bedeutung generiert, auch die der scheinbar mimetischen Bilder, die jedoch der Schrift noch dazu auf inhaltlicher Ebene widersprechen.«¹⁰²

Aufgrund der Darstellung von *Bill kills* wird dem Zuschauer verdeutlicht, wieso der Imperativ *Kill Bill* eintreten muss. Nach der Kopfschuss-Szene aus dem Prolog folgt eine Schwarzblende und der Zwischentitel »Chapter One 2«¹⁰³. Die nächste Einstellung zeigt ein Einfamilienhaus in einem gepflegten amerikanischen Vorort in Pasadena, Kalifornien¹⁰⁴. Doch das Haus, was für wenige Sekunden als erstes im Bild zu sehen ist, scheint nicht von Bedeutung, wie der Zuschauer zuerst annimmt, denn es fährt ein Wagen vor, worin die Frau am Steuer sitzt, der vor wenigen Filmsekunden von Bill in den Kopf geschossen wurde. Sie blickt in die entgegengesetzte Richtung, an der Kamera vorbei auf das was sich gegenüber von dem zuvor gezeigten Haus befindet¹⁰⁵. Die nächste Einstellung zeigt das, worauf die Frau, die Braut aka Beatrix Kiddo geblickt hat: Ein Haus was von seiner Architektur her einem Puppenhaus ähnelt. In seinem Vorgarten auf dem gepflegten grünen Rasen liegt lauter Kinderspielzeug herum¹⁰⁶. Wie in einem Vorort üblich, ist es ganz ruhig und außer einem Hund, der in der Entfernung bellt, ist nur Vogelgezwitscher zu hören. Die Bilder gleichen einer Vorstadtidylle in der alles ruhig und friedlich ist. Da die meisten Zuschauer wohl davon ausgehen mussten, dass Beatrix aufgrund des Kopfschusses von Bill tot ist, wird nun mit großer Wahrscheinlichkeit vermutet, dass sich diese Szene vor dem Ereignis des Kopfschusses zeitlich einordnen ließe. Beatrix geht zur Tür und klingelt, eine Frau öffnet ihr und die beiden Blicke der Frauen treffen sich, dabei werden die

¹⁰¹ Vgl. Martin Przybilski/Franziska Schössler, »Bell und Bill, Buck und Fuck: Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill«, in: *Unfinished Business, Quentin Tarantinos »Kill Bill« und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Achim Geisenhanslüke/Christian Steltz, Bielefeld: transcript 2006, S. 35-52, hier S. 37f.

¹⁰² Ebd., S. 38.

¹⁰³ *Kill Bill Vol. 1*, Ebd., 03:36.

¹⁰⁴ Ebd., 03:47.

¹⁰⁵ Ebd., 03:50.

¹⁰⁶ Ebd., 03:54.

Augen Beatrix' in Detailaufnahme gezeigt und ein kurzer Flashback setzt ein, indem gezeigt wird, wie die Frau an der Haustür die schwangere Beatrix geschlagen und auf den Boden geworfen hat. Erst hier wird dem Zuschauer bewusst, dass es sich bei dieser Szene zeitlich nach dem Kopfschuss von Beatrix handeln muss. Zu Beginn des kurzen Flashbacks setzt ein langer Signalton mit einer bestimmten Melodie ein¹⁰⁷ und als dieser verstummt, schlägt Beatrix der Frau, die ihr eben die Tür geöffnet hat, ohne Vorwarnung direkt ins Gesicht¹⁰⁸. Es folgt ein hemmungsloser Kampf zwischen den beiden Frauen. Trotz Signalton und dem kurzen Flashback passiert das Unerwartete, denn ohne, dass ein einziges Wort in diesem Moment der Begegnung gesprochen wird, die vor allem für die Frau an der Haustür sehr überraschend zu sein scheint, holt Beatrix zum direkten Schlag aus. Hier in dieser gepflegten, ordentlichen, ruhigen Idylle einer klassisch-amerikanischen Vorstadt. Es folgt ein langer Kampf zwischen den beiden, bei dem sie das gesamte Inventar des Wohnzimmers und der Küche auseinander nehmen. Zudem scheinen sich beide hervorragend in asiatischer Kampfkunst und im Messerkampf auszukennen. Während dem Kampf wird kein erklärendes Wort gesprochen, auf der Tonebene dominieren lautes Atmen, Stöhnen, Schreie, Schläge und das Klirren von zerbrechendem Glas. Als beide ihre Messer auf die jeweils andere Person richten und kurz inne halten, um zum Angriff auszuholen, ist durch das Wohnzimmerfenster im Hintergrund die Ankunft eines Schulbusses zu sehen¹⁰⁹. Ein kleines Mädchen steigt aus und kommt auf das Haus zu. Die Frauen bleiben unverändert in Kampfpose, doch als das Mädchen zur Tür herein kommt, ihre Ankunft mit »Mommy I'm home«¹¹⁰ ankündigend, verstecken beide Frauen die Messer hinter ihren Rücken und die Mutter begrüßt ihr Kind so als sei nichts vorgefallen mit den Worten »Hey baby! How was school?«¹¹¹. Ganz so als sei es überhaupt nicht ungewöhnlich, dass die beiden Frauen im verwüsteten Wohnzimmer schwer atmend und schwitzend mit Blut im Gesicht, zunehmend angespannt stehen. Dass beide ohne ein Wort zu sagen ihren Kampf unterbrechen, sobald das kleine Mädchen das Haus betrat, scheint auf dem beiderseitigen Verständnis zu beruhen, dass Gewalt vor Kindern tabu sei.

¹⁰⁷ Ebd., 04:18.

¹⁰⁸ Ebd., 04:29.

¹⁰⁹ Ebd., 06:26.

¹¹⁰ Ebd., 06:47.

¹¹¹ Ebd., 06:49.

Die Frau schickt ihre Tochter in ihr Zimmer und fragt Beatrix, ob sie einen Kaffee haben möchte¹¹². So plötzlich wie der Kampf begann, hört er auch auf beziehungsweise wird durch die Anwesenheit eines Kindes unterbrochen. Das Angebot des Kaffees kommt genauso plötzlich und unerwartet wie der Kampf, der bereits an der Türschwelle einsetzte.

Die Frau geht in die Küche, Beatrix folgt ihr. Währenddessen setzt eine Frauenstimme aus dem Off ein: »This Pasadena homemaker's name is Jeanne Bell. Her husband is Dr. Lawrence Bell. But back when we were acquainted, four years ago, her name was Vernita Green. Her code name was Copperhead. Mine, Black Mamba«¹¹³. Aus dem Off-Kommentar ist ersichtlich, dass es sich dabei um die Stimme von Beatrix handelt. Dadurch, dass Vernita Green weiß, wie Beatrix ihren Kaffee trinkt, ist für den Zuschauer erkennbar, dass sich die beiden in der Vergangenheit gut gekannt haben müssen¹¹⁴. Die Lage scheint, sich etwas zu entspannen, es wird sich Blut und Schweiß mit Handtüchern aus den Gesichtern gewischt und Beatrix versichert Vernita das, was in der Szene zuvor durch den Zuschauer bezeugt werden kann: »You can relax for now. I'm not gonna murder you in front of your child, okay?«¹¹⁵. Demnach wird ein Treffen für die kommende Nacht vereinbart, das Vernita selbst vorschlägt, wo sie ihren Kampf gegeneinander in Ruhe fortsetzen und austragen können. Anschließend widmet sich Vernita der Zubereitung des Essens für ihre Tochter, dabei unterhalten sich die beiden Frauen über das Messer als Lieblingswaffe. Plötzlich zieht Vernita ruckartig die Besteckschublade auf und die Kamera zoomt darauf, doch entgegen der Zuschauererwartung, holt Vernita kein Messer heraus, um Beatrix überraschenderweise anzugreifen, sondern »nur« einen Löffel¹¹⁶. Der Zuschauer kann sich also entspannen und darauf vertrauen, dass der Kampf, wie von den beiden Kontrahentinnen ausgemacht, nachts in Abwesenheit des Kindes, fortgesetzt wird. Aufgrund der Tatsache, dass in einer vom Zuschauer erwarteten Eskalation, diese nicht eintraf, seine Hypothese also nicht bestätigt wurde, und der Zuschauer sich nach der kurzen Anspannung wieder entspannt, tritt die folgende Eskalation erst recht unerwartet ein. Als beide Frauen lachen und Vernita »Very funny« sagt, zieht sie beim

¹¹² Ebd., 08:14.

¹¹³ Ebd., 08:43.

¹¹⁴ Ebd., 09:14.

¹¹⁵ Ebd., 09:25.

¹¹⁶ Ebd., 11:58.

darauffolgenden »Very funny bitch!« eine Pistole aus der Cornflakes-Packung, die der Zubereitung der Mahlzeit ihrer Tochter dienen sollte, auf der ironischerweise der Name »KABOOM« steht, und schießt kurzerhand auf Beatrix¹¹⁷. Dabei war es doch Vernita selbst, die sichergehen wollte, dass es zu keinen gewalttätigen Handlungen in Anwesenheit ihrer Tochter im Haus kommen soll, als sie kurz davor Beatrix fragt: »Look, bitch, I need to know if you're gonna start any more shit around my baby girl«¹¹⁸. Sie bricht also selbst dieses Versprechen, dass sie sich von Beatrix zuvor zum Schutze ihrer Tochter eingeholt hatte und dabei auch den Konsens, den die beiden bei der Ankunft des kleinen Mädchens wortlos und wie selbstverständlich eingingen, keine Gewalt vor Kindern zu begehen. Vernita verfehlt Beatrix allerdings und schießt daneben, woraufhin Beatrix sofort einen Dolch aus ihrer Hose zieht und direkt auf Vernita wirft. Der Dolch trifft sie mitten ins Herz und Vernita ist sofort tot. Entgegen der Zuschauererwartung, wonach ein Kampf nach dem verfehlten ersten Schuss erwartet werden könnte, findet Vernita in dieser Szene schnell und plötzlich ihren Tod. Als Beatrix auf sie zugeht, sich niederkniet um ihr Messer aus Vernitas Körper herauszuziehen, sieht der Zuschauer, nachdem sich Beatrix wieder aufgerichtet hat, dass hinter ihr Vernitas Tochter steht, die die Tötung ihrer Mutter beobachtet hat¹¹⁹. In diesem Moment werden die sowohl verbalisierten Versprechen, als auch die auf wortlosen Konsens beruhenden Abmachungen »keine Gewalt vor Kindern«, deren Zeuge der Zuschauer wurde, radikal gebrochen. Beatrix ist es sichtlich unangenehm, dass das kleine Mädchen Zeugin an der Tötung der eigenen Mutter wurde. Sie versichert dem Kind: »It was not my intention to do this in front of you. For that I'm sorry. But you can take my word for it. Your mother had it coming. When you grow up, if you still feel raw about it, I'll be waiting«¹²⁰. Am Ende des Films weiß der Zuschauer, dass Vernita es in der Tat »had it coming« »hatte«, denn Beatrix lässt am Ende des ersten Teils extra Sofie, O-Ren Ishiis Freundin, am Leben, um Bill und die anderen vorzuwarnen, dass es ihnen allen so wie O-Ren Ishii ergehen wird. Beatrix verlässt die Wohnung und geht zurück zu ihrem Wagen, dabei setzt eine Männer-Stimme aus dem Off ein, die auf Japanisch folgende Worte spricht:

¹¹⁷ Ebd., 12:27.

¹¹⁸ Ebd., 09:21.

¹¹⁹ Ebd., 13:08.

¹²⁰ Ebd., 13:32.

»For those regarded as warriors when engaged in combat the vanquishing of thine enemy can be the warrior's only concern. Suppress all human emotion and compassion. Kill whoever stands in thy way, even if that be Lord God, or Buddha himself. This truth lies at the heart of the art of combat.«¹²¹

Beatrix setzt sich in den Wagen, holt ihre Todesliste hervor und streicht den Namen Vernita Green durch, welcher an zweiter Stelle aufgelistet ist. Hier wird dem Zuschauer auch bewusst, wieso das erste Kapitel »2« heißt, denn es handelt sich hier um die zweite Person auf der Todesliste, die umgebracht wird. Nach den anmutig klingenden Worten des japanischen Mannes aus dem Off und dem Ausstreichen des zweiten Namens auf der Todesliste, fährt Beatrix mit einem grellgelben Truck davon, auf dem hinten in pinken Großbuchstaben »PUSSY WAGON« steht¹²². Das Fahrzeug bildet nicht nur einen starken Kontrast zu den zuvor gesprochenen Worten über die Kriegskunst des japanischen Mannes aus dem Off, sondern auch zu der Situation, in der sich Beatrix selbst befindet, nämlich einem brutalen Rachefeldzug. Auch wenn es zwar unersichtlich ist, ob es »den« passenden Waagen zu solch einer Situation gibt, käme ein grellgelber »PUSSY WAGON«¹²³ dem Zuschauer sicherlich nicht als erstes in den Sinn. Dieser bildet vor allem auch zur gepflegt, spießig wirkenden Vorstadtidylle einen starken Kontrast.

Die japanische Männerstimme aus dem Off lässt sich erst später, im vierten Kapitel, dem Schwertschmied-Meister Hattori Hanzo zuordnen. Die japanische Sprache steht in dieser Szene wiederum im Kontrast mit der amerikanischen Vorstadtidylle in Kalifornien, dem dabei zu sehenden »PUSSY WAGON«, und den in der Kopfschuss-Szene zuvor gesehenen Cowboystiefeln, die mit den amerikanischen Südstaaten assoziiert werden. Um einen noch stärkeren Kontrast mit der japanischen Aussage aus dem Off am Ende dieses Kapitels zu bilden, beginnt das zweite Kapitel »The blood-splattered BRIDE«¹²⁴ mit dem Lied *That Certain Female* von dem US-amerikanischen Country- und Rockabilly-Sänger Charlie Feathers und einer Autofahrt eines Sheriffs mit Cowboyhut und Pilotenbrille durch El Paso, Texas. An diesem Beispiel und dem vorangegangenen, die die ersten 15 Minuten des Films beschreiben, lässt sich

¹²¹ Ebd., 14:22.

¹²² Ebd., 15:12.

¹²³ Bei dem grellgelben »PUSSY WAGON« Truck handelt es sich um den Privatwagen von Quentin Tarantino.

¹²⁴ *Kill Bill Vol. 1*, 15:17.

veranschaulichen, was Uwe Nagel unter »Unvorhersehbarkeit«¹²⁵ und »inhaltliche Diskrepanz«¹²⁶ aufeinander folgender Szenen versteht. Der Zuschauer wird mit einem Bild konfrontiert (zum Beispiel die ruhige, harmonische Vorstadtidylle), was er meint zu kennen und sowohl Situation, als auch Umgebung einschätzen zu können und wird doch durch einen abrupten Bruch überrascht (eine Hausfrau öffnet die Haustür und es beginnt ein unerwarteter Profi-Kampf zwischen zwei Frauen). Oder es ist eine japanische Stimme aus dem Off zu vernehmen, die den Zuschauer vermuten lassen könnte, dass es sich dabei um einen Übergang handelt (einer Szene in Japan zum Beispiel) und es wird die Wüste Texas' und der stereotype »Cowboy-Sheriff« begleitet von Country-Musik gezeigt. Somit ist »Tarantinos Narration [...] immer ein Spiel mit den Erwartungen des Zuschauers«¹²⁷. Dieses Spiel mit den Erwartungen des Zuschauers betreibt Tarantino, indem er den jeweiligen Erwartungen des Zuschauers, die der Zuschauer aufgrund seiner Seherfahrung einzelner Genrefilme angelernt hat, überraschend entgegenwirkt und unterläuft¹²⁸. In beiden Teilen des Filmes werden auf der narrativen Ebene ständig Versprechen gemacht, ausgesprochen, verdeutlicht, nur um sie kurz darauf oder zu einem späteren Zeitpunkt zu brechen. Der Zuschauer darf sich auf nichts verlassen, keinen Worten, keinem Versprechen oder etwa Szenen, deren Zeuge er selbst wird. Denn all das kann in der darauffolgenden Einstellung schon oder im nächsten Kapitel aufgrund einer hinzugefügten Information zu einem bestimmten Zeitpunkt gebrochen oder in ein anderes Licht gerückt werden.

Im zweiten Kapitel »The blood-splattered BRIDE«¹²⁹ schleicht sich Elle Driver als Krankenschwester verkleidet in das Zimmer von Beatrix, um ihr ein Gift zu spritzen, dass sie schlussendlich töten soll. Nahezu pathetisch kündigt sie der im Koma liegenden Beatrix an: »Dying in our sleep is a luxury that our kind is rarely afforded. My gift to you«¹³⁰. Im selben Moment in dem sie das Gift in die Kanüle von Beatrix spritzen möchte, unterbricht sie Bills Anruf:

»Bill: Elle, you're going to abort the mission.
Elle: [schreiend] What?

¹²⁵ Nagel, *Der rote Faden aus Blut*, S. 31.

¹²⁶ Ebd., S. 31.

¹²⁷ Ebd., S. 139.

¹²⁸ Ausführlicher zum Genrebegriff und die Rolle von *Kill Bill* diesbezüglich in Kapitel 1.4.

¹²⁹ *Kill Bill Vol. 1*, 15:17.

¹³⁰ Ebd., 21:34.

Bill: We owe her better than that.
Elle: [schreiend] You don't owe her shit!
Bill: Will you keep your voice down.
Elle: [flüsternd] You don't owe her shit.
Bill: May I say one thing?
Elle: Speak.
Bill: Y'all beat the hell out of that woman. But you didn't kill her. And I put a bullet in her head. But her heart just kept on beating. Now, you saw that yourself with your own beautiful blue eye, did you not? We've done a lot of things to this lady. And if she ever wakes up, we'll do a whole lot more. But one thing we won't do is sneak into her room in the middle of the night like a filthy rat and kill her in her sleep. And the reason we won't do that thing is because that thing would lower us. Don't you agree, Miss Driver?¹³¹

Das kurz zuvor angekündigte Geschenk des luxuriösen Todes im Schlaf wird nicht umgesetzt. Elle scheint sichtlich enttäuscht darüber, aber widersetzt sich nicht Bills Autorität. Dabei ist sie es im zweiten Teil von *Kill Bill*, die sichtlich enttäuscht feststellt (nachdem ihr Budd versichert, Beatrix sei tot), dass Beatrix, ihrer tapferen Kämpfernote unwürdig, durch Budds Hände, durch die »Hände eines Versagers« eines ihr unehrenhaften Todes gestorben sei. So richten sich folgende Worte, nachdem er von der Schwarzen Mamba, die Elle mitgebracht hat, gebissen wurde, an ihn: »Right at this moment the biggest 'R' I feel is regret. Regret that maybe the greatest warrior I have ever met, met her end at the hands of a bushwhackin', scrub, alkie, piece of shit like you. That woman deserved better«¹³². Ob die Reue Elles, nachdem Beatrix Elle im Wohnwagen überrascht, indem sie eben doch nicht tot ist und ihr das andere Auge aus dem Kopf reißt, diesbezüglich genau so groß ist, ist jedoch fraglich.

Nachdem Elle im ersten Teil des Filmes die Tötung während des Schlafs im Krankenhaus abbrechen muss, sagt sie zu der im Koma liegenden Beatrix noch: »Word of advice, shithead. Don't you ever wake up«¹³³. In der darauffolgenden Einstellung geschieht wiederum genau das, was Elle kurz zuvor aussprach, was besser nicht passieren sollte, Beatrix erwacht nach vier Jahren aus dem Koma. In diesem Moment kann der Zuschauer nun davon ausgehen, dass in den folgenden Filmminuten das eintreten wird, was kurz vorher angekündigt wurde, nämlich dass Bill und seine Anhänger Beatrix »a

¹³¹ Ebd., 22:06.

¹³² *Kill Bill* Vol. 2, R.: Quentin Tarantino, USA 2004, 01:10:29.

¹³³ *Kill Bill* Vol. 1, 23:37.

whole lot more«¹³⁴ antun werden. Dieses »a whole lot more« bleibt allerdings im gesamten ersten Teil aus, denn darin kann Beatrix ihren Rachefeldzug ohne Komplikationen oder Zwischenfälle vollführen. Sowohl die gut ausgebildeten Yakuza-Kämpfer und O-Ren Ishii, als auch die noch immer fitte Vernita Green hat sie auf nahezu direktem Wege töten können, erst im zweiten Teil schafft ihr ausgerechnet der nicht mehr ganz so fit wirkende Budd Probleme und Hindernisse, als er sie mithilfe eines zweiten Mannes lebendig begräbt. Lebendig in einem zugenagelten Holzsarg begraben zu werden, scheint auf den ersten Blick als deutlich sicherer Todesart. Doch aufgrund des Prologs von *Kill Bill Vol. 2*, in dem sich Beatrix in einem Auto fahrend direkt an die Kamera und damit an den Zuschauer wendet¹³⁵, weiß der Zuschauer bereits, dass sie nicht sterben wird. Denn sie spricht folgende Worte, nachdem der Film wie der erste Teil bereits, mit der Kopfschuss-Szene durch Bill begann:

»Looked dead, didn't I? Well I wasn't. But it wasn't from lack of trying, I can tell you that. Actually, Bill's last bullet put me in a coma - a coma I was to lie in for four years. When I woke up, I went on what the movie advertisements refer to as »a roaring rampage of revenge«. I roared, and I rampaged, and I got bloody satisfaction. I've killed a hell of a lot of people to get to this point, but I've only one more. The last one. The one I'm driving to right now. The only one left. And when I arrive at my destination, I am gonna kill Bill.«¹³⁶

Hier reflektiert sich der Film selbst, indem Beatrix selbst die Filmwerbung anspricht. Anhand dieser Worte, die sich an den Zuschauer richten, weiß er, dass selbst die Tatsache, dass sie lebendig begraben wurde, nicht ihr Todesurteil sein kann. Was er allerdings nicht weiß, ist wie sie dieser recht prekären Situation entkommen wird. Darauf darf er dann auch gespannt warten, denn es folgt ein abrupter Schnitt und das nächste, achte Kapitel »The Cruel Tutelage of Pai Mei«¹³⁷ wird an dieser Stelle eingeführt, das mit dem harmonischen Beieinandersitzen von Beatrix und Bill nachts an einem Lagerfeuer in der Wüste beginnt. Hier wiederum die »inhaltliche Diskrepanz«¹³⁸ zur vorangegangener Szene, die für Tarantinos Werke charakteristisch ist. Bill spielt in dieser Szene Flöte und erzählt Beatrix dabei von der Legende des Pai Mei und der Five-Point-Palm Exploding-Heart Technique, bei der es sich um

¹³⁴ Ebd., 22:06.

¹³⁵ Ebd., 00:40.

¹³⁶ *Kill Bill Vol. 2*, 00:34.

¹³⁷ Ebd., 36:40.

¹³⁸ Nagel, *Der rote Faden aus Blut*, S. 31.

»[q]uite simply, the deadliest blow in all of martial arts«¹³⁹ handelt, wonach der Angreifer seinen Gegner »[...] with his fingertips at five different pressure points [...]«¹⁴⁰ berührt und ihn davon gehen lässt. »But once you've taken five steps your heart explodes inside your body and you fall to the floor, dead«¹⁴¹. Bill erwähnt außerdem, dass Pai Mei niemandem diese Technik beibringt.

In der darauffolgenden Szene ist zu sehen wie der strenge Pai Mei mit Beatrix trainiert, um ihre Kampfkünste zu verbessern. Dabei besteht einer ihrer Aufgaben darin aus nächster Nähe einen Holzbalken mit ihrer bloßen Hand zu durchbrechen. War der Zuschauer zu Beginn irritiert, wieso ausgerechnet an dieser Stelle dieses Kapitel, das zeitlich lange vor den bisherigen Ereignissen liegen muss, gezeigt wird, bemerkt er nun die Absicht dahinter: Aufgrund dieser Übung schafft es Beatrix am Ende des achten Kapitels mit der Ankündigung »Ok, Pai Mei. Here I come«¹⁴² den Holzsarg mit ihrer bloßen Hand zu durchschlagen und aus dem Grab empor zu steigen. Im wahrsten Sinne des Wortes steigt sie nun von den Toten auf. An diesem Beispiel ist das narrative Charakteristikum Tarantinos im Sinne einer »answers-first, questions-later«¹⁴³ Struktur deutlich zu veranschaulichen. Der Zuschauer bekommt hier zwei Antworten dessen Fragen er dazu noch nicht kennt, erstens: Wie Beatrix Bill töten wird (Five-Point-Palm Exploding-Heart Technique, was er allerdings niemals erraten kann, da Bill Beatrix versichert, dass Pai Mei diese Technik niemandem lehre) und zweitens: Wie es Beatrix schafft, aus dem zugenagelten Sarg unter der Erde zu entkommen. Demnach erschließt sich die gesamte Bedeutung dieses Kapitels erst am Schluss des Filmes. Auch hier wiederum bricht der Film eines seiner Versprechen, nämlich dass Pai Mei niemandem diese Technik beibringe, hat er sie doch offensichtlich Beatrix beigebracht. Das ist ein wesentliches Merkmal der Narration in den beiden Teilen von *Kill Bill*, dass ein jeweiliges Kapitel aufgrund eines anderen später folgenden Kapitels rückwirkend verschieden interpretiert werden kann beziehungsweise werden muss. So wie den Worten, den Versprechen nicht vertraut werden darf, darf der Zuschauer nicht seiner eigenen Wahrnehmung, seinen eigenen Rückschlüssen trauen, da diese zu jedem Zeitpunkt aufgrund, wenn auch nur eines kleinen

¹³⁹ *Kill Bill Vol. 2*, 39:25.

¹⁴⁰ Ebd., 39:31.

¹⁴¹ Ebd., 39:42.

¹⁴² Ebd., 01:00:17.

¹⁴³ Quentin Tarantino im Interview mit Graham Fuller, »Answers First, Questions Later«, S. 53.

Details, nichtig werden können.

Zu Beginn des zweiten Teils, im sechsten Kapitel »Massacre at Two Pines«¹⁴⁴ erfährt der Zuschauer schließlich, dass es sich bei der Hochzeit als Beatrix schwanger im Brautkleid von Bill erschossen wurde, gar nicht um die eigentliche Hochzeit handelte, sondern »bloß« um die Hochzeitsprobe. Was wiederum nicht bedeutet, dass der Zuschauer im ersten Teil belogen wurde, es wurde mit keinem Wort erwähnt, dass es sich bei der Zeremonie um eine Hochzeit handelte, diese Annahme fasste der Zuschauer aufgrund der Indizien selbst (Kapelle, Hochzeitskleid, es wird von der Heiratsurkunde gesprochen).

Die einzelnen Szenen und Kapitel in *Kill Bill* lassen den Zuschauer ständig neue Hypothesen aufstellen, welche sich unentwegt und jederzeit als falsch herausstellen lassen können und das in den meisten Fällen auch tun. »Der narrative Prozeß arbeitet gegen konventionelle Sehgewohnheiten, um vorgefaßte Erwartungen [...] des Zuschauers zu enttäuschen und besonderes Interesse und Aufmerksamkeit zu wecken«¹⁴⁵. Das geschieht unter anderem vor allem aufgrund der plötzlich einsetzenden und äußerst brutalen Gewaltszenen, die wiederum ebenso abrupt aufhören oder unterbrochen werden, wie in dem bereits erwähnten Beispiel im ersten Kapitel von *Kill Bill Vol. 1*, als Beatrix Vernita Green in ihrem Familienhaus aufsucht. Wann immer der Zuschauer Gewalt erwartet, tritt sie möglicherweise erst gar nicht ein, und wann immer er sie gerade nicht erwartet, überrascht sie ihn umso mehr.

Ein weiteres Versprechen, welches im Laufe des Films gebrochen wird, ist Hattori Hanzos 28 Jahre alter Schwur nie wieder ein Schwert herzustellen. Er lässt sich schnell umstimmen als Beatrix ihm zu verstehen gibt, wofür sie es benötigt. Der Zuschauer muss demnach annehmen, dass etwas bestimmtes, etwas schlimmes zwischen Hanzo und Bill vorgefallen sein muss, dass er Beatrix auf ihrem Rachefeldzug unterstützt. Im weiteren Verlauf des Films wird diese Thematik allerdings nicht weiter behandelt oder geklärt, sie bleibt der Fantasie des Zuschauers überlassen, genauso wie der verstümmelte Körper von Sofie Fatale am Ende des ersten Teils, der thematisch in den Dialogen kurz behandelt wird, aber nicht gezeigt wird¹⁴⁶. Damit thematisiert Tarantino das für den Zuschauer Abwesende, das allerdings aufgrund seiner Abwesenheit umso

¹⁴⁴ *Kill Bill Vol. 1*, 01:36.

¹⁴⁵ Nagel, *Der rote Faden aus Blut*, S. 31.

¹⁴⁶ *Kill Bill Vol. 1*, 01:36:51.

anwesender ist, ein Paradoxon. Das ist insbesondere bei der Figur von Bill im ersten Teil des Films der Fall, der als Beatrix' Antagonist ebenfalls wesentlich wichtig, für die Erzählung während des gesamten ersten Teils aber nicht zu sehen ist¹⁴⁷.

Nun zum Höhepunkt des Filmes, das Finale *Kill Bills*. Nachdem Beatrix durch Esteban Vihaio, eine Vaterfigur Bills, erfährt, wo sie Bill findet, schleicht sie sich entschlossen mit gezogener Waffe und dem Hattori Hanzo Schwert auf dem Rücken bei ihm in das Hotelzimmer ein, jederzeit bereit zum Angriff, sobald sie ihn entdeckt. Bei der Terrassentür angekommen, mit erhobener Waffe und bereit zum finalen Angriff, tritt sie auf die Terrasse. Plötzlich setzt ein lauter Ton ein, der den Tönen in Komödien und Slapstick-Filmen ähnelt, der Enttäuschungen oder Scheitern signalisiert. Die Kamera zoomt auf Beatrix' Gesicht und sie blickt entgeistert auf das was sich vor ihren Augen auf der Terrasse präsentiert¹⁴⁸. In der nächsten Sekunde sieht dann auch der Zuschauer den Grund für Beatrix' Erstarren: Ein kleines Mädchen mit erhobener Wasserspritzpistole zielt direkt auf Beatrix und ruft »Freeze, Mommy!«¹⁴⁹. Kurz darauf ist neben ihr sitzend, auch mit erhobener Wasserspritzpistole, Bill zu sehen, der folgende Worte ruft: »Bang, bang! Oh! Oh! She got us, B.B. Mommy got us. Oh, I'm dying!«¹⁵⁰. Obgleich Beatrix in das Spiel von B.B. und Bill »platzt«, spielen sie einfach weiter und integrieren sie in das Spiel so als sei ihr plötzliches Auftauchen präzise eingeplant. Es folgt der Dialog:

»**B.B.:** I'm dying.
Bill: Fall down, sweetheart. Mommy shot us. But little did Quickdraw Kiddo know that little B.B. was only playing possum, due to the fact that she was impervious to bullets.
B.B.: I am impervious to bullets, Mommy.
Bill: Hey, get back down there. You're playing possum. So, as the smirking killer advanced in what she thought was a bullet-ridden corpse, that's when little B.B. fired!
B.B.: Bang, bang!
[*B.B. springt auf und richtet die Waffe auf Beatrix, die sichtlich ergriffen, noch immer wie erstarrt dasteht, sprachlos und zu Tränen gerührt.*]
Bill: You're dead, Mommy. So die.«¹⁵¹

¹⁴⁷ Dazu ausführlicher in Kapitel 2.2.3.

¹⁴⁸ *Kill Bill Vol. 1*, 01:26:46.

¹⁴⁹ Ebd., 01:26:48.

¹⁵⁰ Ebd., 01:26:50.

¹⁵¹ Ebd., 01:26:57.

Stand Beatrix sprachlos zu Tränen gerührt und emotional stark ergriffen noch immer an derselben Stelle, hat sie doch soeben erst herausgefunden, dass ihre tot geglaubte Tochter am Leben ist, spricht sie nach Bills Imperativ »so die« unter Tränen ein »Oh!« aus und greift sich dabei an ihr Herz¹⁵². Glaubt der Zuschauer im ersten Moment, dass diese Geste die emotionale Reaktion auf die Tatsache sei, dass ihre Tochter noch am Leben ist, wird er kurz darauf eines besseren belehrt als sich Beatrix plötzlich theatralisch den Namen »B.B.« ausrufend um ihre eigene Achse dreht, ruckartig zu Boden wirft und dabei: »I should have known. You are the best«¹⁵³ sagt. Entgegen jeglicher Zuschauererwartung, war die erste Überraschung doch, dass Bill und die gemeinsame Tochter B.B. (ihr Name ist ein Kürzel der beiden Initialen ihrer Eltern) im Garten »Schießen« spielen, besteht die zweite daraus, dass Beatrix in einem solch emotional trächtigen Moment, nach einem kurzen emotionalen Ausbruch (Tränen, Ergriffenheit), sich schnell zusammenreißt und einfach mitspielt. Die Mehrdeutigkeit des Dialogs und der Spielhandlungen in dieser Szene sind vielschichtig (Bill: »Fall down sweetheart, Mommy shot us«¹⁵⁴). Denn genau das hatte Beatrix vor, Bill in diesem Moment zu erschießen. Konnte Beatrix die drei Frauen O-Ren Ishii, Vernita Green und Elle Driver überraschen, gelang es ihr weder bei Budd, noch bei Bill. Geht der Zuschauer davon aus, dass Beatrix Bill in seinem Hotelzimmer überraschen und den letzten Akt ihres Rachefeldzugs vollführen wird, wird Beatrix von Bill durch das familiäre Spiel zwischen Vater und Tochter, die die Mutter mit größter Selbstverständlichkeit miteinbeziehen, überrascht. B.B. nennt Beatrix sofort »Mommy« und eben dieses Wort fällt in dem kurzen Dialog zwischen B.B. und Bill ganze drei Mal. Dass es sich bei dem Spiel um einen Schusswechsel mit leeren Wasserspritzpistolen handelt, Beatrix die einzige mit echter Pistole in dieser Szene ist und ohne zu zögern das Spiel mitspielt, lässt die gesamte Szene absurd wirken. Hier sind auch einige Widersprüche zu finden: Bei dem Spiel handelt es sich um ein äußerst gewalttätiges (Menschen werden erschossen, so wie Bill und seine Anhänger die schwangere Beatrix und alle Anwesenden in der Kapelle niedergeschossen haben), doch die Art wie es gespielt wird, im Garten zwischen Vater, Mutter, Kind und der immer wieder

¹⁵² Ebd., 01:27:43.

¹⁵³ Ebd., 01:27:53.

¹⁵⁴ Ebd., 01:27:02.

liebvollen Bezeichnung »Mommy«, die in diesem Kontext fällt, wirkt sehr familiär, fast schon intim.

Nachdem B.B. also ihre Mutter »erschossen« hat und Beatrix zu Boden fällt, läuft sie sofort auf Beatrix zu und versichert sich »Oh, Mommy. Don't die. I was just playing«, woraufhin Beatrix »I know« antwortet¹⁵⁵. Bill erklärt Beatrix, dass er der Tochter gesagt habe, dass ihre Mutter schlafe und sobald sie aufwache zu ihr zurückkehren würde und ihr Bilder von Beatrix gezeigt habe, sodass B.B. ihre Mutter in der Tat sofort erkannt hat.

In der darauffolgenden Einstellungen sitzen B.B. und Beatrix am Tresen in der Küche während Bill Sandwichs zubereitet und Beatrix erzählt, wie B.B. mit der Thematik über Leben und Tod durch ihren Goldfisch, der starb, vertraut wurde. Wobei B.B diesen getötet hat, ohne Absicht selbstverständlich. Diese Struktur der Ambivalenz zwischen Gewalt (hier wird sie ständig verbalisiert) und harmonischem Familien-Dasein gleicht dem ersten Kapitel von *Kill Bill Vol. 1*. Der Zuschauer sieht in diesem Moment Vater, Mutter, Kind gemütlich und friedlich in der Küche sitzen, ist amüsiert von der Absurdität dieser Situation und traut diesem harmonischen Frieden nicht ganz, wird denn auch ständig vom Thema Tod und Gewalt gesprochen.

»Auch hier ist die Kombination aus Zweikampffregularität und Familialismus, Schwertkampf- und Familienfilm, die zu einem ständigen Hin und Her führt zwischen de- und re-normalisierenden, den Zuschauer anspannenden und ihn in scheinbarer Sicherheit wiegenden Passagen.«¹⁵⁶

Das Absurde wandelt sich weiter ins Groteske als Vater und Mutter die kleine B.B. zu Bett bringen und entgegen der Tradition einer friedlichen »Gute-Nacht-Geschichte« Bill ihr währenddessen davon erzählt wie er B.B.s Mutter in den Kopf geschossen hat: » I shot Mommy. Not pretend shooting like we were just doing. I shot her for real«¹⁵⁷. Das sagt Bill mit so einer ruhigen und sanften Stimme, als würde er seiner Tochter gerade etwas selbstverständliches, wie etwa, wann er sich in ihre Mutter verliebt hatte oder wie sie sich kennen gelernt haben, erzählen. Interessant ist auch die Reaktion des kleinen Mädchens, sie

¹⁵⁵ Ebd., 01:28:10.

¹⁵⁶ Rolf Paar, »Is everything alright in the jungle at last? Irritationen im Dreieck von Genrekonventionen, erwarteten Szenarien von De-Normalisierung und unerwarteten Normalisierungen in Kill Bill«, in: *Unfinished Business, Quentin Tarantinos »Kill Bill« und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Achim Geisenhanslüke/Christian Steltz, Bielefeld: transcript 2006, S. 95-110, hier S. 105f.

¹⁵⁷ *Kill Bill Vol. 2*, 01:32:23.

scheint es einerseits zu verstehen und andererseits auch als etwas völlig legitimes zu sehen. B.B. fragt ihre Mutter nur, ob es weh tut, worauf Beatrix mit »No, sweetie. Doesn't hurt anymore«¹⁵⁸ antwortet. Hier wiederum die Doppeldeutigkeit, die sich aus diesem Satz lesen lassen könnte: Der Zuschauer ist in diesem Moment verunsichert, ob der Tod Bills tatsächlich stattfinden wird, ob Beatrix den Vater der eigenen Tochter töten kann. Glaubte sie doch ihre Tochter sei nicht am Leben und würde auch ihren Tod somit an Bill rächen, wird dieser Grund mit B.B.s Existenz sofort nichtig. Somit könnte die Aussage, dass es nicht mehr weh tue auch so gedeutet werden, dass der Schmerz, den ihr Bill angetan hat (Massaker in der Kapelle, angenommene Tötung ihres Kindes) nicht mehr existent sei. Allerdings sind das alles nur mögliche Deutungen, Hinweise, Vermutungen, Interpretationen, schwankende, sich jederzeit ändern-könnende Signifikanten.

Bill lässt Beatrix mit B.B. allein, die beiden wollen sich noch vor B.B.s Schlafenszeit einen Film ansehen. Die kleine Tochter der beiden wählt den Film *Shogun Assassin*¹⁵⁹ aus, ein brutaler Actionfilm, was den Zuschauer im ersten Moment überrascht, um im nächsten wiederum plausibel zu wirken. Handelt es sich alles in allem um eine groteske Situation und wie könnte die Tochter zweier professioneller Auftragsmörder auch etwas anderes anschauen wollen. Als B.B. schließlich einschläft, verlässt Beatrix ihr Zimmer und geht zu Bill. Beiden ist bewusst, dass nun die Zeit des Zweikampfes gekommen ist, der finale Zweikampf, auf den Beatrix und die Zuschauer so lange gewartet haben. Nach den vergangenen spektakulären Racheszenen ist der Zuschauer sichtlich gespannt auf dieses Finale zwischen Beatrix und Bill, der Protagonistin und dem Antagonist, das Finale zwischen zwei Hanzo-Schwertern. Das Finale des ersten Teils, der »Showdown at House of Blue Leaves«, als Beatrix alleine gegen die vielzähligen Yakuza-Kämpfer antrat bis sie schlussendlich im verschneiten Garten den Zweikampf gegen O-Ren Ishii begehen konnte, war in der Tat beeindruckend und dominiert von ästhetischer Schönheit. Die Ruhe der Nacht im ganz in weiß gehüllten japanischen Garten, O-Ren Ishii ebenfalls ganz in weiß gekleidet, passend zur Kulisse und nicht zuletzt das rote Blut auf dem weißen Schnee. Wie lässt sich dieser wundervolle Zweikampf, dieser ästhetisch schöne Kampf nun übertrumpfen, wird sich der Zuschauer fragen.

¹⁵⁸ Ebd., 01:33:37.

¹⁵⁹ *Shogun Assassin*, R.: Robert Houston, Japan: 1980.

Schließlich wird er bald Zeuge des finalen Zweikampfes zwischen Beatrix und Bill, dafür muss sich Tarantino, gemäß dem Kanon des bisherigen Verlaufes des Filmes etwas ganz Besonderes einfallen gelassen haben, etwas was die Fantasie des Zuschauers übertrifft und in der Tat wird der Zuschauer überrascht und der finale Zweikampf am Ende von *Kill Bill Vol. 2* unterläuft jegliche Zuschauererwartung. Aber er tut das nicht aufgrund eines ästhetisch glanzvollen und beeindruckenden Spektakels, wie etwa im Finale des ersten Teils, sondern aufgrund einer narrativen Wendung, in der der Tod Bills nahezu beiläufig stattfindet. Schnell, plötzlich, unerwartet, eigentlich kurz und schmerzlos. Hier wird der Kampf »[...] nicht mehr zu einem visuellen Exzess stilisiert«¹⁶⁰, denn das große Finale ist ein langer Dialog zwischen den beiden Kontrahenten. »Here in Kill Bill – this [...] revenge saga, four hours long [...] and this big action scenes all through out and horror sequences and all this stuff. And then you get to the climax and it's a 40 minute dialogue scene [lacht]. That's just my way of doing an action epic.«¹⁶¹ In den Vordergrund tritt nämlich in dieser Szene etwas anderes: Die Liebesbeziehung zwischen Beatrix und Bill. Ganz so als ginge es am Ende eben doch um etwas ganz »Banales« wie die Liebe. »It is sentimental, there's a love story going on [...]. It's a crazy whacked love story alright but a love story nevertheless [...] between Bill and The Bride [...]. That's what started everything.«¹⁶²

Außerdem wird der Moment des Kampfes, des erwarteten Todes Bills, immer wieder hinausgezögert und der Zuschauer wird permanent »reingelegt«. Schlägt Bill zu Beginn einen Schwertkampf am Strand im Morgengrauen vor, der ästhetisch wundervoll in Szene zu setzen wäre, findet in den darauffolgenden Minuten überhaupt kein Schwertkampf statt. Es wird geschossen (Bill auf Beatrix) aber absichtlich daneben getroffen, es wird nochmal geschossen und diesmal getroffen aber es ist keine Kugel, die Beatrix trifft, sondern eine Spritze, die Wahrheitsserum enthält¹⁶³. Denn schließlich hat Bill »[...] a few unanswered questions«¹⁶⁴. Deshalb sagt er zu Beatrix, selbst referierend auf den Höhepunkt des Filmes: »So, before this tale of bloody

¹⁶⁰ Kathrin Friedrich, *Film. Killing. Gender. Weiblichkeit und Gewalt im zeitgenössischen Hollywoodfilm*, Marburg: Tectum 2008, S. 95.

¹⁶¹ Quentin Tarantino in einem Video-Interview zu *Kill Bill Vol. 2*, https://www.youtube.com/watch?v=_SnDr4kZgbs 2013, Minute: 02:30, [04.02.2016].

¹⁶² Ebd., 05:09.

¹⁶³ *Kill Bill Vol. 2*, 01:38:50.

¹⁶⁴ Ebd., 01:39:17.

revenge reaches its climax, I'm gonna ask you some questions, and I want you to tell me the truth«¹⁶⁵. Das Dilemma sei allerdings, dass er ihr nicht vertrauen könne und sie ihm wiederum in Bezug auf ihn sicherlich nicht die Wahrheit sagen würde, weshalb er ihr das Wahrheitsserum im wahrsten Sinne des Wortes »einschießt«. Nachdem er seine ehrlichen Antworten erhält, sitzen Beatrix und Bill an einem Tisch auf der Terrasse und reden über ihre gescheiterte Beziehung, allerdings befinden sich ihre jeweiligen Hanzo-Schwerter ganz in ihrer Nähe. Zwischen »Zweikampfgewalt und Familialismus«¹⁶⁶ mischt sich nun auch eine melodramatische und aufgrund dessen gleichzeitig eine humoristische Komponente.

Schlussendlich kommt es zum Zweikampf, dieser wird durch Beatrix' Aussage »You and I have unfinished business«¹⁶⁷ eingeleitet (so wie sie es bei O-Ren Ishii und Vernita Green auch getan hat). Woraufhin Bill mit »Baby, you ain't kiddin'«¹⁶⁸ antwortet und Beatrix als erster mit seinem Hanzo-Schwert angreift¹⁶⁹. Beatrix wehrt sich mit ihrem Schwert es kommt im Sitzen (!) zu einem nur 16 Sekunden andauernden »Schwertkampf« zwischen den beiden. Als Bill Beatrix das Schwert aus der Hand schlägt, greift sie ihn – mittlerweile im wortwörtlichen Sinne »face to face« – ihm direkt gegenüber ganz nah sitzend, mit der Five-Point-Palm Exploding-Heart Technique an¹⁷⁰. Diesmal reagiert Beatrix, anders als bei den vorangegangenen Tötungen, und zwar emotional. Sie weint als Bill aufsteht, die besagten fünf Schritte geht und auf dem Rasen im Garten tot zusammenbricht. Am Ende des Films hat sich »[d]ie Spannungskurve ihrer Gewalttätigkeit [...] dem Tiefpunkt zugeneigt, keinem Höhepunkt.«¹⁷¹

Am Schluss sind Mutter und Tochter glücklich vereint, Beatrix hat ihre Rache erhalten und entgegen der kurzen Unsicherheit des Zuschauers, ob Beatrix Bill am Ende wirklich töten wird, jetzt wo die Tochter am Leben und die Familie »vereint« ist, nicht von ihrem ursprünglichen Plan abgesehen. Der Zuschauer hätte es ohnehin wissen müssen, denn Tarantino gab ihm die Antwort darauf bereits im vorangegangenen neunten Kapitel »ELLE and I« (bevor er die Frage

¹⁶⁵ Ebd., 01:39:19.

¹⁶⁶ Paar, »Is everything alright in the jungle at last?«, S. 106.

¹⁶⁷ *Kill Bill Vol. 2*, 01:52:51.

¹⁶⁸ Ebd., 01:52:56.

¹⁶⁹ Ebd., 01:53:00.

¹⁷⁰ Ebd., 01:53:16.

¹⁷¹ Friedrich, *Film. Killing. Gender*, S. 94.

dazu gegen Anfang des letzten Kapitels »Face to Face« lieferte) als Elle Budd die Charakteristika der giftigen Schwarzen Mamba vorlas, nachdem dieser von einer gebissen wurde:

»In Africa, the saying goes, 'In the bush, an elephant can kill you, a leopard can kill you, and a black mamba can kill you. But only with the mamba, and this has been true in Africa since the dawn of time, is death sure'. Hence its handle, 'Death Incarnate.'«. Pretty cool, huh?«¹⁷²

Dabei handelt es sich um einen Verweis auf Beatrix aka Black Mamba, denn »only with the mamba is death sure«¹⁷³. Das kann der Zuschauer am Ende des Filmes bezeugen.

»Tarantino führt seine Bilder vielfach auf Buchstabenspiele zurück, demontiert in poststrukturalistischer Manier die Fiktion homogener Bedeutung, die vermeintliche Übereinstimmung von Zeichen und Referenten, indem sich Signifikanten verschieben und Differenzen zwischen Bezeichnung und Bedeutung etablieren. Auf diese Weise entsteht ein Zeichenraum, der den Gesetzen des Unbewussten folgt, den metonymischen und metaphorischen Umschreibungen einer Traumlogik jenseits der symbolischen Ordnung, die für die Eindeutigkeit und Monosemierung steht.«¹⁷⁴

Die stark fragmentarische narrative Anordnung Quentin Tarantinos im Sinne einer »answers-first, questions-later«¹⁷⁵ Struktur unterläuft nicht nur das Moment der Vorhersehbarkeit, aufgrund der daraus resultierenden »inhaltlichen Diskrepanz«¹⁷⁶ vorangegangener und nachfolgender Szenen, sondern erlaubt dem Zuschauer den möglichen Sinn bestimmter Bilder, Aussagen und Ereignisse erst zu einem (viel) späteren Zeitpunkt zu erfassen. Folglich ergeben sich zeitweise Bilder, die aufgrund fehlender Informationen missdeutet oder schlichtweg auf irritierender Weise vom Zuschauer nicht verstanden werden, nur um sie zu einem anderen Zeitpunkt rückwirkend als sinnhaft in die Narration des Films einordnen lassen zu können. Diese dekonstruktivistische Bildpolitik Tarantinos lässt nahezu jede Aussage, jede Handlung als Signifikant fungieren, der seinerseits wiederum auf weitere Signifikanten verweist. Damit verhindert er nicht nur eine singuläre Bedeutung seiner Bilder, sondern bietet in Kombination der Intertextualität seines Filmes (Verweise auf andere Filme oder Serien,

¹⁷² *Kill Bill Vol. 2*, 01:09:08.

¹⁷³ Ebd., 01:09:12.

¹⁷⁴ Przybilski/Schössler, »Bell und Bill, Buck und Fuck: Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill«, S. 37.

¹⁷⁵ Quentin Tarantino im Interview mit Graham Fuller, »Answers First, Questions Later«, S. 53.

¹⁷⁶ Nagel, *Der rote Faden aus Blut*, S. 31.

gewählte Musik, die Wahl bereits filmisch existenter Charaktere¹⁷⁷) vielschichtige Konnotationen. Gemäß Jacques Derridas Behauptung der Verdrängung des Signifikats durch den Signifikanten¹⁷⁸, gibt es in Tarantinos *Kill Bill* keine Signifikate, sondern immerzu Signifikanten, welche ihrerseits wiederum auf weitere Signifikanten verweisen.

1.4 Genre-Eklektizismus und exzessive Materialität

»Nur dass ich in meine Entenpresse Spaghetti-Western 'reintue, einen billigen italienischen Thriller, Pop-Samurai-Filme, hier noch einen Monsterfilm, dort noch einen Racheilm, und dann presse ich das aus. Am Ende kommt so eine kleine Pastetenfüllung heraus, und ich hoffe, der Geschmack bereichert den Film. Ich werfe einfach weg, was ich nicht mag, und behalte, was mir gefällt.«¹⁷⁹

Quentin Tarantino

In dem hier angeführten Zitat vergleicht Quentin Tarantino seine Filmschaffensart mit einer Entenpresse¹⁸⁰. Was insbesondere *Kill Bill* auszeichnet, ist seine »Genreabwesenheit« aufgrund der in ihm angewandten Mixtur mehrerer unterschiedlicher Genres. Daraus ließe sich rein hypothetisch folgende Gleichung erstellen: Genre plus Genre plus Genre (und so weiter) gleich Null.

Zuerst sei allerdings kurz zu klären was unter einem (Film-)Genre verstanden wird. Der amerikanische Film- und Literaturwissenschaftler Rick Altman definiert ein Filmgenre folgendermaßen:

»[...] [G]enres are thought to reside in a particular topic and structure or in a corpus of films that share a specific topic and structure. That is, in order to be recognized as a genre, films must have both a common topic [...] and a common structure, a common way of configuring that topic.«¹⁸¹

¹⁷⁷ Damit wird sich im nächsten Kapitel genauer beschäftigt.

¹⁷⁸ Vgl. Derrida, *Grammatologie*, S. 17f.

¹⁷⁹ Quentin Tarantino zitiert nach Steltz, »Wer mit wem abrechnet: Intertextualität in Kill Bill«, S. 54.

¹⁸⁰ Vgl. Steltz, Ebd., S. 54.

¹⁸¹ Rick Altman, *Film/Genre*, London: British Film Institute 1999, S. 23.

Wie beispielsweise Western, Melodramen oder Actionfilme, um einige »klassische« Hollywood-Genres zu nennen. Filme desselben Genres weisen ähnliche, teilweise sogar gleiche Strukturen hinsichtlich der Narration, den Figuren und der Filmästhetik, sowie filmstilistischen Mitteln auf. In einem Western wird es in der Regel immer einen spannenden Showdown in letzter Minute am Filmende zwischen dem »guten Cowboy« und dem »bösen Cowboy« geben, wobei der Zuschauer auch immer wissen wird, dass natürlich der »gute Cowboy« gewinnt. Im Melodrama kann sich der Zuschauer auf eine voller Hindernisse und innerseelischen Konflikten geprägte Liebesgeschichte einstellen und im Actionfilm gehören Waffen, Autos, Explosionen, Muskeln und »kluge Sprüche« zum Programm. Filmgenres beinhalten demnach auch eine gewisse Erwartungshaltung aufseiten des Zuschauers. Bei der Auswahl eines Kinofilms kann das jeweilige zum Film gehörige Genre etwa behilflich sein. Wer sich ungern Gewalt und Explosionen anschaut, wird wohl weniger einen Film auswählen, der dem Action-Genre zugeteilt wird. Wichtig ist demnach nicht nur die Definition eines Genres durch die Filmindustrie selbst (Produktion), sondern auch die Erkennung und Anerkennung des jeweiligen Genres durch das Filmpublikum, denn

»[i]f it is not defined by the industry and recognized by the mass audience, then it cannot be a genre, because film genres are by definition not just scientifically derived or theoretically constructed categories, but are always industrially certified and publicly shared.«¹⁸²

Auch wenn je nach Zeit und Mode jeweils unterschiedliche Genres beliebter und weniger beliebt sind, bestehen viele Genres, wie etwa der Western, das Melodrama und der Gangsterfilm seit mehreren Jahrzehnten und ändern sich innerhalb dieses Genres selbst nur minimal, sodass die Grundstruktur dennoch beibehalten wird.

»[...] [T]he film industry, responding to audience desires, initiates clear-cut genres that endure because of their ability to satisfy basic human needs. While they do change in predictable ways over the course of their life, genres nevertheless maintain a fundamental sameness both from decade to decade and from production through exhibition to audience consumption. Guaranteeing the broad applicability of generic concepts is the broad range of meanings attributed to the term genre, along with the conduit-like nature of textual structure. Seen from the vantage point of the distanced critic, genres at times appear, to function ritually, and at

¹⁸² Ebd., S. 16.

other moments to operate ideologically.«¹⁸³

Die deutsche Filmkritikerin Katja Nicodemus hat in einem Artikel, indem es um Filmgenre geht das Thema humoristisch aber doch äußerst zutreffend wie folgt beschrieben:

»**Genres:** sind die grundlegenden Kategorien für Filme. Je nach Thema, Stil, Helden, Ausstattung oder dem Milieu, in dem sie spielen. Bei den bekanntesten Genres ist die Einordnung klar:

Melodrama: wenn zum Beispiel bei Scarlett O'Hara und Rhett Butler der Abschiedskuss ausbleibt.

Actionfilm: wenn Bruce Willis im Unterhemd New York rettet.

Komödie: wenn Louis de Funès in Nonnenkleidung durch Saint-Tropez rast.

Science-Fiction: wenn Sigourney Weaver im Raumschiff gegen Säure sabbernde Monster kämpft.

Western: wenn John Wayne im Bild ist.«¹⁸⁴

Jeder, der sich gerne mal den einen oder anderen Film anschaut, wird auf Anhieb verstehen, was Nicodemus damit meint. An dem Zitat ist auch zu erkennen, dass nicht nur bestimmte Strukturen und Muster für ein bestimmtes Genre stehen, sondern auch gewisse Darsteller, demnach können auch Stars selbst ein bestimmtes Genre signifizieren. Wer sich in den 1980er Jahren vorzugsweise Filme mit Sylvester Stallone und Arnold Schwarzenegger ansah, ging mit der Erwartungshaltung ins Kino Waffen, Autos, Hubschrauber und Explosionen zu sehen, gemäß dem Actionfilm-Genre und nicht etwa eine tiefgreifende emotionale Liebesgeschichte, wie es beim Melodrama der Fall wäre.

Was passiert, wenn man ein Genre mit einem anderen mischt? In diesem Fall kann ein Subgenre entstehen, wie beispielsweise das Subgenre Horror-Trash, was wie der Name schon annehmen lässt, aus den Genres Horror und Trash geformt wird. Was entsteht aber, wenn mehrere Genres und Subgenres gemischt werden? Dann kann beispielsweise ein Film von Tarantino entstehen und damit an sich *kein* Genre. Denn in seinen Filmen, insbesondere in *Kill Bill*, herrscht einerseits eine Vielzahl an stereotypen Eigenschaften unterschiedlicher Genres, die er andererseits aber durch eben diese Mixtur der so verschiedenartigen Genres ironisch bricht. Er *dekonstruiert* dadurch das jeweilige Genre. Sein Genre ist sozusagen das *alle Genre und damit kein*

¹⁸³ Ebd., S. 29.

¹⁸⁴ Katja Nicodemus, »Was ist ein Genre? Eine Antwort in 12 Sequenzen«, in: *Zeit Online*, <http://www.zeit.de/2008/34/OdE43-Film-Stichworte> 2008, [31.01.2016].

Genre, ein Paradoxon.

Bei *Kill Bill* erkennt der Zuschauer gewisse Muster, die er eindeutig einem Genre zuordnen kann, wie etwa die Wüste, einen Cowboy (zu erkennen an dem Cowboyhut und den Cowboystiefeln Budds), hier herrscht eindeutig das Genre des Western. Doch dann taucht plötzlich eine schwarz maskierte Gestalt mit Samuraischwert (Beatrix Kiddo) auf¹⁸⁵, welche eindeutige Indizien für einen Martial-Arts Film sind, wie etwa dem japanischen Samuraifilm, dem sogenannten Kengeki (Chambara). Beim Kengeki handelt es sich um ein Subgenre des japanischen Historienfilm-Genres Jidai-Geki¹⁸⁶, indem es um Samuraikämpfe geht, die filmisch durch bestimmte Choreographien, welche vom Nô-Theater beeinflusst wurden, dargestellt werden. Auch die Kampfszenen zwischen Beatrix und den Crazy 88 im *House of Blue Leaves*¹⁸⁷ sind »[...] vom Nô-Theater inspiriert und [übernehmen] dessen Konzentrationsformen, Bewegungsabläufe wie Blickrichtungen [...]«¹⁸⁸ Durch die Mischung von unterschiedlichen, jeweils einem bestimmten Genre klar zugehörigen Elementen, die unter anderem auch auf nationalen Eigenschaften beruhen, »[...] verweist [*Kill Bill*] durch diese Mehrfachbesetzungen, die die nationalen Grenzen und die ihnen korrespondierenden Genres unterlaufen, reflexiv auf seinen eigenen Spielcharakter [...]«¹⁸⁹

Doch nicht nur das Genre des japanischen Samuraifilm wird in *Kill Bill* aufgegriffen, sondern auch das des chinesischen Kung-Fu-Films, wie beispielsweise im zweiten Teil, wenn Beatrix beim chinesischen Kung-Fu-Meister und Mönch Pai Mei in die Lehre geht¹⁹⁰. Das sind die ostasiatischen Einflüsse Tarantinos in *Kill Bill*, welcher zusätzlich auch oft von Elementen des Western, insbesondere dessen Subgenres, dem Italo-Western – ebenfalls Spaghetti-Western genannt – ausgestattet ist. Darunter werden die in Italien günstiger produzierten Western verstanden, dessen bekanntester Regisseur der Italiener Sergio Leone ist¹⁹¹. Sein Markenzeichen ist der sogenannte »Leone Shot«, »[...] eine – gelegentlich an einen Zoom gekoppelte –

¹⁸⁵ *Kill Bill Vol. 2*, 23:40.

¹⁸⁶ Vgl. Blaseio/Liebrand, »»Revenge is a dish best served cold.« >World Cinema< und Quentin Tarantinos *Kill Bill*«, S. 14.

¹⁸⁷ *Kill Bill Vol. 1*, 01:18:35.

¹⁸⁸ Przybilski/Schössler, »Bell und Bill, Buck und Fuck: Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos *Kill Bill*«, S. 47.

¹⁸⁹ Ebd., S. 47.

¹⁹⁰ *Kill Bill Vol. 2*, 42:43.

¹⁹¹ Vgl. Blaseio/Liebrand, »»Revenge is a dish best served cold.« >World Cinema< und Quentin Tarantinos *Kill Bill*«, S. 24.

Großaufnahme der Augen, auf die auch in KILL BILL immer wieder zurückgegriffen wird, wenn es zu Duellsituationen kommt.«¹⁹² Diesen »Leone Shot« kombiniert Tarantino mit einem lauten Signalton, wie etwa im ersten Kapitel von *Kill Bill Vol. 1* als Beatrix Vernita einen Besuch abstattet. Gleich nachdem Vernita Beatrix die Tür öffnet, treffen sich ihre Blicke und es folgt der »Leone Shot« mit einem lauten Signalton¹⁹³. Außerdem gibt es noch eine Vielzahl an Cowboys in *Kill Bill* zu sehen, wie etwa der stereotype Sheriff in El Paso, Texas, der samt Cowboyhut, Cowboystiefeln und Pilotenbrille zum Tatort erscheint und dort auf seinen Sohn trifft, der in dem gleichen Stil angezogen ist. Doch mit Martial-Arts und Western noch nicht genug, Tarantino greift auch Elemente des Familiendramas ironisiert auf (wie an dem Ende¹⁹⁴ von *Kill Bill Vol. 2* zu erkennen ist, welches im vorangegangenen Kapitel detailliert beschrieben wurde) und die des schwedischen Autorenfilms. Ingmar Bergmans Film *Jungfrukällan* aus dem Jahr 1960 gilt als »Gründerfilm« des Rape-Revenge-Genres¹⁹⁵. Der Film *Thriller – en grym film* vom schwedischen Regisseur Bo Arne Vibenius aus dem Jahr 1973, der unter anderem auch bei Ingmar Bergmans Filmen Regieassistent war, handelt von der Protagonistin Frigga, die sich an ihren Peinigern rächt und die eine Augenklappe trägt, so wie auch Elle Driver¹⁹⁶. Somit übernimmt Tarantino nicht nur Elemente unterschiedlicher Genres in Hinblick auf Handlung, Ort, Struktur und Ästhetik des Filmes, sondern auch ihre jeweiligen Figuren, manchmal nahezu eins zu eins, wie etwa bei der Figur des Hattori Hanzo, der der japanischen Fernsehserie *Shadow Warriors*¹⁹⁷ entstammt. Dort stellt er einen Ninja dar und wird sowohl in der Originalserie als auch in *Kill Bill* vom japanischen Schauspieler Sonny Chiba selbst gespielt. »Der Film reflektiert also nicht allein bestimmte filmische >basic narratives< einschließlich ihrer filmästhetischen und filmhistorischen Dimensionen, sondern ebenfalls die Ikonizität der vermeintlich nicht-fiktionalen Star-Images.«¹⁹⁸ Ebenso der Schauspieler David Carradine, welcher Bill spielt, hat in der Fernsehserie *Kung Fu*¹⁹⁹ einen jungen

¹⁹² Ebd., S. 24.

¹⁹³ *Kill Bill Vol. 1*, 04:16.

¹⁹⁴ *Kill Bill Vol. 2*, 01:19:10.

¹⁹⁵ Vgl. Blaseio/Liebrand, »»Revenge is a dish best served cold.« >World Cinema< und Quentin Tarantinos Kill Bill«, S. 30.

¹⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 30.

¹⁹⁷ *Shadow Warriors*, R.: Kinji Fukasaku/Eiichi Kudo, JPN 1980-1985. Diese Serie gehört dem Jidai-Geki und Ninja- Genre an.

¹⁹⁸ Uwe Lindemann/Michaela Schmidt, »Die Liste der Braut.«, S. 151.

¹⁹⁹ *Kung Fu*, USA 1972-1975.

chinesischen Shaolin-Mönch dargestellt, der sich in den USA, vor allem im »Wilden Westen« mit kulturellen und philosophischen Unterschieden konfrontiert sieht – das war seine wohl berühmteste Rolle²⁰⁰. »[...] [A]uch die Starpersona David Carradines steht also für die interkulturellen Negotiationen und Hybridisierungen [...]«²⁰¹, die für *Kill Bill* charakteristisch sind. Durch diesen Genre-Eklektizismus und die Intertextualität in Hinblick auf die Figuren und der behandelten Themen,

»[...] verweist *Kill Bill* nicht auf eine in sich konsistente symbolische Ordnung, sondern zitiert transkonzeptuell und demnach auch transnational. Der Film rekurriert auf Elemente verschiedener, westlicher und östlicher Filmgenres und Kinokulturen, wie anhand des Plots, des Entwurfes der Figuren, der Musik und Bildästhetik nachgewiesen werden kann.«²⁰²

Kill Bill rekurriert aber auch teilweise auf bestimmte Filme samt ihrer Ästhetik und narrativen Struktur, so wie etwa auf dem japanischen Film *Lady Snowblood* (im Original *Shurayuki-hime*) aus dem Jahr 1973 vom Regisseur Toshiya Fujita. Ein Film, der dem Jidai-Geki angehört und zur Zeit der Meiji-Dynastie Ende des 19. Jahrhundert spielt. Hier rächt die im Gefängnis zur Welt gekommene Protagonistin Yuki Kashima die Vergewaltigung ihrer Mutter und die Tötung deren Mannes und des gemeinsamen Sohnes. Insbesondere die Figur der O-Ren Ishii erinnert an Yuki Kashima, vor allem in der Kampfszene zwischen Beatrix und O-Ren Ishii im verschneiten Garten des *House of Blue Leaves*²⁰³. Das rote Blut hebt sich visuell eindeutig vom weißen Schnee ab, auf dem es verschüttet wird, demnach auch bildlich die Anspielung an den Film und den Titel *Lady Snowblood*. Hier wird sogar die Schlussszene dem Original »[...] recht genau nachgestellt; selbst die Titelmusik ist übernommen.«²⁰⁴ Doch auch in Hinblick auf die narrative Struktur ähneln sich die beiden Filme bezüglich der Einteilung verschiedener Szenen in Kapiteln und ihrer nicht chronologischen Abfolge²⁰⁵.

²⁰⁰ Blaseio/Liebrand, »»Revenge is a dish best served cold.« >World Cinema< und Quentin Tarantinos *Kill Bill*«, S. 27.

²⁰¹ Ebd., S. 27.

²⁰² Julia B. Köhne, »Splattering Bride. Konfigurationen von Trauma und weiblicher Rache in Quentin Tarantinos *Kill Bill* (2003/4)«, in: *Schutzverletzungen. Legitimation medialer Gewalt*, hrsg. v. Günther Friesinger/Thomas Ballhausen/ Johannes Grenzfurthner, Berlin: Verbrecher 2010, S. 55-109, hier S. 71f.

²⁰³ *Kill Bill Vol. 1*, 01:28:35.

²⁰⁴ Przybilski/Schössler, »Bell und Bill, Buck und Fuck: Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos *Kill Bill*«, S. 48.

²⁰⁵ Vgl. Blaseio/Liebrand, »»Revenge is a dish best served cold.« >World Cinema< und Quentin

Tarantino bediente sich auch unter anderem am Italo-Western *Da uomo a uomo* von Giulio Petroni aus dem Jahr 1967. Der Protagonist namens Bill (die Wahl des Namens Bill aus *Kill Bill* scheint wohl nicht willkürlich), überlebt das Massaker an seiner Familie und will sich an den Beteiligten rächen. Die Szene dieses Kindheitstraumas wird in *Kill Bill* anhand der Figur O-Ren Ishiis sehr ähnlich dargestellt²⁰⁶, die Musik, die diese Anime-Sequenz²⁰⁷ begleitet, stammt aus *Da uomo a uomo*²⁰⁸ (Italo-Western Musik im Kontrast zum japanischen Anime).

»Das >Mischungsverhältnis< von asiatischem und italienischem Kino ist allerdings eines, das für KILL BILL: VOLUME 1 und KILL BILL: VOLUME 2 eine unterschiedliche Rezeptur aufweist. Haben wir es im ersten Teil mit asiatischem – mit einer Prise Italo-Western gewürztem – Kino zu tun, wird die >italienische< Dosis im zweiten Teil deutlich verstärkt: In KILL BILL: VOLUME 2 beeinflusst das Genre Italo-Western maßgeblich den visuellen Stil und die Mise en Scène, aber auch die Narration des Films. Das Erzähltempo verlangsamt sich drastisch, der Film wird episch – und nähert sich damit den (nur selten einer klassischen Hollywood-Dramaturgie entsprechenden) episodischen Italo-Western-Epen Leones an.«²⁰⁹

Tarantino vermischt in *Kill Bill* also nicht nur mehrere unterschiedliche Filmgenres, sondern lässt dabei auch bereits existierende Figuren, Themen, Motive, Musik und sowohl narrative, als auch ästhetische und filmstilistische Mittel des jeweiligen Genres gleichzeitig einfließen. Dadurch wird »[...] der Fokus auf die erzählerische und ästhetische Ebene gerichtet [...], dem Film [ist es somit] möglich, seine eigene Genrezugehörigkeit bzw. >Genreabwesenheit< zu reflektieren«²¹⁰. In diesem Sinne dekonstruiert Tarantino gewissermaßen die Thematik des Filmgenres an sich, indem er

»[...] beliebte Kinoikonen, gängige Mythen des amerikanischen Hollywood-Kinos [arrangiert] und [...] sie mit Versatzstücken internationaler, meist ostasiatischer B-Movies [amalgamiert] – seine Produktionen sind intertextuelle Archive, demjenigen Videogeschäft ähnlich, in dem er seine >Ausbildung< zum Filmemacher erhalten hat.«²¹¹

Tarantinos Kill Bill«, S. 21.

²⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 24.

²⁰⁷ *Kill Bill Vol. 1*, 34:37.

²⁰⁸ Vgl. Blaseio/Liebrand, »»Revenge is a dish best served cold.« >World Cinema< und Quentin Tarantinos Kill Bill«, S. 24.

²⁰⁹ Ebd., S. 26.

²¹⁰ Lindemann/Schmidt, »Die Liste der Braut.«, S. 134.

²¹¹ Przybilski/Schössler, »Bell und Bill, Buck und Fuck: Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill«, S. 35.

Durch Tarantinos Entenpresse, wie er selbst sagt, sind also unter anderem Spaghetti-Western, Rachefilme und Pop-Samurai-Filme »hindurch gepresst« worden »[...] und die Anspielungen umfassen mehr Filme, als selbst ein hauptberuflicher Filmkritiker im Laufe eines ganzen Lebens gesehen haben wird«²¹².

Ein weiteres Charakteristikum neben seinem Genre-Eklektizismus ist die exzessive Materialität in *Kill Bill*. Der Film ist sehr laut und sehr bunt und das manchmal in solch einem Ausmaß, dass es, wenn nicht als störend, dann doch vom Zuschauer als irritierend empfunden werden kann. Auch das liegt an den Sehgewohnheiten des Zuschauers, insbesondere das klassische Hollywood-Kino setzt filmstilistisch und filmästhetisch alles daran, seine Materialität zu verbergen. Aufgrund der gewünschten Wirkung von Authentizität und Identifizierung, um die Illusion aufrechtzuerhalten, wird dabei der Fokus auf die Narration gesetzt, die alle weiteren Komponenten des Films dominiert und denen diese Komponenten, wie etwa Ton, Musik, Mise-en-Scène untergeordnet werden. Die Dominanz der Narration führt herbei, dass ebendiese Komponenten einer bestimmten Motivation entstammen müssen, sodass die Materialität des Filmes, die Apparatur Film, verschleiert wird. Exzess, insbesondere exzessive Materialität, beginnt dort, wo diese narrative Dominanz ihre Vormachtstellung einbüßt²¹³. Denn Exzess, schreibt die amerikanische Filmtheoretikerin Kristin Thompson,

»[...] is not only counternarrative; it is also counterunity. [...] Strong realistic or compositional motivation will tend to make excessive elements less noticeable; the perception of the narratively and stylistically significant will dominate. But at other times, a lack of these kinds of motivations may direct our attention to excess. [...] Motivation is the primary tool by which the work makes its own devices seem reasonable. At that point where motivation fails, excess begins.«²¹⁴

Einerseits werden filmisch – insbesondere im klassischen Hollywood-Kino – exzessive Elemente vermieden beziehungsweise die Materialität des Filmes zugunsten der Narration untergeordnet, das heißt durch sie verschleiert und andererseits führen diese filmischen Strukturen dazu, dass der Zuschauer aufgrund dieser Sehgewohnheiten in der Regel allem, jedem Detail, eine

²¹² Peter Körte zitiert nach Steltz, »Wer mit wem abrechnet: Intertextualität in Kill Bill«, S. 54.

²¹³ Vgl. Kristin Thompson, »The Concept of Cinematic Excess«, in: *Narrative, Apparatus, Ideology*, hrsg. v. Philip Rosen, New York: Columbia University Press 1986, S. 130-142, hier S. 134f.

²¹⁴ Ebd., S. 134f.

narrative Bedeutung zuordnen muss²¹⁵.

»Certainly a steady and exclusive diet of classical narrative cinema seems to accustom people to ignoring the material aspects of the artwork, since these are usually so thoroughly motivated as to be unobtrusive. But the minute a viewer begins to notice style for its own sake or watch works which do not provide such thorough motivation, excess comes forward and must affect narrative meaning.²¹⁶ [...] As the Soviet filmmakers of the postrevolutionary period realized, simply to place two things together is to create a perception of them as related. This is one reason why excess is so difficult to talk about: most viewers are determined to find a necessary function for any element the critic singles out. For some reason, the claim that a device has *no* function beyond offering itself for perceptual play is disturbing to many people.«²¹⁷

Befreit sich der Zuschauer von diesem narrativen Bedeutungszwang, wird seine Aufmerksamkeit zusätzlich auf die Materialität des Filmes selbst und damit seinen möglichen Exzess gerichtet. Insbesondere die Musik verfügt über ein großes Potential »[...] to call attention to its own formal qualities apart from its immediate function in relation to the image track.«²¹⁸ Dabei kann auch der Ton selbst diese Rolle übernehmen. Laut der amerikanischen Film- und Medienwissenschaftlerin Mary Ann Doane ist in der Regel, wie beispielsweise im klassischen Hollywood-Kino, der Ton (der Sound)

»[...] something which is added to the image, but nevertheless subordinate to it – it acts, paradoxically, as a 'silent' support. The effacement of work which characterizes bourgeois ideology is highly successful with respect to the sound-track. The invisibility of the practices of sound editing and mixing is ensured by the seemingly 'natural' laws of construction which the sound-track obeys.«²¹⁹

Soundtrack und Sound-Effekte werden häufig dazu verwendet dem Zuschauer eine bestimmte »Stimmung« zu vermitteln.²²⁰ Meist sind sie dem visuellen Bild untergeordnet und dienen dazu dieses »atmosphärisch« zu unterstützen.

»Sound itself is often described as adding life to the picture. And the life which sound gives is presented as one of natural and uncoded flow. [...] All of these techniques are motivated by a desire to sever the film from its source, to hide the work of the production. They promote a sense

²¹⁵ Vgl. Ebd., S. 132f.

²¹⁶ Ebd., S. 132.

²¹⁷ Ebd., S. 133.

²¹⁸ Ebd., S. 139.

²¹⁹ Mary Ann Doane, »Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing« in: *The Cinematic Apparatus*, hrsg. v. Teresa de Lauretis/Stephen Heath, London: The Macmillan Press 1980, S. 47-56, hier S. 47f.

²²⁰ Vgl. Ebd., S. 49.

of the effortlessness and ease of capturing the natural.«²²¹

Der Ton wird demnach auch häufig so eingesetzt, dass die Materialität des Filmes als Apparatur in den Hintergrund tritt, verschleiert und vom Zuschauer sogar ignoriert und vergessen wird. »What is repressed in this operation is the sound which would signal the existence of the apparatus.«²²² [...] The ideological truth of the sound-track covers that excess which escapes the eye.«²²³ Wird dieses dem Film oft inhärente »Mantra« umgekehrt, offenbart sich nicht nur die Materialität – die Apparatur »hinter« dem Film – sondern der damit einhergehende Exzess wird für den Zuschauer umso wahrnehmbar, dahingehend, dass er ihn weder ignorieren noch vergessen kann. Die exzessive Materialität des Films drängt sich ihm sozusagen auf. Dies geschieht in *Kill Bill* sowohl auf der Tonebene, als auch auf der Bildebene und sogar auf der narrativen Ebene, durch die Einteilung in Kapiteln, die nicht chronologisch angeordnet sind und indem das eine genauso abrupt beginnt, wie das zuvor beendet wurde (wie im vorigen Kapitel detailliert veranschaulicht wurde). In *Kill Bill* scheint sich die Narration in erster Linie der Filmästhetik unterzuordnen.

»[...] Indem die ästhetische Ebene im Film derart in den Vordergrund rückt, wird die Story als das gezeigt, was sie ist: lediglich Anlass des Erzählens. Nur so lässt sich erklären, warum sich KILL BILL in keiner Szene inhaltlich mit jenen Problemlagen befasst, die gewöhnlich mit dem Thema Rache verbunden werden: juristische, moralische oder geschlechterpolitische Ambivalenzen, die den Zuschauer affektiv berühren sollen. Durch die weitgehende Befreiung vom inhaltlichen Ballast der Story, die eine Minimierung der Referenz auf die außerfilmische >Realität< zur Folge hat, kann sich der Film ganz der ästhetischen Maximierung selbstreferenzieller Momente widmen. [...] Die Story wird nicht mehr als inhaltliches, sondern erzählerisches und ästhetisches Problem gefasst.«²²⁴

Daher können Begriffe wie Authentizität, Identifikation und Realismus, Begriffe, die insbesondere das klassische Hollywood-Kino prägen, nicht mit Tarantinos *Kill Bill* in Verbindung gebracht werden, allerdings ist genau das auch beabsichtigt. Hier wird die Apparatur nicht versteckt, sondern bewusst in Szene gesetzt. Dadurch dekonstruiert Tarantino die filmische Illusion, die dem Kino in der Regel inhärent ist. Hier muss sich der Zuschauer eigentlich jederzeit

²²¹ Ebd., S. 51.

²²² Ebd., S. 55.

²²³ Ebd., S. 56.

²²⁴ Lindemann/Schmidt, »Die Liste der Braut.«, S. 133f.

bewusst sein, dass er sich gerade einen Film ansieht. Ihm wird erst gar nicht gestattet, sich in Figuren oder Situationen einfühlen zu können, das sind sonst die Voraussetzungen für Identifikation, Authentizität und »Realismus«. Tarantino selbst hebt hervor: »Il [*Kill Bill*, U.L./M.S.] n'existe que dans le cadre d'une salle de cinéma. C'était formidable de réaliser un pur >film de cinéma<. Je n'avais pas d'obligation envers la réalité, celle que nous connaissons.«²²⁵

Was hindert den Zuschauer nun im Spezifischen daran *Kill Bill* als authentisch und realistisch zu empfinden? In erster Linie der ständige Bruch der Illusion, die Dekonstruktion gängiger filmstilistischer, filmästhetischer und narrativer Strukturen, welche die Sehgewohnheiten der Zuschauer, durch das klassische Hollywood-Kino etwa, prägen. Plötzlich wird etwa ein Mixer eingeschaltet (als Budd für Elle und sich Margaritas mixen möchte²²⁶), der dermaßen laut ist, dass sich die Tonebene des lauten Mixergeräusches, der Eiswürfel zerkleinert, stark in den Vordergrund drängt. So wird ihm an dieser Stelle, wenn auch nur kurz, die Narration und Bildebene untergeordnet. Oder etwa wenn Cowboystiefel über einen Holzboden gehen, diese in Detailaufnahme groß im Bild zu sehen sind und die Schritte deutlich laut auf der Tonebene zu vernehmen sind. So wie es die Stiefel von Bill im Vorspann von *Kill Bill Vol. 1* tun, kurz bevor er Beatrix in den Kopf schießt²²⁷ und etwas später die Stiefel des Sheriffs und seines Sohnes am selben Ort in der Kapelle in El Paso wo das Massaker stattfand²²⁸. Das Getrippel der Crazy 88²²⁹ als sie in das House of Blue Leaves stürmen, dominiert ebenfalls nicht nur die Tonebene, sondern zieht durch seine Dauer die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich, ebenso wie ihr Ankommen kurz vorher durch die lauten Maschinengeräusche von Motorrädern unüberhörbar angekündigt wurde²³⁰. Auch Gogos Morgenstern ist unmissverständlich über die Tonebene zu vernehmen, als sie ihn etwa »auspackt« und sich zum Angriff auf Beatrix bereit macht, indem sie ihn durch die Luft schwingt²³¹. Die Schwerter, die auf phonetischer Ebene, im wahrsten Sinne des Wortes, »die Luft

²²⁵ Quentin Tarantino zitiert nach Lindemann/Schmidt, »Die Liste der Braut.«, aus der Fußnote 33 auf S. 152.

²²⁶ *Kill Bill Vol. 2*, 01:05:20.

²²⁷ *Kill Bill Vol. 1*, 01:07.

²²⁸ Ebd., 17:16.

²²⁹ Ebd., 01:18:32.

²³⁰ Ebd., 01:17:57.

²³¹ Ebd., 01:15:04.

durchschneiden«²³², was der lange Bart von Pai Mei²³³ übrigens auch macht. Die Zensur von Beatrix' Namen durch den lauten Signaltong, der zwei mal in der Unterhaltung Vernitas und Beatrix mit Niki, Vernitas Tochter, vorkommt²³⁴, scheint den Inhalt der Erzählung und seinen »Fluss« kurzzeitig zu stören und irritiert den Zuschauer. In diesen Momenten drängt sich die Tonebene in die Bildebene ein, unterstützt sie nicht im Sinne einer atmosphärischen Bildung, sondern stoppt die Narration temporär und manchmal sogar die Bildebene selbst, da der Ton so dominant ist, dass er für einen Moment die gesamte Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich zieht.

Die Musik selbst drängt sich auch immer wieder in den Vordergrund, indem sie etwa plötzlich und laut einsetzt und wieder abbricht, dabei einmal der Bildebene thematisch zuspricht²³⁵ und ihr dann aber wiederum vollkommen widerspricht, wie etwa bei der Übergabe des Hanzo-Schwertes an Beatrix. Diese wird rituell dargestellt und die andächtigen Worte Hanzos auf Japanisch über die Samuraikriegskunst und die Rache werden vom rumänischen Panflötist Gheorghe Zamfir mit seinem Lied *The Lonely Shepard* begleitet²³⁶. Auch der finale Kampf zwischen Beatrix und O-Ren Ishii im verschneiten japanischen Garten wird phonetisch durch eine dem Bild widersprechende Tonebene unterlegt²³⁷ und zwar durch die Latin-Pop-Version des Songs *Don't let me be misunderstood*²³⁸ von der französischen Band Santa Esmeralda, die in den 1970er Jahren Disco-Remakes der 1960er aufnahmen. Diese Art der filmischen Musikanwendung Tarantinos »[...] greift in die Handlung ein; sie verbindet das Widersprüchliche, sie nimmt vorweg«²³⁹.

Die Tonebene tritt selbst dann vermehrt in den Vordergrund und wird aufmerksam wahrgenommen, wenn die Musik entgegen gängiger Sehgewohnheiten plötzlich gar ausbleibt, wie in der Kampfszene zwischen Beatrix und Elle in Budds Wohnwagen²⁴⁰. Laut Quentin Tarantino war von

²³² Als Beatrix es mit den Crazy 88 aufnimmt (Ebd. 01:19:52) oder im Endkampf gegen O-Ren Ishii (Ebd. 01:30:35).

²³³ *Kill Bill Vol. 2*, 52:43.

²³⁴ *Kill Bill Vol. 1*, 07:20.

²³⁵ Als das Lied *Bang, bang* von Nancy Sinatra einsetzt, nachdem Bill Beatrix in den Kopf geschossen hat (Ebd. 02:28).

²³⁶ Ebd., 54:15.

²³⁷ Ebd., 01:29:54.

²³⁸ Das Original stammt von der amerikanischen Jazz und Bluessängerin Nina Simone aus dem Jahr 1954, was bereits 1964 von der britischen Rockband The Animals gecovered wurde.

²³⁹ Georg Seeßlen, zitiert nach Paar, »Is everything alright in the jungle at last?«, S. 100.

²⁴⁰ *Kill Bill Vol. 2*, 01:12:43.

Anfang an für diese Szene keine Musik vorgesehen und als er es doch ausprobierte, wurde die gewünschte Wirkung dadurch zerstört, denn es »tat nicht mehr weh«²⁴¹:

»I always wanted it to [...] not have music [...]. They're just doing the fight. But on one point we put some music on to see how it plays and it played great and it was funny and the music went so well with the fight – but it was like nah it doesn't hurt anymore. Now it's just kinda [...] the music of that fight is the audience going 'uhhh' – 'ahhh' – 'awwww' – 'ohh' – 'ahhh' – 'oh my god!' - [...] that's the score of that scene.«²⁴²

Aber nicht nur die Tonebene drängt sich in *Kill Bill* regelmäßig in den Vordergrund, sondern auch die Bildmaterialität im technischen Sinne, etwa wenn die Qualität verändert wird. Zum Beispiel als die Bildqualität mit Absicht »verschlechtert« wird, sodass die Aufnahmen des harten Trainings von Beatrix durch Pai Mei an die Kung-Fu-Filme der 1970er und 1980er Jahre erinnern²⁴³. Somit findet der Verweis an ein bestehendes Genre nicht nur über den Inhalt und die Ästhetik, sondern auch über die Bildmaterialität statt, »[...] selbst das Filmmaterial fungiert in seiner Grobkörnigkeit und farblichen Blässe als Zitat.«²⁴⁴ Die Bildmaterialität drängt sich ebenso in den Vordergrund, wenn die Bildebene plötzlich von »echten« Aufnahmen zum Zeichentrick wechselt, so wie bei der Rückblende in O-Ren Ishiis Kindheit²⁴⁵, welche in Form einer Anime-Sequenz dargestellt wird oder wenn etwa von Farbe in schwarz-weiß²⁴⁶ oder auch in eine andere Zweier-Farbkombination (schwarz-blau²⁴⁷ oder schwarz-rot²⁴⁸) gewechselt wird. In diesen Momenten findet eine Stagnation der Narration statt. Dies ist auch während der Kampfszenen der Fall, welche durch einen Gewaltexzess geprägt sind und – insbesondere in den Sequenzen, die in Tokio um O-Ren Ishii spielen – durch das stark übertriebene Austreten von Blut in Form von fontänenartigen Blutduschen dargestellt werden. Die Materie, hier

²⁴¹ Vgl. Quentin Tarantino in einem Video-Interview zu *Kill Bill Vol. 2*, https://www.youtube.com/watch?v=_SnDr4kZgbs 2013, Minute: 06:04, [04.02.2016].

²⁴² Ebd., Minute: 06:04.

²⁴³ *Kill Bill Vol. 2*, 53:13. (Die Grobkörnigkeit des Filmmaterials beginnt schon als Bill Beatrix zu Pai Mei bringt 41:00.)

²⁴⁴ Przybilski/Schössler, »Bell und Bill, Buck und Fuck: Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill«, S. 47.

²⁴⁵ *Kill Bill Vol. 1*, 34:15.

²⁴⁶ Beatrix im Kampf gegen die Crazy 88 (Ebd., 01:20:13).

²⁴⁷ Im Kampf Beatrix' gegen die Crazy 88 (Ebd., 01:25:12). Beatrix und die anderen sind schwarze Silhouetten vor einem blauen Hintergrund, diese Szene erinnert an das chinesische Schattentheater.

²⁴⁸ *Kill Bill Vol. 2*, 54:40. Die schwarze Silhouette Beatrix' vor einem roten Hintergrund, ähnlich wie in der vorangegangenen Fußnote erläutert, erinnert auch diese Einstellung an das chinesische Schattentheater.

das künstliche Blut mit seiner roten Farbe, drängt sich in solch einer exzessiven Form in den Vordergrund, dass die Erzählung stoppt. Blut, die Farbe Rot demnach, spielt überhaupt eine ganz eigene Rolle in diesem Kontext. Es wird immer wieder in Szene gesetzt und zwar nicht nur, wenn es hoch emporgeschossen aus abgetrennten Gliedmaßen oder Köpfen hervor spritzt, sondern auch etwa wenn Beatrix den gelben Motorradanzug im Finale des ersten Teils trägt, der zweifellos an Bruce Lees gelben Trainingsanzug aus *Game of Death*²⁴⁹ erinnert und der voller Blutflecken übersät ist, die sich deutlich vom gelb des Anzuges abheben. Oder im finalen Endkampf gegen O-Ren Ishii im verschneiten Garten, als das rote Blut einen deutlichen Kontrast zu dem weißen Schnee auf dem es liegt, bildet. Gewalt, insbesondere das dadurch hervortretende Blut, wird in *Kill Bill* ästhetisiert.

»[...] [A]n Empathie und Identifikation gehindert werden die Zuschauer und Zuschauerinnen von Tarantinos Film: [...] [I]hnen ist aufgegeben die Choreographie von Schwertkampfgemetzeln in ihrer ästhetischen Umsetzung zu goutieren und die filmischen Prätexte, die die Protagonisten – sie durchwandernd – zitieren, ausfindig zu machen. [...] [S]ie sind damit beschäftigt, die Faktur der ästhetischen Objektivation zu explorieren, das Augenmerk auf die spezifische mediale Verfasstheit zu lenken.«²⁵⁰

Dass das Blut nicht in Form einer hoch empor steigenden, mehrere Sekunden anhaltenden Fontäne aus dem Körper spritzt, wenn dieser verletzt wird, dürfte auch einem Nicht-Mediziner bewusst sein. Aus diesem Grund reflektiert *Kill Bill* in solchen Szenen wiederum seine eigene Existenz als *reiner* Film, als Fiktion, als »un pur film de cinéma«²⁵¹ wie Tarantino es selbst beschreibt. Auch hier versteckt sich die Apparatur nicht, negiert nicht ihre eigene Existenz zugunsten eines realistischen Eindrucks. Die Materialität des Filmes selbst wird bis zu seinem eigenen Exzess hin nicht nur dargestellt, sondern gar bewusst inszeniert.

»An awareness of excess may help change the status of narrative in general for the viewer. One of the great limitations for the viewer in our culture has been the attitude that film equals narrative, and that entertainment consists wholly of an "escapism" inherent in the plot.²⁵² [...] Obviously there is no completely free viewing situation; we are

²⁴⁹ *Game of Death*, R.: Robert Clouse, USA/HK 1972.

²⁵⁰ Blaseio/Liebrand, »»Revenge is a dish best served cold.« >World Cinema< und Quentin Tarantinos *Kill Bill*«, S. 20f.

²⁵¹ Quentin Tarantino zitiert nach Lindemann/Schmidt, »Die Liste der Braut.«, aus der Fußnote 33 auf S. 152.

²⁵² Thompson, »The Concept of Cinematic Excess«, S. 140.

always guided by our knowledge and cultural tradition. But a perception of film which includes its excess implies an awareness of the structures (including conventions) at work in the film, since excess is precisely those elements which escape unifying impulses. Such an approach to viewing films can allow us to look further into a film, renewing its ability to intrigue us by its strangeness; it also can help us to be aware of how the whole film – not just its narrative – works upon our perception.«²⁵³

Es ist unter anderem diese Filmästhetik der exzessiven Materialität, die den Zuschauer daran hindert *Kill Bill* als authentisch wahrzunehmen. Dadurch kann der Zuschauer gewisse Szenen sogar genießen und selbst bei den brutalsten Darstellungen Gefallen an der Form gewinnen, auch wenn er das sonst nicht täte.

»My whole thing is to give you something different than you expect [...]. I like making people laugh at things that aren't funny [...] and you laughed already [...] and you may feel guilty about laughing, but too late. [...] That's always fun for me.«²⁵⁴

Tarantino spielt in *Kill Bill* auf höchstem Grade mit den Zuschauererwartungen, indem er eindeutige Merkmale eines bestimmten Genres anwendet und andererseits diese so stark mit weiteren eindeutigen Merkmalen eines allerdings anderen Genres vermischt. Dadurch agiert er zum einen nach den jeweiligen »Genre-Regeln« und zum anderen auch wiederum nicht, sodass er diese Regeln jeweils dekonstruiert.

Die exzessive Materialität auf filmästhetischer Ebene unterstützt dieses Spiel mit den Zuschauererwartungen. Immer wieder wird er von der Materialität des Filmes selbst, etwa durch den Ton, das Bild oder beidem zusammen von der Narration abgelenkt und daran erinnert, dass das, was er sieht ein Film ist, reine Fiktion, nichts als Film in seiner vielleicht *reinsten* Form.

2. Figuren

In diesem Kapitel werden zu Beginn kurz die Begriffe Geschlecht, Identität und Subjekt reflektiert, dazu dienen die Ausführungen und Gedanken der Philosophin Judith Butler aus ihrem Werk *Das Unbehagen der Geschlechter* als Grundlage. Anschließend werden die Konstruktionen der Figuren Quentin

²⁵³ Ebd., S. 141.

²⁵⁴ Quentin Tarantino in einem Video-Interview zu *Kill Bill* Vol. 2, https://www.youtube.com/watch?v=_SnDr4kZgbs 2013, Minute: 02:02, [04.02.2016].

Tarantinos in *Kill Bill* in Zusammenhang mit den Begriffen Geschlecht, Identität und Subjekt analysiert, dabei wird der Fokus auf die Protagonistin Beatrix Kiddo, den Antagonisten Bill und O-Ren Ishii gelegt.

2.1 Geschlecht, Identität und Subjekt – Von der Unmöglichkeit eines prädiskursiven Körpers

»Doch sogleich taucht eine Frage auf: wie hat diese ganze Geschichte angefangen? Verständlich ist, daß die Dualität der Geschlechter wie jede Dualität in einem Konflikt zum Ausdruck gekommen ist. Verständlich ist, daß, wenn es einem der beiden gelungen ist, seine Überlegenheit durchzusetzen, diese sich als absolut einbürgern mußte. Zu erklären bleibt, wieso es der Mann war, der am Anfang gewonnen hat.«²⁵⁵

Simone de Beauvoir

Laut der französischen Schriftstellerin und existentialistischen Philosophin Simone de Beauvoir hat »der Mann am Anfang« gewonnen. Was genau hat »der Mann« denn eigentlich gewonnen? Diese Frage soll hier mit den Worten Friedrich Nietzsches beantwortet werden, die aus seinem zwischen 1883-1885 entstandenen Werk *Also sprach Zarathustra* stammen:

»Alles am Weibe ist ein Rätsel, und alles am Weibe hat Eine Lösung: sie heißt Schwangerschaft.

Der Mann ist für das Weib ein Mittel: der Zweck ist immer das Kind. Aber was ist das Weib für den Mann?

Zweierlei will der echte Mann: Gefahr und Spiel. Deshalb will er das Weib als das gefährlichste Spielzeug.

Der Mann soll zum Kriege erzogen werden und das Weib zur Erholung des Kriegers: alles andre ist Torheit. [...]

Ein Spielzeug sei das Weib, rein und fein, dem Edelsteine gleich, bestrahlt von den Tugenden einer Welt, welche noch nicht da ist. [...]

In eurer Liebe sei eure Ehre ! Wenig versteht sich sonst das Weib auf Ehre. Aber dies sei eure Ehre: immer mehr zu lieben, als ihr geliebt werdet, und nie die Zweiten zu sein.

Der Mann fürchte sich vor dem Weibe, wenn es liebt: da bringt es jedes Opfer, und jedes andre Ding gilt ihm ohne Wert.

Der Mann fürchte sich vor dem Weibe, wenn es haßt: denn der Mann ist im Grunde der Seele nur böse, das Weib aber ist dort schlecht.

Wen haßt das Weib am meisten? - Also sprach das Eisen zum

²⁵⁵ Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Hamburg: Rowohlt 2007, S. 17.

Magneten: „ich hasse dich am meisten, weil du anziehst, aber nicht stark genug bist, an dich zu ziehen.“ Das Glück des Mannes heißt: ich will. Das Glück des Weibes heißt: er will. [...]
 Und gehorchen muß das Weib und eine Tiefe finden zu seiner Oberfläche. Oberfläche ist des Weibes Gemüt, eine bewegliche stürmische Haut auf einem seichten Gewässer.
 Des Mannes Gemüt aber ist tief, sein Strom rauscht in unterirdischen Höhlen: das Weib ahnt seine Kraft, aber begreift es nicht. –
 Da entgegnete mir das alte Weiblein: „Vieles Artige sagte Zarathustra und sonderlich für die, welche jung genug dazu sind.
 Seltsam ist's, Zarathustra kennt wenig die Weiber, und doch hat er über sie Recht ! Geschieht dies deshalb, weil beim Weibe kein Ding unmöglich ist ?
 Und nun nimm zum Danke eine kleine Wahrheit ! Bin ich doch alt genug für sie ! Wickle sie ein und halte ihr den Mund: sonst schreit sie überlaut, diese kleine Wahrheit.“
 „Gib mir, Weib, deine kleine Wahrheit !“ sagte ich.
 Und also sprach das alte Weiblein:
 „Du gehst zu Frauen? Vergiß die Peitsche nicht !“ -
 Also sprach Zarathustra.«²⁵⁶

Die Aussage »[d]as Glück des Mannes heißt: ich will. Das Glück des Weibes heißt: er will«²⁵⁷, fasst hier äußerst prägnant und treffend die Rolle der Frau, die ihr jahrhundertlang von der Gesellschaft, angeführt von den Männern, zugeschrieben und in die sie gleichermaßen gezwängt wurde. »Eben weil die Vorstellung von Weiblichkeit künstlich durch Gewohnheiten und Moden definiert ist, wird sie jeder Frau von außen aufgezwungen«²⁵⁸ schreibt Simone de Beauvoir und spricht damit den auf den konstruierten und gesellschaftlich geprägten Charakter des Begriffs »Weiblichkeit« an.

Die »Preise«, die »dem Mann am Anfang« also zugesprochen wurden und die Nietzsche in dem oben angeführten Zitat, aus heutiger Sicht in stark sexistischer Manie, beschreibt, könnten ebenfalls aus feministischer Sicht unzählige Seiten füllen. Da dies allerdings den Rahmen dieser Masterarbeit sprengen würde, soll der Fokus auf einige Tatsachen gelegt werden, die als »Gewinn des Mannes« gelten: Die jahrhundertlange Vormachtstellung des männlichen Geschlechts, die damit einhergehende jahrhundertlange Unterdrückung der Frau; die Bezeichnung des Mannes als das »starke Geschlecht«, das aktiv agiert, was die Frau wiederum als das »schwache Geschlecht« begründet, das passiv ist und den über mehrere Jahrhunderte, teilweise bis heute noch, währenden Androzentrismus. Kurzum: Das Privileg aufgrund der Beschaffenheit seiner Genitalien keine gesellschaftliche

²⁵⁶ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Leipzig: Alfred Kröner 1930, S. 69ff.

²⁵⁷ Ebd., S. 71.

²⁵⁸ Beauvoir, *Das Andere Geschlecht*, S. 845.

Benachteiligung widerfahren zu müssen.

An dieser Stelle kann und soll die Frage Simone de Beauvoirs »Wie kommt es, daß diese Welt immer den Männern gehört hat [...] ?«²⁵⁹ nicht beantwortet und stattdessen die Begriffe Geschlecht, Identität und Subjekt genauer betrachtet werden, deren Definition wiederum einige mehrere Jahrhunderte bedurfte und die spätestens seit der Postmoderne, in poststrukturalistischer Manie, immer mehr *dekonstruiert* werden. Geschlecht, Identität und Subjekt sind drei Begriffe, die sich schwer voneinander trennen lassen und miteinander korrelieren. Einer der bekanntesten Aussagen Simone de Beauvoirs lautet: »Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es. Keine biologische, psychische oder ökonomische Bestimmung legt die Gestalt fest, die der weibliche Mensch in der Gesellschaft annimmt.«²⁶⁰ Damit spricht sie die aus einer gesellschaftlich, kulturell und historisch geprägten Konstruktion entstandene Dichotomie Frau / Mann an, welche im Einklang mit den gegensätzlich ausgelegten Attributen weiblich / männlich stehen, die über mehrere Jahrhunderte durch die rein biologisch unterschiedlichen Genitalien begründet wurden. Beauvoir argumentiert hiermit, dass eine Frau nicht geboren, sondern durch ihre Umgebung, aufgrund eines diskursiven Effektes also, zu einer *gemacht* wird.

»Solange das Kind für sich existiert, vermag es sich nicht als geschlechtlich differenziertes Wesen zu begreifen.«²⁶¹ [...] Bis zum Alter von zwölf Jahren ist das kleine Mädchen ebenso kräftig wie seine Brüder, es zeigt die gleichen intellektuellen Fähigkeiten. In keinem Bereich ist es ihm verboten, mit den Knaben zu rivalisieren. Wenn das Mädchen uns dennoch lange vor der Pubertät und manchmal schon in der frühesten Kindheit als geschlechtlich spezifiziert erscheint, so nicht, weil geheimnisvolle Instinkte es unmittelbar zur Passivität, zur Koketterie, zur Mutterschaft drängen, sondern weil fast von Anfang an andere in das Leben des Kindes eingreifen und weil seine Berufung ihm schon in den ersten Jahren unabweislich eingetrichtert wird.«²⁶²

Fast ein halbes Jahrhundert später, knapp 40 Jahre nach Beauvoirs Feststellung, dass es sich bei der Frau / Mann Dichotomie um eine kulturelle Einschreibung handelt, wird diese von der US-amerikanischen Philosophin Judith Butler, welche sich dem Poststrukturalismus zuteilen lässt und deren Theorien von den Arbeiten Jaques Derridas maßgeblich geprägt wurden, weiter ausgeführt und radikalisiert:

²⁵⁹ Ebd., S. 18.

²⁶⁰ Ebd., S. 334.

²⁶¹ Ebd., S. 334.

²⁶² Ebd., S. 335.

»Nichts in Beauvoirs Darstellung garantiert, daß das Wesen, das eine Frau wird, notwendigerweise weiblichen Geschlechts ist. Wenn »der Leib eine Situation ist«, wie Beauvoir sagt, so gibt es keinen Rückgriff auf den Körper, der nicht bereits durch kulturelle Bedeutungen interpretiert ist. Daher kann das Geschlecht keine vordiskursive, anatomische Gegebenheit sein. Tatsächlich wird sich zeigen, daß das Geschlecht (sex) definitionsgemäß immer schon Geschlechtsidentität (gender) gewesen ist.«²⁶³

Judith Butler spricht damit die Unmöglichkeit eines prädiskursiven Geschlechts an und damit dem sogenannten biologischen Geschlecht seine als natürlich geltende Materialität ab.

»Das Ziel Butlers ist es zu zeigen, dass auch das biologische Geschlecht nichts Gegebenes, sondern etwas Geschaffenes ist. Begründet werde die ‚Natürlichkeit‘ einer eindeutigen Geschlechtsidentität und das Vorhandensein von zwei und nur zwei Geschlechtern durch hegemoniale Diskurse, z.B. denen der Medizin, etwa der Gen- und Embryonalforschung [...]. Butler sieht keine natürliche, im Sinne einer biologischen, prädiskursiven Realität. Erst durch den Eintritt in das sprachliche System werde der (Geschlechts)Körper produziert [...].«²⁶⁴

Hier scheinen sich Butler und Beauvoir hinsichtlich der Produktion einer Geschlechtsidentität, die erst durch den »Eintritt in das sprachliche System«²⁶⁵ stattfindet, einig. Butler wirft Beauvoir allerdings vor, dass »[i]hre Analyse [...] von einer Theorie der Leiblichkeit geprägt [wird], die eindeutig durch die unkritische Reproduktion der Cartesianischen Unterscheidung zwischen Freiheit und Körper eingeschränkt [...]«²⁶⁶ wird und damit einen Geist-Körper-Dualismus beibehält²⁶⁷, deren »[...] Aufrechterhaltung [...] als symptomatisch für den Phallogozentrismus gelesen werden [kann], den Beauvoir unterschätzt«²⁶⁸. Hier greift Butler den Begriff des Phallogozentrismus auf:

»[Jacques] Derrida weitet seine Analyse auf die abendländische Metaphysik aus, in deren Zentrum er eine immer wiederkehrende Struktur der Sinnstiftung erkennt. Diese bezeichnet er als Phallogozentrismus. Im Mittelpunkt stehe dort fortwährend der ‚logos‘, die umfassende Präsenz des vernünftigen Wortes (Gottes), und der ‚phallos‘, die alles beherrschende symbolische Macht des Männlichen [...].«²⁶⁹

²⁶³ Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 26.

²⁶⁴ Friedrich, *Film. Killing. Gender*, S. 29f.

²⁶⁵ Ebd., S. 29.

²⁶⁶ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 31.

²⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 31.

²⁶⁸ Ebd., S. 31.

²⁶⁹ Friedrich, *Film. Killing. Gender*, S. 18f.

Diesen Phallogozentrismus zu dekonstruieren, sei wichtig, denn

»[e]in dekonstruktivistisches Vorgehen eröffne [...] die Möglichkeit, die eindeutige bislang von Männern vereinnahmte Definitionsmacht auszuhöhlen und so eine plurale Perspektive von Wahrheiten zu erreichen, also den unterschiedlichsten Menschen eine Stimme zu verleihen und fortwährend die selbstverständlich erscheinenden Erkenntniskategorien als immer auch hergestellte zu begreifen.«²⁷⁰

Das ist eines der Hauptanliegen Derridas gewesen, als er die Dekonstruktion als Kritik der Metaphysik einführte:

»Die gesamte Dekonstruktion des Phallogozentrismus ist im Grunde die Dekonstruktion dessen, was man Philosophie nennt, und was von jeher an eine männliche Figur geknüpft ist. [...] Eine denkende Mutter: Das ist im Grunde genau das, was ich möchte. Das versuche ich zu erschaffen, das möchte ich zum Leben erwecken.«²⁷¹

»Eine denkende Mutter«²⁷² zu erschaffen, ist nicht nur Derridas Absicht gewesen, sondern ebenfalls der Antrieb feministischer Strömungen, wonach die des Postfeminismus auch die für den Feminismus so charakteristische Verallgemeinerung des unklaren »Wir-Begriffs« kritisiert. Dieses »Wir« soll alle Frauen meinen ohne genau zu wissen oder festzulegen wer denn nun »alle Frauen« sind, was ohnehin schlussendlich unmöglich ist. Damit wird allerdings paradoxerweise das vom Feminismus Kritisierte bestärkt und zwar die Unterscheidung zwischen Frau und Mann und die dadurch resultierende sogenannte Andersartigkeit der Frauen, indem sich gezielt von den Männern durch diesen »Wir-Begriff« abgrenzt wird.

»Eine Verschiebung zum ‚Konzept des Feminismus‘ findet sich hierbei insofern, als dass der postfeministische Diskurs grundlegend von den Arbeiten Judith Butlers bestimmt ist, die mit poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Ansätzen unter anderem auch die Konstruiertheit der Kategorie ‚Frauen‘, speziell die des biologischen Geschlechts, als ‚universale Vereinigungskategorie‘, offen zu legen versucht und damit die theoretischen und methodologischen Voraussetzungen feministischen Denkens hinterfragt.«²⁷³

Dass Frau nicht immer gleich »Frau«, Mann nicht immer gleich »Mann« ist und beide sich nicht gezwungenermaßen anziehen müssen, war noch nie ein

²⁷⁰ Ebd., S. 37.

²⁷¹ Jacques Derrida, aus dem Film: *Derrida*, R.: Kirby Dick/Amy Ziering Kofman, USA 2002, Minute: 01:06:28.

²⁷² Ebd., Minute: 01:06:28.

²⁷³ Friedrich, *Film. Killing. Gender*, S. 26.

Geheimnis. Ebenfalls fallen die Attribute weiblich und männlich nicht automatisch direkt der Frau (weiblich) und dem Mann (männlich) zu. Wenngleich sich über Butlers Theorie des nicht-existenten prädiskursiven anatomischen Geschlechts streiten lässt, so ist eindeutig die Tarnung der Begriffe »weiblich« und »männlich« als fixierte Eigenschaften und natürliche Attribute endgültig aufgefliegen und sie wurden als Konstruktionen, welche durch diskursive Prozesse stattfinden, entlarvt.

»Dabei sollte klar werden, dass die Kategorisierung von »männlich« und »weiblich«, als auch die Kategorien »Mann« und »Frau« nicht auf biologischen Tatsachen beruhen, sondern naturalisierte Materialisierungen sind, die sich zwar als »Natur« tarnen, jedoch (soziale) Konstruktionen sind. Sie [Judith Butler] prangert somit nicht mehr allein unterschiedliche Anrufungen an Frauen und Männer an, sondern kritisiert generell die hegemoniale heterosexuelle Zweigeschlechtlichkeit, die in der Gesellschaft vorherrscht und sich durch Formen der Subjektivierung und Performativität reproduziert und materialisiert.«²⁷⁴

Denn auch eine Frau kann aktiv und stark sein, genauso wie der Mann passiv und schwach sein kann. Diese Eigenschaften lassen sich nicht aufgrund der jeweiligen Genitalien, sondern aufgrund der menschlichen Charakterzüge bestimmen, welche nur zum geringsten Teil den Genen zugeschrieben werden können und damit auch aufgrund der direkten Umgebung infolge eines sozialen Umfelds und in weiterer Folge durch diskursive Prozesse fortlaufend geprägt werden. Butler konkretisiert ihre Gedanken hinsichtlich einer Konstruktion von Geschlechtsidentität, »[...] die regelmäßig ihre Genese verschleiert [...]«²⁷⁵ wie folgt:

»Die Konstruktion »erzwingt« gleichsam unseren Glauben an ihre Natürlichkeit und Notwendigkeit. [...] Wir dürfen die Geschlechtsidentität nicht als feste Identität oder als *locus* der Tätigkeit konstruieren, aus dem die verschiedenen Akte hervorgehen. Vielmehr ist sie die Identität, die durch die *stilisierte Wiederholung der Akte* in der Zeit konstituiert bzw. im Außenraum instituiert wird.«²⁷⁶

Damit weitete Butler den Vorwurf der Konstruktion von dem der Geschlechtsidentität weiter auf die Begriffe Identität und Subjekt aus und versteht diese ebenfalls als kulturell eingeschriebene, in den historischen und

²⁷⁴ Verena Stern, *Bodies that Splatter. Interpretationen emanzipatorischer Momente in Quentin Tarantinos »Death Proof«*, Wien: Löcker 2011, S. 39.

²⁷⁵ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 205.

²⁷⁶ Ebd., S. 206.

gesellschaftlichen Diskurs eingebettete Konstruktionen und verstärkt damit die Negierung eines prädiskursiven Körpers: »Butler spricht dem Körper keine eigentliche Materialität zu, sondern sieht ihn ebenso wie Identität und Subjekt durch diskursive hegemoniale performative Prozesse hervorgebracht [...]«²⁷⁷. Diese Annahme entspricht einer poststrukturalistischen Subjektkonzeption, wonach »[...] das Subjekt erst durch den Eintritt in das sprachliche System konstituiert wird.«²⁷⁸ Demnach wird also

»[a]uch die genuin moderne Idee von der Wesenheit des Seins [...] angezweifelt. Starr fixierte Zuschreibungen an bestimmte Eigenschaften, die sich unveränderlich manifestieren, sowie im Speziellen die Vorstellung eines autonomen, rationalen und bewusstseintragenden Subjekts, stehen in poststrukturalistischen Konzeptionen zur Disposition, da sie als sprachlich und diskursiv konstruiert entlarvt werden.«²⁷⁹

Was außerhalb des Subjekts existiert, konstruiert also die Subjektivität. Genau an dieser Stelle ist es wiederum wichtig darauf zu verweisen, dass festgefahrene Denkstrukturen aufgebrochen werden sollten, um aus den Fesseln der einerseits aus der Moderne stammenden Ontologie, und andererseits aus dem aus der Antike vererbten Essentialismus ausbrechen zu können. Diese Fesseln begründen die Illusion von Identität und Subjekt als stabilen und fest fixierten Zustand, der seinen Ausgangspunkt als prädiskursiven Körper erhält. Aus diesen festgefahrenen Denkstrukturen, die historisch, gesellschaftlich und kulturell begründet auf den Menschen eingeschrieben werden, kann sich, wenn auch nicht befreit, dann wenigstens über deren Beschaffenheit als diskursive hegemoniale Prozesse durch die Dekonstruktion bewusst gemacht werden. Entgegen der Annahme eines prädiskursiven Körpers, der gleichsam Geschlecht, Identität und Subjekt beherbergen soll, gehen poststrukturalistische Grundannahmen davon aus, dass diese Begriffe aufgrund eben dieser Einschreibungen durch die Sprache, des Diskurses mit der Außenwelt also, stattfinden. Im Grunde genommen ließe sich an dieser Stelle behaupten, dass diese Außenwelt des vermeintlichen Subjektes, das durch seine vermeintliche Identität und sein vermeintliches Geschlecht begründet werden soll, bereits vor der Geburt eines Menschen durch die Eltern und deren diskursiven Austausch mit ihrer Umwelt existiert und

²⁷⁷ Friedrich, *Film. Killing. Gender*, S. 35.

²⁷⁸ Ebd., S. 20.

²⁷⁹ Ebd., S. 17.

in einem diskursiven Austausch mit dem ungeborenen Kind selbst steht. Allein deshalb ist die Möglichkeit eines prädiskursiven Körpers, eines prädiskursiven Menschen nicht gegeben. Beispielsweise erhalten die meisten Kinder bereits vor ihrer Geburt durch die Eltern ihren Namen, der sie bezeichnet und in weiterer Folge nach der Geburt mit der Eintragung in die Geburtsurkunde ihre vermeintliche Identität und Subjekthaftigkeit begründet bzw. begründen soll.

»Wenn die Identität durch einen Bezeichnungsprozeß gesetzt wird, wenn sie immer schon bezeichnet ist und dennoch – sofern sie in verschiedenen, ineinandergreifenden Diskursen zirkuliert – fortfährt zu bezeichnen, läßt sich die Frage der Handlungsmöglichkeit nicht mittels des Rückgriffs auf ein »Ich«, das vor der Bezeichnung existiert, beantworten.«²⁸⁰

Das Bewusstsein über das Nicht-Vorhandensein eines prädiskursiven Körpers entlarvt die Begriffe Geschlecht, Identität und Subjekt als sich korrelierende und durch sprachliche und kulturelle Einschreibungen basierende Konstrukte, welche durch diskursive Prozesse hervorgebracht werden. Daraus ergibt sich in Hinblick auf die Thematik über die Geschlechtsidentität eine Innerlichkeit, welche in weiterer Folge zu einer, um mit den Worten Butlers zu sprechen, Performanz der Geschlechtsidentität führt.²⁸¹

»Daß der geschlechtlich bestimmte Körper performativ ist, weist darauf hin, daß er keinen ontologischen Status über die verschiedenen Akte, die seine Realität bilden, hinaus besitzt. Dies bedeutet auch: Wenn diese Realität als inneres Wesen fabriziert/erfunden (*fabricated*) ist, erweist sich gerade die Innerlichkeit als Effekt und Funktion eines entschiedenen öffentlichen, gesellschaftlichen Diskurses bzw. der öffentlichen Regulierung der Phantasie durch die Oberflächenpolitik des Körpers oder der Grenzkontrolle der Geschlechtsidentität, die das Innen vom Außen differenziert und so die Integrität des Subjekts stiftet.²⁸² [...] Betrachten wir also die Geschlechtsidentität beispielsweise als einen *leiblichen Stil*, gleichsam als einen »Akt«, der sowohl intentional als auch performativ ist, wobei der Begriff »*performativ*« auf eine inszenierte, kontingente Konstruktion der Bedeutung verweist.«²⁸³

Die Geschlechtsidentität als performativer Akt bietet allerdings auch die Möglichkeit einer Subversion, Butler nennt es »performative Subversion«²⁸⁴, die beispielsweise durch Parodie stattfinden kann: »Die parodistische Vervielfältigung der Identitäten nimmt der hegemonialen Kultur und ihren

²⁸⁰ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 211.

²⁸¹ Vgl. Ebd., S. 200f.

²⁸² Ebd., S. 200.

²⁸³ Ebd., S. 205.

²⁸⁴ Ebd., S. 190

Kritiken den Anspruch auf naturalisierte oder wesenhafte geschlechtlich bestimmte Identitäten«²⁸⁵. In diesem Zusammenhang nennt Butler die Travestie, welche laut der Anthropologin Esther Newton »[i]n ihrer komplexesten Form [...] eine doppelte Umkehrung [...]«²⁸⁶ ist,

»die besagt: »Die Erscheinung ist eine Illusion.« Sie behauptet einerseits: »Meine >äußere< Erscheinung ist weiblich, mein >inneres< Wesen (im Körper) ist männlich« und symbolisiert zugleich die gegenteilige Umkehrung: »Meine >äußere< Erscheinung (mein Körper, meine Geschlechtsidentität) ist männlich, mein inneres Wesen (in mir selbst) dagegen weiblich. [Anzunehmen ist, dass es sich um einen Druckfehler handelt und an dieser Stelle das Wort „weiblich“ anstatt „männlich“ gemeint ist].«²⁸⁷

Anhand dieses Beispiels wird der performative Charakter, welcher der Geschlechtsidentität innewohnt, verdeutlicht. Hier bietet sich auch die Möglichkeit die Kategorien weiblich und männlich als biologisch begründete Eigenschaften zu dekonstruieren und subversive Verfahrensweisen zu schaffen, die bis jetzt in Hinblick auf die Gleichstellung von Frauen und Männer nicht gelungen sind. Somit ist

»Butlers politische Theorie [...] eine Theorie der Dekonstruktion, und zwar der Dekonstruktion von Geschlechtsidentität und von Subjektivität. Die Entlarvung und Umdeutung der Mechanismen, die die Sozialisation und Konstruktion bestimmen, ist demnach eines der wichtigsten Anliegen. Ferner liegt hier auch das Potential, um subversive Strategien in den Diskurs zu integrieren.«²⁸⁸

Aus diesem Grund ist es unabdingbar Begriffe, welche jahrhundertlang als stabil und fixiert galten und teilweise heute noch gelten, als performative, kulturelle, politische und historische Prozesse der diskursiven Einschreibung zu verstehen und damit auf ihren konstruierten Charakter, der in unmittelbarem Zusammenhang und Wechselwirkungen zu äußeren Einflüssen steht, hinzuweisen.

»Die Dekonstruktion der Identität beinhaltet keine Dekonstruktion der Politik; vielmehr stellt sie gerade jene Termini, in denen sich die Identität artikuliert, als politisch dar. [...] Würden die Identitäten nicht länger als Prämisse eines politischen Syllogismus fixiert und die Politik nicht mehr als Satz von Verfahren verstanden, die aus den angeblichen Interessen vorgefertigter Subjekte abgeleitet werden, so könnte aus dem

²⁸⁵ Ebd., S. 203.

²⁸⁶ Esther Newton, zitiert nach Judith Butler, Ebd., S. 201.

²⁸⁷ Esther Newton, zitiert nach Judith Butler, Ebd., S. 201.

²⁸⁸ Friedrich, *Film. Killing. Gender*, S. 31f.

Niedergang der alten eine neue Konfiguration der Politik entstehen.«²⁸⁹

2.2 Über dekonstruktivistische Konstruktionen und Subversion

Einer Subversion durch Parodie bedient sich unter anderem auch Quentin Tarantino in der Konstruktion seiner Figuren, welche anhand ausgewählter Beispiele im folgenden Kapitel veranschaulicht werden sollen.

2.2.1 Beatrix Michelle Kiddo aka The Bride aka Black Mamba aka Mommy aka Arlene Machiavelli

»It's mercy, compassion, and forgiveness I lack.
Not rationality.«²⁹⁰

Beatrix Kiddo

»When we Chinese girls listened to the adults' talking-story, we learned that we failed if we grew up to be but wives or slaves. We could be heroines, swordswomen. Even if she had to rage across all China, a swordswoman got even with anybody who hurt her family. Perhaps women were once so dangerous that they had to have their feet bound.«²⁹¹

Maxine Hong Kingston

Auf den ersten Blick ist *Kill Bill* ein Film über Gewalt und Rache. Eine »[p]hysische Gewalt, also die Ausübung eines physischen Zwangs, um gegen Widerstand den eigenen oder zu vertretenden Willen durchzusetzen, bildet [...] die Grundlage des Gewaltverständnisses [...]«.²⁹² Rache wiederum »[...] setzt eine vorangegangene Verletzung voraus, [...] auf die mit zeitlicher Verzögerung reagiert wird«.²⁹³ Soviel zu den Begrifflichkeiten von Gewalt und Rache. Auf den zweiten Blick handelt es sich bei *Kill Bill* um einen besonderen Film über Gewalt und Rache, denn hier scheint sich jeder wann immer er sich verletzt

²⁸⁹ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 218.

²⁹⁰ *Kill Bill Vol. 1*, 09:38.

²⁹¹ Maxine Hong Kingston, zitiert nach Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies. Gender, genre and the action cinema*, London/New York: Routledge 1995, S. 133.

²⁹² Friedrich, *Film. Killing. Gender*, S. 56f.

²⁹³ Köhne, »Splattering Bride«, S. 62.

fühlt, sowohl im physischen, als auch psychischen Sinne, mit Gewalt zu rächen und Gewalt ist hier ohnehin eine mitunter genussvolle Erfahrung für denjenigen, der sie gerade ausübt. Umso interessanter ist jedoch auch, dass es sich hierbei um mehrere Frauen handelt, die diese Gewalt ausüben und darin auch sehr professionell und kontrolliert vorgehen. Dass das »Gemetzel« so ohne jegliche Störung stattfinden kann, liegt auch daran, dass in *Kill Bill*

»[...] die Ebene des Gesetzes erst gar nicht betreten wird, wir bewegen uns eigentlich die ganze Zeit über im kriminellen Bereich des Tötens, der in Frage gestellten Ordnung, im Raum der gefährlichen Angstlust-Phantasmen, die – wiederum intermedial gebrochen bzw. reflektiert – Frauengewalt ungeschminkt, aber mit einer aus der Vergangenheit herrührenden Motivation im Falle des Werdens von Oren Ishii (Lucy Liu) zeigen.«²⁹⁴

Wobei die Figur O-Ren Ishiis die einzige ist, deren Motivation zur Gewalt erklärt und in Zusammenhang mit ihrer Vergangenheit, ihrer Kindheit gebracht wird. Die anderen Figuren bleiben, genauso wie Beatrix Kiddo selbst, ohne Ursprung.

Dass eine Frau auf der Kinoleinwand nicht mehr nur ausschließlich als passiv, unterwürfig und schwach dargestellt wird, ist zwar schon lange nichts Neues mehr, aber dass diese aktive, dominante, starke Frau für ihre Selbstermächtigung am Ende des Films nicht mit dem Tod bestraft wird hingegen schon. »Trotz des umfangreichen Kanons von weiblichen Rächerinnen in »West« und »Ost« ist die überlebende Rächerin eine Figur, die die Konventionen der Kinotraditionen herausfordert.«²⁹⁵ In Tarantinos *Kill Bill* wird sie sogar noch belohnt und zwar durch die Wiedervereinigung mit der totgeglaubten Tochter.

Die Figur der tötenden, eiskalten, starken Frau, die sich – wenn es sein muss – auch Waffen bedient, um ihr Ziel zu erreichen, gab es bereits seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, allerdings nie ohne die dazugehörige Strafe, so wie die berühmte *femme fatale* des Film Noirs der 1930er und 1940er Jahre, die, wenn sie nicht verhaftet wurde, am Ende ausnahmslos sterben musste. Danach entstand die Blaxploitation-Heldin der 1970er Jahre, gefolgt von dem *final girl* des Horror-Genres ab den 1980er Jahren, die beide gegen »das«

²⁹⁴ Jörg Metelmann, »»Es gibt Dinge, die muss man selbst machen.« Gewalt-Tourismus, (ästhetische) Erfahrung und das Recht auf mein Geschlecht (Kill Bill, Dogville und die Bilder aus Abu Ghraib).«, in: *Schutzverletzungen. Legitimation medialer Gewalt*, hrsg. v. Günther Friesinger/Thomas Ballhausen/Johannes Grenzfurthner, Berlin: Verbrecher 2010, S. 111-149, hier S. 141.

²⁹⁵ Köhne, »Splattering Bride«, S. 83.

ultimativ Böse zu kämpfen hatten und deren Gewalthandlungen sowohl im engsten, als auch im weitesten Sinne, als Notwehrhandlungen zu verstehen waren und dadurch legitimiert wurden²⁹⁶. Die Action-Heldinnen der 1980er ermöglichten zwar eine »[...] gewalttätige Weiblichkeit aus reinen Selbstzwecken und ohne voraussehbare Verurteilung [...]«²⁹⁷, allerdings wurden diese dann in der Regel auch, wenn sie nicht von der Exekutive aufgehalten werden konnten, durch ihren Tod gestoppt, wie etwa bei *Thelma und Louise*²⁹⁸, die mit dem Wagen in den Abgrund des Grand Canyon stürzen als die Polizei sie umzingelt und der Tod die einzige Alternative zum Gefängnis bietet.

Auch wenn die Erzählung in *Kill Bill* ein Rachefeldzug, demnach eine Rachegeschichte ist – allerdings im doppelten Sinne, denn es ist Bill, der sich zuerst an Beatrix rächt, als er erkennt, dass sie ihn verlassen hat, woraufhin sie sich wiederum rächt – handelt es sich bei der Figur der Beatrix bereits vor ihrem Rachefeldzug um das »Skandalon tötende Frau«²⁹⁹. Als Auftragsmörderin hat sie unzählige Menschen getötet, deren Tötung war demnach ihr Job und wird nicht durch ihr zugetragene Gewaltakte zu rechtfertigen versucht. »Das Töten war Beruf und wird Berufung [...]«³⁰⁰. Dabei bestehen ihre jeweiligen Handlungen aus kontrollierten, professionellen, überlegten Taten und nicht etwa aus emotionalen Kurzschlussreaktionen. Beatrix Kiddo ist im Film eine Frau, ihr Verhalten allerdings ist mehrheitlich männlich konnotiert. Im vorangegangenen Kapitel wurde verdeutlicht, dass jeweilige Zuschreibungen einer Person in männlich oder weiblich, aufgrund der damit vermeintlich auf biologische Legitimität gründenden Kategorisierung schwierig sind. »Eine Handlung, eine Geste, der Körper oder die Sprache sind nicht a priori männlich oder weiblich. Sie sind jedoch männlich oder weiblich konnotiert, d.h. der Zuschauer schreibt ihnen eine bestimmte geschlechtliche Bedeutung zu.«³⁰¹ Als aktive, die Handlung vorantreibende Protagonistin, steht Beatrix Kiddo im Mittelpunkt von *Kill Bill*. Die meisten Gräueltaten im Film geschehen durch ihre eigene Hand, damit wird sie im Verlauf des Films zur

²⁹⁶ Vgl. Friedrich, *Film. Killing. Gender*, S. 71f.

²⁹⁷ Ebd., S. 73.

²⁹⁸ *Thelma & Louise*, R.: Ridley Scott, USA 1987.

²⁹⁹ Köhne, »Splattering Bride«, S. 60.

³⁰⁰ Metelmann, »»Es gibt Dinge, die muss man selbst machen.««, S. 142.

³⁰¹ Christian Hißnauer/Thomas Klein, »Visualität des Männlichen. Skizzen zu einer filmsoziologischen Theorie von Männlichkeit«, in: *Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film*, hrsg. v. Christian Hißnauer/Thomas Klein, Mainz: 2002, S. 17-48, hier S. 21.

personifizierten Gewalt. Und Gewalt, insbesondere die physische Gewalt, ist nach wie vor etwas das mit Männlichkeit konnotiert wird.

»Gewalt wird in westlichen Kulturen gemeinhin mit Männlichkeit und männlicher Macht verbunden [...]. Gewalt, oder zumindest die Fähigkeit diese auszuüben, ist einer der ‚gängigsten Wege‘, um Männlichkeit in Differenz zu Weiblichkeit zu etablieren. Das Bild von Frauen und die Konstitution von Weiblichkeit beinhalten in weiten Teilen Konnotationen von Sanftmut, Ruhe, Ausgeglichenheit, Ordnung und Beherrschung. Als Objekt von Gewalt sind Frauen umso häufiger betroffen [...]. Doch kultur- und geschlechtsspezifische Ausprägungen von Gewalttätigkeit [...] scheinen bereits bei der Konstitution einer geschlechtlichen Identität miteinander verbunden.«³⁰²

Im Folgenden sollen einige Stereotype maskuliner und weiblicher Eigenschaften aufgezählt werden, welche »[...] in mindestens 20 von 25 untersuchten Staaten übereinstimmen«³⁰³. Dabei zählen zu den maskulinen Eigenschaften: aggressiv, aktiv, dominant, ehrgeizig, emotionslos, entschlossen, grausam, grob, kühn, klar denkend, hartherzig, logisch denkend, mutig, opportunistisch, rational, robust, stark, unabhängig, unerschütterlich und weise³⁰⁴. Diese Eigenschaften treffen allesamt auf die Figur von Beatrix Kiddo zu. Als feminin gelten folgende Eigenschaften: abhängig, charmant, einfühlsam, emotional, furchtsam, gefühlvoll, liebevoll, milde, schwach, sanft, sexy, träumerisch, unterwürfig, weichherzig³⁰⁵. Das sind wiederum Eigenschaften mit denen sich die Figur Beatrix keineswegs beschreiben lässt, außer am Ende des Films, als sie mit ihrer Tochter vereint zu dieser liebevoll ist und in den wenigen Rückblenden mit Bill. Allerdings kann die Figur der Braut aka Beatrix Kiddo allgemein gesprochen keinesfalls als liebevoll bezeichnet werden, tötet sie schlussendlich auch den Vater ihrer Tochter und nimmt ihrem Kind damit die Person, die ihr am nächsten stand und mit der sie in den ersten Jahren ihres Lebens aufwuchs.

Unbarmherzig ist sie auch als sie Vernita Green tötet, ihre ehemalige Kollegin und Peinigerin, die Beatrix – selbst aus dem Auftragsmordgeschäft mittlerweile ausgestiegen – um Erbarmen ersucht um den Willen der eigenen Tochter, woraufhin Beatrix Vernita suggeriert, dass die alleinige Tötung Vernitas bereits großzügig sei, denn würde sie »Gerechtigkeit« erstreben, müsste sie ihren

³⁰² Friedrich, *Film. Killing. Gender*, S. 66.

³⁰³ Hißnauer/Klein, »Visualität des Männlichen«, S. 26.

³⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 26.

³⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 26.

Mann und die Tochter zusätzlich töten, wovon sie »immerhin« absieht³⁰⁶. Geradlinig und kompromisslos vollzieht Beatrix ihren Rachefeldzug und arbeitet ihre Todesliste ab, dabei lässt sie sich niemanden und nichts in den Weg stellen. Selbst die Tatsache lebendig in einem zugenagelten Holzsarg vergraben zu werden, kann sie nicht ab- bzw. aufhalten.

Dabei wurde die Figur von Beatrix am Anfang des Filmes diametral zu ihrem dem Film und Handlungsverlauf prägenden Charakter als kaltblütige, erbarmungslose, brutale Killerin, eingeführt. Als schwangere Braut, die brutal gepeinigt und schließlich erschossen wird (mit einem Kopfschuss wohlgermerkt, welcher in der Regel als ausnahmslos tödlich gelten kann im Vergleich und Gegensatz zu anderen Körperpartien). Sie wird zu Beginn des Films nicht nur als Opfer vorgestellt, sondern als Inbegriff weiblich konnotierter Attribute: Die schwangere Braut.

»Sie [Beatrix Kiddo] ist nicht mehr als eine zitternd atmende, geschundene, blutig geschlagene, schwangere Braut, die kurze Zeit später von ihrem ehemaligen Geliebten per Kopfschuss getötet wird. Unterordnung, geschlagen sein -im doppelten Wortsinn-, Schwangerschaft als Zeichen der ‚wahren weibliche Bestimmung‘ und die Macht des Mannes über die ihm nicht nur körperlich unterlegenen Frau-eine scheinbar eindeutige Opferrolle.«³⁰⁷

Dieser Eindruck bezüglich ihrer Person, der beim Zuschauer in den ersten Filmminuten entsteht, wird im weiteren Verlauf umgekehrt und beginnt bereits wenige Minuten nach der Kopfschussszene, während der Ankunft Beatrix' bei Vernitas Haus.

»Die bildliche Einführung der Figur The Bride setzt den ersten ‚Kontrapunkt‘ zu ihrer späteren filmischen Entwicklung und ihrem eigentlichen Charakter, so als wolle Tarantino dem Rezipienten suggerieren, er solle nicht gleich das glauben, was er sieht. Denn Bild und Narration, Form und Inhalt, Syuzhet und Fabula stimmen in diesem Film nur selten überein.«³⁰⁸

In dem Prolog folgenden Handlungsverlauf wird der Zuschauer ständig Zeuge der kriegerischen Leistungen Beatrix'. Sie übt nicht nur starke physische Gewalt fortan aus, sondern erfährt diese selbst immer wieder am eigenen Leibe. Ihre Gewalthandlungen werden außerdem »[...] als professionell und gut geplant

³⁰⁶ *Kill Bill Vol. 1*, 09:16.

³⁰⁷ Friedrich, *Film. Killing. Gender*, S. 79.

³⁰⁸ Ebd., S. 79.

inszeniert, fern von ‚weiblichen Hysterien‘ und allein der filmischen Ästhetik untergeordnet.«³⁰⁹

Wenngleich ihre als männlich konnotierte Seite dem gesamten Film über dominiert, findet am Ende des zweiten Teils erneut eine Umkehrung statt, diesmal wieder in die weiblich konnotierte Sphäre. Einerseits einen weiten Rock tragend (weiblich konnotiert und gegebenenfalls körperliche Einschränkungen bei einem Kampf), andererseits in hochkonzentrierter kriegischer Pose, schleicht sie in das Haus Bills, in dem der Zuschauer kurz vor Ende des Films mit einer Art »Beziehungsdrama« konfrontiert wird. Auslöser dieses Blutbads, deren Zeuge der Rezipient fast vier Stunden lang werden durfte, ist die misslungene Liebe zwischen einer Frau und einem Mann. Es scheint ganz so als wäre man mal wieder in der heterosexuellen Matrix³¹⁰, um mit den Worten Butlers zu sprechen, gefangen. Als Beatrix bewusst wird, dass sie schwanger ist (Schwangerschaft als Inkarnation des Weiblichen), entscheidet sie instinktiv als werdende Mutter und auch rational (schließlich führte sie eine Beziehung mit Bill und schien ihn geliebt zu haben), sodass sie sich für das Wohl des Kindes und damit gleichzeitig gegen ihn und ihrer Liebe zu ihm entscheidet. Wie sie Bill erklärt, wollte sie ihre Tochter von ihrer gemeinsamen, durch Gewalt dominierende, Welt fernhalten und hinter »der Maske der Mittelmäßigkeit«³¹¹, ein einfaches, durchschnittliches Leben an der Seite eines Mannes, dem ein Plattenladen gehört (etwas vollkommen harmloses und eigentlich schon banales im Vergleich zu ihrem ehemaligen Job), führen.

»Ist man den anderen überlegen, so verstellt man sich am besten, indem man so mittelmäßig wie möglich erscheint, um nicht aufzufallen. Die >grosse Menge< bemerkt nichts, da nichts normaler als das Mittelmaß ist. Die Maske der Mittelmäßigkeit ist dann die perfekte Tarnkappe, um sich in die Herde einzupassen. Die gelungenste, >glücklichste< Maske ist jene, die nicht als solche erkannt wird.«³¹²

Bill spricht diese »Maske der Mittelmäßigkeit« indirekt an, indem er einen Monolog über Superhelden und die Unmöglichkeit sein »wahres Ich« gänzlich aufzugeben hält, da alles andere eine Kostümierung sei.

³⁰⁹ Ebd., S. 86.

³¹⁰ Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 68ff.

³¹¹ Paul Fleming bezugnehmend auf Friedrich Nietzsches Ausführungen zur »Mediocrität als Maske«, Paul Fleming, »Kill Kiddo, Superman und die Maske der Mittelmäßigkeit«, in: *Unfinished Business, Quentin Tarantinos »Kill Bill« und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Achim Geisenhanslüke/Christian Steltz, Bielefeld: transcript 2006, S. 173-181, hier S. 175.

³¹² Ebd., S. 175f.

»**Bill:** As you know – I'm quite keen on comic books. Especially the ones about superheroes. I find the whole mythology surrounding superheroes fascinating. Take my favorite superhero, Superman . Not a great comic book. Not particularly well-drawn. [...] But the mythology – the mythology is not only great, it's unique. [...] Now, a staple of the superhero mythology is, there's the superhero and there's the alter ego. Batman is actually Bruce Wayne, Spider-Man is actually Peter Parker. When that character wakes up in the morning, he's Peter Parker. He has to put on a costume to become Spider-Man. And it is in that characteristic Superman stands alone. Superman didn't become Superman. Superman was born Superman. When Superman wakes up in the morning, he's Superman. His alter ego is Clark Kent. His outfit with the big red "S" - that's the blanket he was wrapped in as a baby when the Kents found him. Those are his clothes. What Kent wears – the glasses, the business suit – that's the costume. That's the costume Superman wears to blend in with us. Clark Kent is how Superman views us. And what are the characteristics of Clark Kent? He's weak, he's unsure of himself, he's a coward. Clark Kent is Superman's critique on the whole human race. Sorta like Beatrix Kiddo and Mrs. Tommy Plimpton. [...] You would've worn the costume of Arlene Plimpton, but you were born Beatrix Kiddo. And every morning when you woke up, you'd still be Beatrix Kiddo. [...]

Beatrix: Are you calling me a superhero?

Bill: I'm calling you a killer. A natural born killer. You always have been, and you always will be. Moving to El Paso, working in a used record store, goin' to the movies with Tommy, clipping coupons. That's you trying to disguise yourself as a worker bee. That's you tryin' to blend in with the hive. But you're not a worker bee. You're a renegade killer bee. And no matter how much beer you drank or barbecue you ate or how fat your ass got, nothing in the world would ever change that.«³¹³

Mit der Aussage »I'm calling you a killer. A natural born killer«³¹⁴ kehrt Bill wiederum die Figur Beatrix Kiddos um. Hat sie sich nun an dieser Stelle – wie sie zu Beginn des ersten Teils bereits eingeführt wurde – als Mutter »geoutet«, definiert Bill ihr »wahres Ich« als Killerin, das er als Natur gegeben, demnach als »*natürlich*« begründet, sodass alles andere, auch das Muttersein-Wollen als Täuschung, als »*unnatürlich*« gilt. Dabei ist ein Killer, ein Mörder, der gravierende Gegensatz zu der Mutter-Figur, die das Leben im Unterschied zum Killer nicht nimmt, sondern gibt, es schenkt.

»**Bill:** Don't get me wrong. I think you would've been a wonderful mother. But you are a killer. All those people you killed to get to me felt damn good, didn't they?

Beatrix: Yes.

Bill: Every single one of them?

Beatrix: Yes!«³¹⁵

Wurde der Zuschauer Zeuge, wie Beatrix selbst ihre Schwangerschaft und

³¹³ *Kill Bill* Vol. 2, 01:40:52.

³¹⁴ Ebd., 01:43:18.

³¹⁵ Ebd., 01:44:26.

bevorstehende Mutterschaft als Grund angibt aus dem Auftragsmordgeschäft auszusteigen, weiblich konnotierte Eigenschaften wiederum, die Aufgabe des »alten Lebens«, der ehemaligen Arbeit, zum Wohle des Kindes, spricht er ihr diesen Willen ab, indem er ihn als Täuschung entlarvt.

»Bill: First question: Did you really think your life in El Paso was gonna work?

[Beatrix ist zögerlich, versucht es nicht auszusprechen, doch das Wahrheitsserum lässt ihr keine Chance, sodass sie die Antwort laut heraus ruft]

Beatrix: No! But I would've had B.B.!«³¹⁶

Wobei es sich nicht einmal um eine Selbsttäuschung handelt, denn Beatrix gibt zu, dass sie selbst nicht daran geglaubt hat, dass ihr Leben als »worker bee«³¹⁷, ihre Deckung für ein »normales« Durchschnittsleben funktionieren würde. Außerdem gibt sie zu, dass sich jeder einzelne Mord, jede einzelne Tötung gut angefühlt hat. Damit wird sie wiederum zum Inbegriff eines Killers, die personifizierte Gewalt, welche sie schlussendlich unter Beweis stellt, indem sie der eigenen Tochter den Vater nimmt. Schließlich galt die Rache der totgeglaubten Tochter, welche allerdings am Leben ist und die zuvor durch ihren vermeintlichen Tod legitimierte Gewalt verliert plötzlich all ihre vermeintliche Legitimität. Dabei eröffnet sich ein weiterer Interpretationsansatz, »[...] man könnte diese Rache auch als blutigen Weg zum eigenen Kind, als Geburt der Mutter bezeichnen [...].«³¹⁸

»In diesem Schwellenstadium oszilliert sie zwischen einem Dasein als Killerin, als Braut, als Rächerin, als Geliebte und als Mutter. Georg Seeßlen fasst dies in die chiasmatische Frage: »Ist es die Geschichte einer Mutter, die träumt, eine Mörderin zu sein, oder ist es die Geschichte einer Mörderin, die träumt, eine Mutter zu sein?«³¹⁹

Da Tarantino allerdings Beatrix überleben lässt, sie demnach sowohl als Killerin, als auch als Mutter »davonkommen« lässt, scheint in diesem Zusammenhang nicht nur die Aussage »[...] Frauen sind auch keine besseren Menschen [...].«³²⁰ möglicherweise zuzutreffen, sondern insbesondere folgende Frage erforderlich: »[...] Sind wir nicht eigentlich Killer, die träumen, gute

³¹⁶ Ebd., 01:44:02.

³¹⁷ Ebd., 01:40:52.

³¹⁸ Metelmann, »»Es gibt Dinge, die muss man selbst machen.««, S. 122.

³¹⁹ Köhne, »Splattering Bride«, S. 70.

³²⁰ Renée Zucker zitiert nach Jörg Metelmann, »»Es gibt Dinge, die muss man selbst machen.««, S. 128.

Menschen zu sein? [...]«³²¹.

Auf den ersten Blick scheint es vielleicht etwas irritierend, dass Beatrix entgegen ihrer sonstigen Darstellung im Film am Ende als Mutter gezeigt wird, womit ihre gesamten gewalttätigen Handlungen aufgrund einer stark weiblich konnotierten Eigenschaft gerechtfertigt werden, so als wäre das Publikum doch nicht bereit für eine Frau, die einfach so auch »grundlos« Spaß am Töten hat. Abgesehen von ihrer der Schwangerschaft vorangegangenen Tätigkeit als professionelle Killerin, immerhin gehört laut Bill das Töten zu ihrem Naturell, wird ihr Dasein als Mutter mit einem »aka Mommy«³²² im Abspann bezeichnet und damit zu einem weiteren Decknamen, genauso wie Black Mamba einer ihrer vielen Decknamen ist. »[...] Die Bilder sind trügerisch, und das gilt auch für die Mutter-Imago.«³²³ Damit unterläuft Tarantino den Muttermythos³²⁴ und entzieht ihr damit jegliche Legitimität der dargestellten und von ihr ausgeübten Gewalthandlungen. »Auch Mutterschaft gehört also zu den demontierten Weiblichkeitspräsentationen, die der Film wie in einem Archiv versammelt und theatralisiert, artifizialisiert und als kulturelle Illusionen ausstellt.«³²⁵ Auch die den Film abschließende Einblendung »The lioness has rejoined her cub and all is right in the jungle«³²⁶, die das Geschehen metaphorisch in die Tierwelt versetzt und sie dadurch »naturhaft beglaubigt«³²⁷ wird ironisch gebrochen, als Beatrix auf dem Badezimmerboden Freudentränen weinend einen Plüschlöwen im Arm hält, »[...] ein Tier aus Kunststoff, ein Artefakt, das das finale Naturpathos ironisch doppelt und zurücknimmt.«³²⁸

Genauso wie die Sequenz in der Beatrix Bill und dem Zuschauer erzählt, wann sie beschloss aus dem Auftragsmordgeschäft auszusteigen, nämlich als sie während einer »Geschäftsreisereise« einen Schwangerschaftstest macht, der sich als positiv herausstellt. Dabei wird Beatrix während der Szene, in der sie den Schwangerschaftstest macht, stark weiblich konnotiert dargestellt. Sie liest die Anweisungen des Schwangerschaftstests, die auf der Packung stehen laut vor, das Ticken der Uhr dominiert die Tonebene, sie steht vor dem Spiegel,

³²¹ Metelmann, Ebd., S. 123.

³²² *Kill Bill Vol. 2*, 02:01:37.

³²³ Przybilski/Schössler, »Bell und Bill, Buck und Fuck: Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill«, S. 51.

³²⁴ Vgl. Ebd., S. 51.

³²⁵ Ebd., S. 51.

³²⁶ *Kill Bill Vol. 2*, 01:58:02.

³²⁷ Przybilski/Schössler, »Bell und Bill, Buck und Fuck: Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill«, S. 51.

³²⁸ Ebd., S. 51.

fasst sich an den Bauch und die Brüste, geht unruhig im Badezimmer auf und ab, während sie auf das Ergebnis wartet³²⁹. Eine äußerst klischeehafte filmische Darstellung von Frauen, die testen wollen, ob sie denn schwanger sind, die in so einer übertriebenen Form dargestellt wird, dass sie parodistisch wirkt und somit zu einer Subversion dieses traditionellen klassischen Bilds von Weiblichkeit führt, insbesondere in Hinblick auf den bisherig dargestellten Charakter Beatrix' als alles andere als unsicherer Typus.

»Ebenso wie die Körperoberflächen *als* das Natürliche inszeniert werden, können sie umgekehrt zum Schauplatz einer unstimmigen, entnaturalisierten Performanz werden, die den performativen Status des Natürlichen selbst enthüllt.³³⁰ [...] Die parodistische Wiederholung der Geschlechtsidentität deckt zudem die Illusion der geschlechtlich bestimmten Identität (*gender identity*) auf, die als unergründliche Tiefe und innere Substanz erscheint. Als Effekt einer subtilen und politisch erzwungenen Performanz ist die Geschlechtsidentität gleichsam ein »Akt«, der für Spalten, Selbstparodie, Selbstkritik und hyperbolische Ausstellungen »des Natürlichen«, die gerade in ihren Übertreibungen ihren grundsätzlich phantasmatischen Status offenbaren, offen ist.«³³¹

Ironischerweise rettet ihr genau dieser Test, im wahrsten Sinne des Wortes der Schwangerschaftstest als Gegenstand, als Objekt selbst, das Leben. Denn Lisa Wong, die Person, die Beatrix töten sollte, kam ihr zuvor und schickte ihrerseits eine Auftragskillerin, die Beatrix umbringen sollte. Als diese an der Hotelzimmertür klopft und sich als »hospitality manager of the hotel«³³² ausgibt, fällt Beatrix als sie durch den Türspion schaut und eine Frau mit einem riesigen Blumenstrauß erblickt, der Schwangerschaftstest aus der Hand und während sie sich bückt, um ihn aufzuheben, schießt die Dame (Karen) durch die Tür und verfehlt Beatrix aufgrund dessen³³³. Als beide mit ihren Waffen aufeinander zielen, erklärt Beatrix ihr:

»Beatrix: Karen, I just found out right now – not a moment before you blew a hole through the door that I'm pregnant.
Karen: What is this?
Beatrix: On the floor by the door is a strip that says I'm pregnant.
Karen: Bullshit.
Beatrix: Any other time you'd be 100 percent right. This time you're 100 percent wrong. I'm the deadliest woman in the world. But right now I'm just scared shitless for my baby. Please. Just look at the strip. Please.

³²⁹ *Kill Bill* Vol. 2, 01:45:37.

³³⁰ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 214.

³³¹ Ebd., S. 215.

³³² *Kill Bill* Vol. 2, 01:46:34.

³³³ Ebd., 01:46:43.

Karen: Stay where you are and don't move.
[Hastig und leicht tollpatschig tastet Karen nach dem Test, ohne Beatrix aus den Augen zu lassen und noch immer mit erhobener Waffe.]
Karen: I don't know what this fuckin' shit means.
Beatrix: The box with the directions – it's right there.
Karen: *[Liest laut von der Packung ab]* "Easy to use. Remove the cap and urinate on the absorbent end."
Beatrix: Blue means pregnant.
Karen: I'll read it myself, thank you. Oh, OK. Say I were to believe you, What then?
Beatrix: Just go home. I'll do the same.«³³⁴

Rückwärts gehend, noch immer mit erhobener Waffe auf Beatrix zielend, entfernt sich Karen aus dem Zimmer und senkt die Waffe langsam als sie vor der Tür steht. Durch das Loch in der Tür blickend sagt sie noch »congratulations«³³⁵. Hier setzt Tarantino fast schon slapstickartige Elemente ein³³⁶. Die Art wie beide Frauen mit ihren Waffen aufeinander zielen und sich über Schwangerschaft und Schwangerschaftstests unterhalten, die Tatsache, dass genau dieser Schwangerschaftstest Beatrix das Leben rettete, denn hätte sie keinen gemacht, wäre er ihr nicht runter gefallen und der Schuss durch die Tür hätte für sie tödlich enden können.

»In der folgenden ‚Erklärungssequenz‘ schiebt sich wieder eine gewisse Ironie in die Darstellung, sodass es scheint, als mache sich Tarantino über seine eigene Geschichte lustig. Weiblichkeit erscheint hier so ‚eingeübt‘, dass die Ernsthaftigkeit und vermeintliche Sicherheit zugunsten einer irritierenden Lächerlichkeit aufgegeben wird. [...] Weibliche Vernunft scheint sich in dieser Situation über die Gewaltinszenierung zu schieben, doch ist dies in solch grotesker Weise inszeniert, dass man dieser Deutung nicht ganz glauben möchte. [...] [F]ast schon zu eindeutig und profan, um ihm eine ‚narrative Ernsthaftigkeit‘ zu zugestehen.«³³⁷

Ebenso wie Beatrix in der oben erwähnten Filmsequenz mit einer übertriebenen Weiblichkeit konnotiert wird, wird sie in den restlichen filmischen Sequenzen, insbesondere während den Gewaltszenen mit einer übertriebenen kämpferischen Männlichkeit konnotiert, sodass es scheint, als würde Tarantino auch das Bild des unbesiegbaren Action-Helden umkehren und ironisch brechen. »Die Geschlechtsidentitäten können weder wahr noch falsch, weder wirklich noch scheinbar, weder ursprünglich noch abgeleitet sein. Als

³³⁴ Ebd., 01:47:16.

³³⁵ Ebd., 01:49:16.

³³⁶ Ähnlich auch als Beatrix Kiddo aus dem Grab emporsteigt – von Kopf bis Fuß in Erde und Staub eingehüllt – barfuß in einen Diner geht, sich an die Bar setzt und den verdutzten Kellner um ein Glas Wasser bittet, ganz so als sei nichts ungewöhnlich an ihrer Erscheinung (*Kill Bill Vol. 2*, 01:02:10).

³³⁷ Friedrich, *Film. Killing. Gender*, S. 97.

glaubwürdiger Träger solcher Attribute können sie jedoch gründlich und radikal *unglaubwürdig* gemacht werden.«³³⁸

Außerdem gesteht Tarantino Beatrix übermenschliche Kräfte zu, die für ihre Aktionen, für ihr Überleben nötig sind. Während diesen Gewaltszenen ist sie, im Gegensatz zu den Szenen, die direkt mit ihrer Tochter zu tun haben (als sie aus dem Koma aufwacht und bemerkt, dass ihr Kind nicht mehr in ihrem Leib ist³³⁹ und als sie B.B. zum ersten Mal sieht³⁴⁰) nahezu gefühllos. Das einzige was sie zu fühlen scheint ist der Zorn ihrer Rache und sonst nichts. In diesem Momenten ist sie

»[...] eine Kriegerin. Kein fühlender Mensch mehr, einzig den Bestimmungen des Kampfes unterworfen. Und damit implizit ‚weder Mann noch Frau‘, unbehaftet von jeglichen geschlechtlichen Konnotationen, nicht gebunden an körperliche Zuschreibungen, die sich der Gewalttätigkeit entgegenstellen könnten, unabhängig von universellen Weisheiten und Glauben. Gewalt wird zu einem alles auslöschenden Mittel, zweckrational und wertneutral, fern von emotionalen Regungen. Sie ist ein ‚Werkzeug‘, um das eigene Ziel zu erreichen, um den persönlichen Krieg zu führen. Dieser Tatsache unterstellt sich auch die weitere Inszenierung. Für Gefühle oder narrative Begründungszusammenhänge bleibt kein Platz zwischen all den sorgsam arrangierten Gewaltsequenzen.«³⁴¹

Allein schon durch den Beginn von *Kill Bill Vol. 1*, durch die Kopfschussszene, »[...] ein Beginn, der ein Ende ist, sodass die Hauptdarstellerin im Film als Untote, als Bild und Gespenst firmiert.«³⁴² Beatrix Kiddo schwankt somit nicht nur zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit hin und her, oder etwa zwischen Nationalitäten (weiße Amerikanerin, die fließend japanisch spricht und mit der ostasiatischen Kultur eng vertraut zu sein scheint), sondern auch zwischen irdischen und überirdischen Sphären. Ihre Identität, ihre Subjekthaftigkeit steht während den gesamten beiden Teilen von *Kill Bill* ständig zur Disposition.

»Ihr Dasein als liminales Wesen wird bereits durch ihr Braut-Sein signifiziert. Sie ist ein Schwellenwesen, dessen Identität, Subjekthaftigkeit und Geschlecht im Film immer wieder ausgehandelt wird. Die Figur ist Spielball und Akteurin in einem unabschließbaren und dynamischen Spiel, in dem Kategorien wie Identität und Geschlecht als Effekte von kulturellen Bedeutungsprozessen sichtbar werden.«³⁴³

³³⁸ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 208.

³³⁹ *Kill Bill Vol. 1*, 24:50.

³⁴⁰ *Kill Bill Vol. 2*, 01:26:45.

³⁴¹ Friedrich, *Film. Killing. Gender*, S. 84.

³⁴² Przybilski/Schössler, »Bell und Bill, Buck und Fuck: Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill«, S. 37.

³⁴³ Köhne, »Splattering Bride«, S. 58.

Angefangen damit, dass sie im gesamten ersten Teil nur als »The Bride« auftritt und der Zuschauer einerseits ihren ehemaligen Decknamen »Black Mamba«, andererseits den Decknamen für ihr Leben hinter der »Maske der Mittelmäßigkeit«³⁴⁴ »Arlene Machiavelli« erfährt, »[...] und Namen produzieren in KILL BILL alles andere als Identität.«³⁴⁵ Als Vernita Green ihrer Tochter Beatrix vorstellt, wird ihr Name sogar durch einen lauten Signalton ausgeblendet³⁴⁶, welcher insbesondere im amerikanischem Fernsehen zur Zensur von Schimpfwörtern benutzt wird.

»Durch dieses Zitat einer geläufigen Zensurpraxis wird der Name der Rächerin dem Raum des Unaussprechlichen, des Obszönen und Numinosen zugleich zugeordnet, einem semiotischen Raum, um mit Julia Kristeva zu sprechen, der jenseits der symbolischen Ordnung angesiedelt ist. Die Überblendung macht den Namen zum Bestandteil eines schmutzigen, subversiven Sprechens jenseits des Namens des Vaters und seiner Ordnung, lässt die Trägerin des unaussprechlichen Namens jedoch gleichzeitig an jener transzendentalen Unerreichbarkeit teilhaben, die Wittgenstein als Wesensbestimmung des Göttlichen beschrieben hat. Die Frau entzieht sich mithin der Welt der Eigennamen und der klaren Identifikation, wie sie der Titel der männlichen Figur im Namen des Todes zuordnet. Als namenlose ist die Protagonistin ohne Geschichte, verfügt über keine Genealogie, keinen Ursprung, keine Familie. [...] Der Name transportiert die Geschichte/die Identität einer Person – die Protagonistin in KILL BILL erscheint hingegen zunächst als reine Präsenz ohne Ursprung und Vergangenheit.«³⁴⁷

Die meiste Zeit des Zweiteilers über hat die Protagonistin also keinen Eigennamen, sondern nur sie bezeichnende (Deck-) Namen. Signifikanten, die im weitesten Sinne nicht nur sie als Person direkt bezeichnen, sondern auch filmische Stereotype bestimmter Filmgenres. Zu Beginn als Braut eingeführt, klassische Repräsentation eines Weiblichkeitsbildes, das sie durch ihre Handlungen und Gesten umkehrt, steht ihr Deckname Black Mamba nicht nur für ihr damaliges Dasein als Auftragsmörderin, sondern auch für die Kampfkünste der unzähligen Martial-Arts Filme, sowohl aus dem Westen aber insbesondere für die aus dem Osten. Auch der unechte Name Arlene Machiavelli, ein US-amerikanischer Name, der auf einen wohl mehrere Generationen zurückliegenden italienischen Ursprung verweist: In Anbetracht

³⁴⁴ Fleming, »Kill Kiddo, Superman und die Maske der Mittelmäßigkeit«, S. 175.

³⁴⁵ Przybilski/Schössler, »Bell und Bill, Buck und Fuck: Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill«, S. 51.

³⁴⁶ *Kill Bill* Vol. 1, 07:20.

³⁴⁷ Przybilski/Schössler, »Bell und Bill, Buck und Fuck: Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill«, S. 38f.

dessen, dass Tarantino diesen Namen für ihren Lebensabschnitt wählte, den sie ganz im Sinne einer Mediokrität leben wollte, ein Deckname, der sie als mittelmäßige, unscheinbare Durchschnittsbürgerin decken sollte, erinnert an die Mafiosi-Filme, in denen liebevolle Familienväter ein Doppelleben führen und in Abwesenheit ihrer Kinder und Frauen zu den brutalsten Gewalttätern werden. Ihr eigentlicher Name, Beatrix Kiddo, wird dem Zuschauer erst nach der ersten Hälfte von *Kill Bill Vol. 2* genannt³⁴⁸. Dann aber auch explizit, indem ein Schnitt in ein Grundschulklassenzimmer stattfindet, in dem eine Lehrerin ihre Schülerinnen aufruft, um ihre Anwesenheit zu überprüfen. Das dritte »Mädchen«, das aufgerufen wird, ist Beatrix Kiddo und der Zuschauer sieht die Braut aka Black Mamba, die sich nach Aufruf ihres Namens meldet, mit Zöpfen und in Schuluniform hinter der für die große Frau (Uma Thurman ist immerhin 1,81 Meter groß) viel zu enge Schulbank gequetscht. Anschließend läutet die Schulglocke³⁴⁹ und die Handlung fährt an ihrer eigentlichen Stelle fort (Elle ist im Wohnwagen und ruft Bill an, um ihn wissen zu lassen, dass sowohl Beatrix, als auch Budd tot seien, dabei nennt sie Beatrix' Namen³⁵⁰). Dass Beatrix erst nach dieser Sequenz zum ersten Mal im Film einen Rock trägt, wenn sie zu Esteban Vihaio nach Mexiko fährt und später weiter zu Bill, demnach erst als sie ihren »tatsächlichen« Namen im Film erhält, lässt nun einigen Interpretationsspielraum. Einen Rock trägt sie als sie zu ihrem ehemaligen Geliebten fährt, auf dem Weg zu ihrer Tochter, von deren Existenz sie noch nichts weiß, deren Existenz Beatrix aber als Mutter und damit einerseits als weiblich begründet, andererseits aber wiederum umkehrt, da es sich um ein »aka«, ein »alias« handelt, einen weiteren »Decknamen« also. Wiederum steht die Identität und Subjekthaftigkeit Beatrix' trotz ihres nun eindeutigen Namens zur Disposition.

Am Ende des Films, wenn Beatrix weinend auf dem Badezimmerboden liegt, wird der Zuschauer erneut überrascht und ist verwundert, nach all diesen gewaltsamen Morden, in denen Beatrix so professionell, zielstrebig, rational und erbarmungslos gehandelt hat, kann sie jetzt nicht einfach einen emotionalen Ausbruch von Traurigkeit oder etwa Reue haben. Doch er wird schnell eines Besseren belehrt, denn natürlich handelt es sich hier um

³⁴⁸ *Kill Bill Vol. 2*, 01:12:15.

³⁴⁹ Ebd., 01:12:18.

³⁵⁰ Ebd., 01:12:18.

Freudentränen, sie lacht dabei und spricht mehrmals die Worte »Thank you«³⁵¹ aus. Nun stellt sich die Frage, wem sie dabei dankt, ihren Lehrern, wie beispielsweise Pai Mei? Hattori Hanzo, der ihr doch ein Schwert geschmiedet hat? Oder etwa einem Gott? Dankbar für das erfolgreiche Absolvieren ihres Racheplans, scheint sie allerdings in erster Linie vor allem dankbar darüber zu sein, dass ihre Tochter am Leben ist und sie nun beide vereint sind. Glücklich und lachend fahren die beiden davon, Beatrix auf dem Fahrersitz, B.B. neben ihr und zwischen ihnen das Schwert. Das ist die Abschlussszene des Films, »[...] statt des traditionellen Familiendreiecks: Vater – Mutter – Kind [...]«³⁵² entsteht hiermit »[...] das verschobene Dreieck: Braut – Kind – Schwert. [...] Das Schwert hat seinen machtvollen Status im Film in exzessiver Weise unter Beweis gestellt (in Lacan'scher Lesart verfügt die Braut über den Phallus, bzw. Freudianisch über den Doppelphallus: Kind und Schwert).«³⁵³

An dieser Stelle soll kurz auf die Thematik des Schwertes als angeeigneter Phallus und damit auf den Interpretationsansatz der »Phallifizierung von Weiblichkeit«³⁵⁴ eingegangen werden, denn damit

»[r]efiguriert Tarantino das ödipale Szenario in anderer geschlechtlicher Besetzung, so [dass] [...] er die Freudsche oder Uerzählung von der Genese der Geschlechtlichkeit und der Kastration insgesamt auf[kündigt]. Denn auch die Frau wird mit (wandernden) Phalloi ausgestattet und die Freudsche Phantasie vom Mangelwesen der Frau in eine Ermächtigungsgeschichte umgeschrieben. Bei ihrem ersten Schlagabtausch beispielsweise treten sich die Kontrahentinnen zwischen die Beine als neuralgischem Ort des männlichen Körpers, an dem sich Verletzbarkeit und Macht paaren. Doch die Frauen sind durch diesen Tritt offenkundig nicht zu schwächen, so dass die Abwesenheit des Penis als weibliche Macht, als Unverwundbarkeit, erscheint.«³⁵⁵

Der vermeintliche Mangel wird hier also zur Macht (des Weiblichen) und

»[d]urch die massive Verunsicherung von Körperlichkeit, die Phallifizierung von Weiblichkeit und die Pluralisierung der Kastration überwindet der Film Tarantinos in gewissem Sinne auch die traditionelle Blickordnung des amerikanischen Hollywood-Films, die Laura Mulvey prononciert auf den Geschlechterdiskurs bezogen hat.«³⁵⁶

In diesem Zusammenhang ist es auch wichtig auf den Vorwurf Jörg

³⁵¹ *Kill Bill Vol. 2*, 01:57:30.

³⁵² Köhne, »Splattering Bride«, S. 99.

³⁵³ Ebd., S. 99.

³⁵⁴ Vgl. Przybalski/Schössler, »Bell und Bill, Buck und Fuck: Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill«, S. 45.

³⁵⁵ Ebd., S. 42.

³⁵⁶ Ebd., S. 45.

Metelmanns einzugehen, die weibliche Selbstermächtigung sei in *Kill Bill* das »Erziehungsprojekt von Männern«³⁵⁷. Zwar geschieht »[die] Ausbildung zur Killerin [...] unter Bills Ägide, [...] aber die Story von *Kill Bill* dreht sich nicht um diese Ausbildung, sondern um das Töten aus Rache an einem versuchten Mord – eine Art Umschreibung des »Rape-Revenge-Movies« [...] in das »Murder-Revenge-Movie«.«³⁵⁸ In der Tat handelt es sich bei der Story von *Kill Bill* nicht um die einer Ausbildung, allerdings spricht sie Metelmann an dieser Stelle trotzdem an, denn Tatsache ist, dass Beatrix hinsichtlich ihrer Kampfhandlungen von Männern ausgebildet wird. Angefangen bei Bill selbst, der nicht nur ihr Boss war, sondern sie mit Pai Mei und Hattori Hanzo vertraut machte, lehrt sie Pai Mei die chinesische Kampfkunst und Hattori Hanzo schmiedet ihr das Schwert, das auf ihrem Rachefeldzug im ersten Teil des Films unentbehrlich wird. Im zweiten Teil schmückt es eher die einzelnen Szenen, als dass es – außer durch Elle im Wohnwagen, und die wenigen Sekunden während des Sitzkampfes mit Bill –, eingesetzt wird. Doch an dieser Stelle ist zu bedenken, dass Bill selbst aber durch die Lehren Beatrix' durch Pai Mei und Hattori Hanzo, stirbt. Einerseits könnte das nun so ausgelegt werden, dass Beatrix die Lehren von Männern benötigt, um ihr Ziel zu erreichen, das wäre die weibliche Selbstermächtigung als »Erziehungsprojekt der Männer«³⁵⁹. Andererseits bietet sich auch wiederum der Interpretationsansatz an, dass sich Beatrix dem Patriarchat bediente beziehungsweise bedienen musste – da es noch immer die herrschende Form ist und auch heute noch die Gesellschaft, auch die westliche, von patriarchalen Strukturen geprägt ist – um dieses zu bekämpfen. Im übertragenen Sinne könnte die Erzählung *Kill Bills* auch nicht die eines Rachefeldzugs gegen einen versuchten Mordes sein, sondern die der weiblichen Selbstermächtigung innerhalb unserer Gesellschaft. Denn Beatrix wird immer wieder während des Filmverlaufs für ihre Selbstermächtigung bestraft und zu bekämpfen versucht, sowohl von Männern, als auch von Frauen selbst. Im übertragenen Sinne liege demnach die Verantwortlichkeit nicht nur bei den Männern selbst, sondern auch bei bestimmten Frauen, die patriarchale Strukturen nicht nur akzeptieren, sondern sie durch diese Akzeptanz auch noch maßgeblich unterstützen. Umso interessanter ist es, dass Beatrix am Ende

³⁵⁷ Metelmann, »»Es gibt Dinge, die muss man selbst machen.««, S. 143.

³⁵⁸ Ebd., S. 142.

³⁵⁹ Ebd., S. 143.

überlebt, Bill tötet und dennoch belohnt wird, durch die Wiedervereinigung mit ihrer Tochter. Denn auch wenn Männer ihre Lehrer waren, so lehrte sie Pai Mei eine Technik, die er sonst niemandem lehrte, sogar Bill selbst nicht, und Hattori Hanzo stellte ihr ein Schwert zur Verfügung, indem er seinen eigenen Schwur brach. Dadurch haben zwei Männer Beatrix die Waffen – im wahrsten Sinne des Wortes, Hattori mit dem Schwert und Pai Mei mit der Five-Point-Palm Exploding-Heart Technique – geliefert mit denen sie das Patriarchat angreifen und bekämpfen konnte. Sie halfen ihr also nicht direkt dabei, immerhin führte sie all diese Aktionen selbst und alleine aus, sie lieferten ihr allerdings die Waffen, das Werkzeug dafür. Die aktive Heldin, die die Narration befiehlt und kontrolliert, eignet sich Autos und Waffen an, welche als traditionelle Symbole von Macht gelten³⁶⁰, und fordert damit die traditionelle Repräsentation von Weiblichkeit nicht nur heraus, sondern dekonstruiert diese gleichzeitig.

»Das subtile Spiel mit Repräsentationen affiziert auch die Geschlechterimagines in Tarantinos Filmen, die grundsätzlich im Zeichen der Heterogenität, der Hybridität und Nicht-Identität stehen, also als Performanzen, als reflexive Rollenspiele, erscheinen [...]. Seine Geschlechter sind Zitate, Imitationen ohne Originale, um mit Judith Butler zu sprechen, und Erfindungen einer symbolischen Ordnung, die der Name des Vaters dominiert – dieser allerdings wird in den Filmen systematisch demontiert.³⁶¹ [...] Das Weibliche als Differenz, als Nicht-Identität, das aus der symbolischen Ordnung ausgegrenzt bleibt – so jedenfalls will es der Geschlechterdiskurs seit dem 19. Jahrhundert –, eignet sich in besonderem Maße, um einen kineastischen Kosmos der Differenz zu entwerfen. Entsprechend lässt sich KILL BILL als systematische Dekonstruktion von Weiblichkeitstopoi beschreiben – der Braut, der Hausfrau, der Mutter (Gottes), des Schulmädchens, der Französin etc.«³⁶²

Einerseits weiblich konnotiert (ihr Ausgangsgeschlecht), andererseits und mehrheitlich männlich konnotiert, zeitweise geschlechtslos konnotiert, als weiße Amerikanerin, die sowohl mit der japanischen, als auch chinesischen Kampfkunst vertraut ist, mit exzellenten Schwertkampfkenntnissen, fließend japanisch sprechend, steht Beatrix Kiddo für unterschiedliche und sich widersprechende Stereotypen, sodass dadurch jeder einzelne Stereotyp dekonstruiert wird und damit gleichzeitig auch jede mögliche Art von Weiblichkeit oder Männlichkeit, wie auch Nationalität.

³⁶⁰ Vgl. Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies*. S. 132f.

³⁶¹ Przybilski/Schössler, »Bell und Bill, Buck und Fuck: Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill«, S. 36.

³⁶² Ebd., S. 37.

2.2.2 O-Ren Ishii aka Cottonmouth aka Queen of Tokyo's Underworld

»Luckily for her, Boss Matsumoto was a paedophile.«³⁶³

Beatrix Kiddo

O-Ren Ishii, ebenfalls ehemaliges Mitglied der »Deadly Viper Assassination Squad« und mittlerweile Anführerin der Yakuza in Tokio, ist die einzige in *Kill Bill* deren Vergangenheit behandelt wird. Im dritten Kapitel *The Origin of O-Ren*³⁶⁴, der in Form eines Anime gezeigt wird, erfährt der Zuschauer durch den Off-Kommentar Beatrix' woher O-Ren Ishiis Motivation zum Töten stammt.

»O-Ren Ishii was born on an American military base in Tokyo, Japan. The half-Japanese, half Chinese American army brat made her first acquaintance with death at the age of 9. It was at that age she witnessed the death of her parents at the hands of Japan's most ruthless yakuza boss 'Boss Matsumoto'.«³⁶⁵

Auch ihre Geschichte ist geprägt vom Motiv der Rache. Nur zwei Jahre nach dem gewaltsamen Mord an ihren Eltern rächt sich O-Ren Ishii im zarten Alter von elf Jahren und tötet Boss Matsumoto und seine beiden Leibwächter, was von Beatrix wie folgt kommentiert wird: »She swore revenge. Luckily for her, Boss Matsumoto was a paedophile. At 11, she got her revenge.«³⁶⁶ Bereits in jungen Jahren Erfahrungen mit dem Tod sammeln müssen, entwickelt sich O-Ren Ishii zu einer der besten Auftragsmörderinnen und wird ein Jahr nach dem Massaker in El Paso zur Anführerin der Yakuza. Das letzte Kapitel von *Kill Bill Vol. 1 Showdown at House of Blue Leaves*³⁶⁷ beginnt mit dem Tag an dem sie zur Anführerin wurde, ihrer Krönung als »Queen of Tokyo's Underworld«, die aus dem Off von Beatrix Kiddo kommentiert wird:

»And just in case you were wondering how could a half-breed Japanese-Chinese American become the boss of all bosses in Tokyo, Japan. I'll tell you. The subject of O-Ren's blood and nationality came up before the council only once. The night O-Ren assumed power over the crime council.«³⁶⁸

³⁶³ *Kill Bill Vol. 1*, 39:28 (Beatrix Kiddo über O-Ren Ishii).

³⁶⁴ Ebd., 34:15.

³⁶⁵ Ebd., 34:19.

³⁶⁶ Ebd., 39:26.

³⁶⁷ Ebd., 56:06.

³⁶⁸ Ebd., 57:50.

Einige Herrschaften und O-Ren Ishii als ihre Anführerin sitzen an einem großen Tisch beisammen. Rechts von O-Ren Ishii steht Sofie Fatale, ihre beste Freundin und Anwältin und links von ihr steht die junge in Schuluniform gekleidete »[...] O-Ren's personal bodyguard, 17-year-old Gogo Yubari. Gogo may be young, but what she lacks in age, she makes up for in madness.«³⁶⁹ Ihre »madness« wird dem Zuschauer veranschaulicht, indem auf Beatrix' Kommentar eine Szene eingeblendet wird, in der Gogo einen älteren Mann in einer Bar fragt:

»**Gogo:** Do you want to screw me?
Mann: Yes.
[Gogo sticht ihm mit dem Schwert in den Bauch und fragt dabei]
Gogo: How 'bout now, big boy? Do you still wish to penetrate me... *[lacht]* ... or is it I who has penetrated you?
[Dabei zieht sie das Schwert ruckartig wieder aus der Bauchhöhle des Mannes woraus Blut herausströmt.]«³⁷⁰

Anhand Gogos Figur findet sowohl die Phallifizierung von Weiblichkeit, als auch die Dekonstruktion der notorischen Männerfantasie des unschuldigen, braven Schulmädchens statt.

Zurück zur Ernennung O-Ren Ishiss als Anführerin der Yakuza: Einer der Anwesenden, Boss Tanaka, äußert sich negativ über die Herkunft O-Ren Ishiis. Sie wiederum ermutigt ihn seine Bedenken ruhig zu äußern, mit sanfter Stimme sagt sie auf Japanisch: »Tanaka obviously has something on his mind. By all means, allow him to express it«³⁷¹. Worauf Tanaka antwortet: »I speak, of the perversion done to this council, which I love more than my own children, by making a Chinese Jap-American half breed bitch its leader!«³⁷² O-Ren Ishii reagiert darauf wie folgt: Sie springt ruckartig auf den Tisch und trippelt barfuß zu Boss Tanaka, der am anderen Ende des Tisches sitzt. Ihr Aufspringen auf den Tisch ist so schnell, dass der Zuschauer es nicht zu sehen bekommt, sondern lediglich ihre nackten »[...] wegen der Enge des Kimonos über den Tisch trippelnden Füße [...]«. Bei Tanaka angekommen, zückt sie sofort ihr Samurai-Schwert und köpft ihn ohne Vorwarnung³⁷³. Sein Kopf fällt auf den Tisch vor die Hände der anderen Anwesenden, die Männer schreien

³⁶⁹ Ebd., 56:48.

³⁷⁰ Ebd., 57:14.

³⁷¹ Ebd., 59:27.

³⁷² Ebd., 59:37.

³⁷³ Ebd., 59:54.

erschrocken auf und das Blut spritzt in einer hochgeschossenen Fontäne nur so aus der Kehle des geköpften Boss Tanaka³⁷⁴. Die Männer schreien weiterhin nahezu hysterisch, wohingegen die beiden anderen anwesenden Frauen nur schmunzeln³⁷⁵. Als das Blut aufhört hoch empor zu spritzen, dreht sich O-Ren Ishii, noch immer auf dem Tisch stehend, die Stirn und die Hände voller Blutflecken, zu den am Tisch sitzenden Männern und richtet folgende Worte an sie:

»[Japanisch] So that you understand how serious I am I'm going to say this in English.[Englisch] As your leader I encourage you from time to time, and always in a respectful manner, to question my logic. [Sie legt ihre Hand auf ihr Herz und spricht mit ruhiger, sanfter Stimme und einem Lächeln auf den Lippen]. If you're unconvinced a particular plan of action I've decided is the wisest, tell me so. But allow me to convince you. And I promise you, right here and now, no subject will ever be taboo. Except, of course, the subject that was just under discussion. The price you pay for bringing up either my Chinese or American heritage as a negative is, I collect your fucking head. [Boss Tanakas enthaupteten Schädel hochhaltend] just like this fucker here. [Jetzt schreiend] Now, if any of you sons of bitches got anything else to say, now is the fucking time! [STILLE]. [Mit sanfter und ruhiger Stimme wieder] I didn't think so. [Lässt abrupt Tanakas Kopf auf den Tisch fallen und spricht jetzt auf japanisch] Gentlemen, this meeting is adjourned.«³⁷⁶

An diesem Beispiel ist die Unberechenbarkeit der Handlungen der einzelnen Figuren zu veranschaulichen. O-Ren Ishii nimmt Boss Tanaka zuerst noch vor den anderen, die ihn maßregelnden Anwesenden in Schutz und ermutigt ihn, seine Bedenken ruhig vor allen zu äußern. Aber sie duldet seine Aussage nicht, weil sie weiß, dass sie an dieser Stelle ein mächtiges und eindeutiges Zeichen für die Zukunft setzen und ein Exempel statuieren muss. Dennoch kommt die Enthauptung Tanakas für den Zuschauer sehr plötzlich und unerwartet. O-Ren Ishii wechselt von ihrer sehr sanften Stimme direkt über zu einem brutalen Akt. Ohne sich das Blut aus dem Gesicht oder von den Händen zu wischen, es scheint ihr nichts auszumachen, hält sie wieder mit sanfter und ruhiger Stimme eine Ansprache vor den anderen. Das Wechselspiel ihres Gemütszustandes zwischen Sanftheit und Brutalität macht O-Ren Ishii in dieser Szene unberechenbar, so wie es auch Vernita Green im ersten Filmkapitel war, als sie plötzlich auf Beatrix schießt. O-Ren Ishii ermutigte Boss Tanaka seine

³⁷⁴ Ebd., 01:00:00.

³⁷⁵ Ebd., 01:00:02.

³⁷⁶ Ebd., 01:00:11.

Gedanken, seine Bedenken zu äußern, wiegte ihn damit vielleicht sogar in einer gewissen Sicherheit, dies ohne Gefahr tun zu können, nur um ihn kurzerhand darauf zu köpfen. Im übertragenen Sinne wird hier also auch ein »Versprechen« gebrochen, genauso wie das ausgesprochene Paradoxon O-Ren Ishiis, ihr Versprechen vor den anderen, dass kein Thema tabu sei, außer natürlich das ihrer Herkunft, womit schließlich doch ein Thema tabuisiert wird.

Hinzu kommt ihr Aussehen, Tarantino inszeniert O-Ren Ishii dem traditionellen japanischen Weiblichkeitsbild entsprechend in seidenen Kimonos und Getas, den aus Holz bestehenden Sandalen. Dieses traditionelle Geisha-Outfit kollidiert mit den Handlungen O-Ren Ishiis, insbesondere im oben erwähnten Beispiel. Außerdem stattet Tarantino in diesem Beispiel die Männer in der Runde mit weiblich konnotierten Eigenschaften aus, denn die wichtigsten Herrschaften der Yakuza-Szene schreien angeekelt und erschrocken auf, in Anbetracht dessen, dass die Yakuza als äußerst brutal gilt, recht amüsant, und die beiden Damen schmunzeln sichtlich amüsiert, eine eher männlich konnotierte Abgebrühtheit zeichnet beide aus. »[...] Tarantino nimmt traditionelle Geschlechterkonstruktionen und Konnotationen auf und zeigt durch seinen gebrochen-ironischen, selbstreflexiven Inszenierungsstil, die damit einhergehenden ‚Befangenheiten‘ und Erwartungshaltungen auf.«³⁷⁷

Aufgrund der Tatsache, dass Tarantino O-Ren Ishii, eine chinesisch-amerikanische Japanerin zur Anführerin der Yakuza in Tokio macht, gestaltet er ihre Figur, so wie es Beatrix' auch ist, als transkulturell und transnational. Allerdings ist die Ironie dahinter bezüglich der Figur O-Ren Ishiis umso deutlicher, zählten die Amerikaner und Chinesen in der historischen Vergangenheit Japans zu deren Erzfeinden und die Thematik des Atombombenabwurfs über Hiroshima und Nagasaki, als auch die der beiden Japanisch-Chinesischen Kriege scheinen durch diese Konstellation unumgänglich und in subtiler Weise ständig präsent.

³⁷⁷ Friedrich, *Film. Killing. Gender*, S. 95.

2.2.3 Bill aka Snake Charmer – »Do you find me sadistic?«³⁷⁸

»At this moment, this is me at my most masochistic.«³⁷⁹

Bill

»Männer sind so verletzlich,
Männer sind auf dieser Welt einfach unersetzlich,
[...]

Männer haben's schwer, nehmen's leicht,
Außen hart und innen ganz weich,
Werden als Kind schon auf Mann geeicht
Wann ist ein Mann ein Mann?«³⁸⁰

Herbert Grönemayer

Bill: Eine Hauptfigur, deren Name im Titel bereits enthalten ist und deren Gesicht allerdings während eines gesamten Filmes nicht gezeigt wird. Beatrix' Antagonist spricht auch die ersten (»Do you find me sadistic?«³⁸¹) und letzten (»Is she aware her daughter is still alive?«³⁸²) Worte im ersten Teil von *Kill Bill*. Außerdem wird sein Name ständig erwähnt und in Minute 01:28 zusätzlich verschriftlicht verbildlicht aufgrund des bestickten Taschentuchs, mit dem er Beatrix etwas Blut aus dem Gesicht wischt (hier auch ein Widerspruch, er wischt ihr Blut aus dem Gesicht und schießt ihr kurz darauf in den Kopf). Im gesamten ersten Teil wird Bill, diese für den Film, der Diegese so wichtige Figur, nicht gezeigt. Lediglich seine Hand ist drei Mal zu sehen und dazu seine Stimme zu hören: Zu Beginn des Films im Prolog³⁸³, während des Telefonats mit Elle, als sie bei Beatrix im Krankenhaus ist³⁸⁴ und am Ende als er mit Sofie spricht³⁸⁵. Ein weiteres Mal ist seine Stimme kurz zu hören, als ein Flashback kurz vor Ende des Films eingeblendet wird, indem Beatrix' Gesicht in Großaufnahme im Bild ist, sodass Örtlichkeit, Situation und Zeit für den Zuschauer nicht eindeutig feststellbar sind. Sie lächelt und fragt jemanden, der

³⁷⁸ *Kill Bill Vol. 1*, 01:22.

³⁷⁹ Ebd., 02:13.

³⁸⁰ Textpassage aus Herbert Grönemayers Lied *Männer*, 1994.

³⁸¹ *Kill Bill Vol. 1*, 01:18.

³⁸² Ebd., 01:39:29.

³⁸³ Ebd., 01:18.

³⁸⁴ Ebd., 21:51.

³⁸⁵ Ebd., 01:36:27.

nicht im Bild zu sehen ist: »How did you find me«³⁸⁶, woraufhin ein Mann (Bills Stimme) antwortet »I'm the man«³⁸⁷. In dieser Szene handelt es sich um einen kurzen Auszug aus dem sechsten Kapitel »Massacre at Two Pines«³⁸⁸ des zweiten Teils, der nur wenige Sekunden kurz vor Ende des ersten Teils eingeblendet wird. Allerdings wird dem Zuschauer somit die Information gegeben, dass Beatrix Bill unmittelbar vor dem Angriff in der Kapelle gesehen und erkannt haben muss.

Durch seine persönliche auf der Bildebene allgegenwärtige Abwesenheit in Zusammenhang mit der häufigen Nennung seines Namens und der zweimaligen Verschriftlichung dessen – das bestickte Taschentuch und Hattori Hanzo schreibt mit seinem Finger den Namen »Bill« auf eine beschlagene Fensterscheibe, woraufhin Beatrix ihn wiederum wegwischt, ihn also *auslöscht*³⁸⁹, so wie sie es auch mit dem Leben Bills vor hat – machen Bill, seine Person, wiederum doch allgegenwärtig anwesend. Er wird fast zu einem Mythos, der Mythos eines unsichtbaren brutalen gefährlichen Aggressors, denn als solcher wurde er bereits in den ersten Filmsekunden eingeführt, als ein Mann, der ohne zu zögern in den Kopf einer Frau, die mit seinem Kind schwanger ist, schießt. Sein Aussehen, sein Auftreten in persona werden ganz der Fantasie des Zuschauers überlassen, was die Spannung um seine Person natürlich steigert. Erst in *Kill Bill Vol. 2* ist Bill ganz zu sehen, erst dann wird sein Gesicht enthüllt. Während der Hochzeitsprobe im sechsten Kapitel möchte Beatrix kurz raus an die frische Luft und hört auf dem Weg dorthin plötzlich eine Flöte, deren Ton sie zu erkennen scheint, da sie kurz innehält³⁹⁰. Sie geht weiter Richtung Ausgang bis sie vor der Kapelle steht und auf der Bank davor einen älteren Mann sitzen sieht, der Flöte spielt. Hier sieht der Zuschauer zum ersten Mal Bill, dessen Gesicht allerdings noch von der Flöte verdeckt wird³⁹¹. Die Kamera nähert sich langsam seinem Gesicht, seine Augen sind zwar noch nicht zu sehen, aber sein Profil³⁹², bis er schließlich die Flöte weglegt und zu Beatrix aufschaut, in diesem Moment sieht der Zuschauer zum ersten Mal das

³⁸⁶ Ebd., 01:39:14.

³⁸⁷ Ebd., 01:39:16.

³⁸⁸ *Kill Bill Vol. 2*, 01:36.

³⁸⁹ *Kill Bill Vol. 1*, 53:01.

³⁹⁰ *Kill Bill Vol. 2*, 05:29.

³⁹¹ Ebd., 06:10.

³⁹² Ebd., 06:17.

gesamte Gesicht Bills³⁹³. Er begrüßt Beatrix mit »Hello Kiddo«³⁹⁴, woraufhin sie ihn fragt »How did you find me?«³⁹⁵. Hier lässt sich der kurze Flashback am Ende des ersten Teils zeitlich und örtlich nun genau einordnen. Entgegen der Mystifikation der Person Bills als brutaler Aggressor wirkt er, das erste Mal wirklich für den Zuschauer sichtbar, trotz der Kenntnis um seine Handlungen, irgendwie harmlos. Ein älterer Mann, dessen Gesicht von Falten gezeichnet ist, der friedlich auf einer Bank vor einer Kapelle sitzt und Flöte spielt. Im weiteren Verlauf des Films wird er ebenfalls nicht gewalttätig dargestellt. Im achten Kapitel, als er mit Beatrix am Lagerfeuer sitzt, wirkt er ruhig und sanft. Wobei der deutlichste Widerspruch in seiner Darstellung, im Vergleich zum ersten Teil, im letzten Kapitel »Face to Face«³⁹⁶ seinen krönenden Abschluss findet. Darin wird er als liebevoller Vater und von Liebeskummer gezeichneter Geliebter dem Zuschauer und Beatrix präsentiert. Das Bild um seine Person, um seinen Charakter, welches im ersten Teil entstanden und durch seine Abwesenheit in die Sphäre der Fantasie des Zuschauers gedrängt wurde, der ihn sich als brutalen Angreifer, herzlos, gefühllos und brutal vorstellen musste, wird – trotz des Wissens um die versuchte Tötung Beatrix' – umgekehrt. Das heißt nicht, dass Bill vollkommen harmlos wäre, allerdings stellt er sich als liebevoller, Sandwich-zubereitender Vater heraus, der gemeinsam mit seiner Tochter im Garten spielt. Dass er die kleinen Sandwichs mit einem riesigen Schlachtermesser zubereitet und das Spiel im Garten von Tötung handelt, lässt seinen ursprünglich im ersten Teil des Films gezeichneten Charakter durchschimmern. Aber wie könnte die Tochter zweier Killer auch nicht mit dem Thema Tod in Berührung kommen?

Interessant ist bei der Rolle Bills, dass er entgegen der Darstellung der Figur von Beatrix eher emotional wirkt. Im letzten Kapitel des Films erfährt der Zuschauer, dass die Rache Beatrix' die Reaktion auf Bills Handlungen ist, der sich seinerseits zuerst an ihr rächte, da sie ihn verließ. Dabei wird er als impulsive, irrational und stark von Emotionen geleitete Person dargestellt als er ganz profan zugibt »I overreacted«³⁹⁷. Dass diese »*overreaction*« darin bestand fast ein Dutzend Menschen zu töten und der Ex-Geliebten eine Kugel durch

³⁹³ Ebd., 06:39.

³⁹⁴ Ebd., 06:41.

³⁹⁵ Ebd., 06:43.

³⁹⁶ Ebd., 01:19:10.

³⁹⁷ Ebd., 01:51:49.

den Kopf zu jagen, welche mit dem gemeinsamen Kind schwanger ist (er erfährt es immerhin kurz bevor er sie erschießt), stellt ihn entgegen der ursprünglichen Darstellung als emotionslosen Peiniger und Mörder, als sensiblen, verletzten, gekränkten und aus purer Verzweiflung und Eifersucht handelnden Liebhaber vor, der ganz banal gesagt schlichtweg verschmäht wurde. Stark emotional begründetes und impulsives Handeln, Eigenschaften, die in der Regel stark weiblich konnotiert sind.

Seine erste Frage, die er Beatrix stellt, nachdem er ihr das Wahrheitsserum eingeschossen hat, lautet immerhin: »Why did you run away from me with my baby?«³⁹⁸. Er scheint in der Tat von Beatrix tief verletzt worden zu sein, was natürlich keinesfalls seine Taten rechtfertigt oder gar legitimiert, allerdings eine ganz andere Motivation, im Gegensatz zu der durch den ersten Teil des Filmes suggerierten, begründet. »I'm a killer. I'm a murdering bastard. You know that. And there are consequences to breaking the heart of a murdering bastard.«³⁹⁹ Mit diesen Worten erklärt er Beatrix seine Reaktion, woraufhin sie ihm, nachdem sie ihm damals das Herz brach, es diesmal – im wahrsten Sinne des Wortes – durch den Einsatz der Five-Point-Palm Exploding-Heart Technique tatsächlich bricht und ihn somit tötet.

»Während die »imaginierte Weiblichkeit« längst als Lügenwerk von Männerphantasien entlarvt scheint, gilt »Männlichkeit« oft noch als eine Wirklichkeit, die man versäumt hat abzuschaffen. [...] Durch Fiktionen ist Männlichkeit »groß« geworden, »Wirklichkeit« aber wird sie nie.«⁴⁰⁰

So lautet Walter Erharts Vorwurf an die Männlichkeit im Film. Tarantino lässt die wenigen Männer in *Kill Bill* in zwei Rollen erscheinen⁴⁰¹. »Entweder sie werden als eine Art ‚Meister‘ dargestellt oder als dümmliche, widerwärtige Proleten, die sexistisch geprägte Gewalt ausüben.«⁴⁰² Mit »widerwärtigen Proleten«⁴⁰³ meint Kathrin Friedrich etwa Budd und Buck. Dabei ähnelt der Name Budd dem englischen Ausdruck »butt« für Hintern, und Buck reimt sich auf das vulgäre Wort »fuck«⁴⁰⁴, worüber Buck sich selbst auch definiert: »I'm Buck and I'm here

³⁹⁸ Ebd., 01:45:11.

³⁹⁹ Ebd., 01:52:12.

⁴⁰⁰ Walter Erhart, »Männlichkeit, Mythos, Gemeinschaft. Nachruf auf den Western-Helden«, in: *Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film*, hrsg. v. Christian Hißnauer/Thomas Klein, Mainz: 2002, S. 75-110, hier S. 108.

⁴⁰¹ Vgl. Friedrich, *Film. Killing. Gender*, S. 95.

⁴⁰² Ebd., S. 95.

⁴⁰³ Ebd., S. 95.

⁴⁰⁴ Vgl. Przybilski/Schössler, »Bell und Bill, Buck und Fuck: Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill«, S. 39.

to fuck«.⁴⁰⁵

»Dass Sprache Differenzen schafft, die jedoch durch Ähnlichkeiten unterwandert werden können, dass Signifikanten gleiten und flottieren wie im Unbewussten – dieses Wissen führt auch das Bruderpaar vor Augen. Die Namen >Budd< und >Bill< erscheinen zunächst als reine Chiffren der Differenzierung, sind jedoch auch bedeutungstragend, stellen nämlich Hintern, den Arsch (>butt<) und den Kot – Budd muss die Toiletten der Disco reinigen – dem Gesetz, dem Geld und der Banknote (>bill<) gegenüber. Scheiße und Gold/Gesetz werden in Opposition gebracht, allerdings durch die alliterierende Ähnlichkeiten der Namen >Bill< und >Budd< aufeinander bezogen, zumal die Psychoanalyse die Produktionsformen Gold und Kot auf eine Stufe stellt und die Brüder als Doppelgänger angelegt sind. Zudem wiederholt sich Budds Name verschoben als >Buck< – fast ein Minimalpaar. Der schlechte Bruder wird durch den korrupten Pfleger gedoppelt [...]. Tarantino verklammert also Signifikanten mit psychoanalytischen Prozessen, ähnlich wie es Lacan tut, und siedelt die Subjekte als gesplante zwischen Lebens- und Todestrieb an. [...] Das Genre des Schwertfilms, in dem die Personen buchstäblich zerstückelt werden, nimmt sich wie eine Verbuchstäblichung des psychoanalytischen Wissens vom gesplanten Subjekt aus.«⁴⁰⁶

Die Figuren in *Kill Bill* lassen sich in der Tat als gesplante beschreiben, wie etwa Beatrix Kiddo, die als Killerin und Mutter zwei sich gegensätzliche Eigenschaften einerseits vereint, andererseits zwischen ihnen hin und hergerissen ist. Ebenso ist Bill ein gesplantes Subjekt, einerseits als Meister und Boss inszeniert, damit unantastbar und unbesiegbar wirkend, zeigt ihn Tarantino am Ende des Films äußerst gekränkt und sogar verletztlich, aufgrund der Liebe zu einer Frau.

Die andere Männerrolle, die in *Kill Bill* vorkommt, ist eben diese des Meisters, der unbesiegbar scheint, nahezu anmutig schon und dann doch schlussendlich in seiner Unbesiegbarkeit versagt⁴⁰⁷.

»Sowohl Pai Mei, Kiddos Lehrmeister der Kung Fu- und Schwertkampfkunst, als auch Bill, ihr ‚Mentor‘ und Lebensgefährte, sind ältere, ‚weise‘ Männer, die in dem, was sie tun, unbesiegbar erscheinen-meisterhaft eben. Doch beide werden mit ihren eigenen Waffen geschlagen, auch sie sind nicht unbesiegbar [...]. Pai Mei wird von Elle Driver vergiftet, da er sie beleidigt hat, Bill stirbt durch eine Schlagtechnik, die Kiddo von Pai Mei gelernt hat. Eingeeübte, ‚unantastbare‘ Männlichkeiten werden damit als fragile Konstruktionen benannt, die durch die von ihnen ‚unterworfenen Weiblichkeiten‘ ausgelöscht werden.«⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ *Kill Bill Vol. 1*, 30:50.

⁴⁰⁶ Przybilski/Schössler, »Bell und Bill, Buck und Fuck: Gesplante Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill«, S. 39f.

⁴⁰⁷ Vgl. Friedrich, *Film. Killing. Gender*, S. 95f.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 96.

Demnach hat es Tarantino in *Kill Bill* nicht versäumt »die Männlichkeit abzuschaffen«⁴⁰⁹, um mit den Worten Walter Erharts zu sprechen, sondern auch den »Freudschen Mangeldiskurs«⁴¹⁰ auf ihn übertragen:

»Die Geschlechtsmerkmale, und zwar die männlichen wie die weiblichen, werden als neuralgische Orte der Verletzung, der Schwächung, bestimmt; ihre Abwesenheit hingegen ermächtigt, immunisiert. Zudem wird der Freudsche Mangeldiskurs auch auf den Mann übertragen, denn er verfügt eben nicht über Brüste. Der Mangel (des Penis, der Brüste) wird in Tarantinos dekonstruktivistischem Œuvre zu Macht, Macht zum Mangel.«⁴¹¹

»Dekonstruktivistische Konstruktionen« klingt zwar auf den ersten Blick nach einem Paradoxon, die oben angeführten Beispiele haben allerdings gezeigt, dass es sich bei den Figuren in Quentin Tarantinos *Kill Bill* um dekonstruktivistische Konstruktionen handelt. Sie zeichnet weder ein eindeutiges Geschlecht, noch eine eindeutige Identität, noch ein eindeutiges Subjekt aus (eindeutige und strikte Kategorien und ihre Trennung diesbezüglich sind außerdem, wie zu Beginn des Kapitels erläutert wurde, auch gar nicht möglich im Leben eines Menschen). Dennoch wird filmisch oft, insbesondere im klassischen Hollywoodkino, gerne auf die Konstruktion von Figuren mit eindeutig und klaren Identitäts-, Geschlechts- und Subjektskonfigurationen zurückgegriffen. Indem sich die Figuren aus *Kill Bill* diesbezüglich einerseits keinen klaren Kategorien zuteilen lassen, andererseits in gewissen Momenten wiederum doch und zwar in einer starken Übertreibung, gelingt Tarantino die Subversion ebendieser Kategorien samt der Begriffe Geschlecht, Identität und Subjekt. Seine Figuren bestehen einerseits aus Stereotypen, die er allerdings im Verlauf des Filmes derart in ihrem Stereotyp-Sein scheitern lässt, dass er somit nicht nur diese Stereotype hinterfragt, sondern eben diese dadurch gar dekonstruiert.

⁴⁰⁹ Erhart, »Männlichkeit, Mythos, Gemeinschaft«, S. 108.

⁴¹⁰ Przybilski/Schössler, »Bell und Bill, Buck und Fuck: Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill«, S. 42.

⁴¹¹ Ebd., S. 42.

IV. »Deconstructio«

»Nobody is getting killed, this isn't real blood and if you don't like it you mustn't like the colour red because you know it's not real.«⁴¹²

Quentin Tarantino

Quentin Tarantino hegt keinerlei Vorliebe für Chronologien, lineare Strukturen, Kategorien jeglicher Art, oder Figuren, die sich durch feste, eindeutig erkennbare und zuzuordnende Identitäten auszeichnen. Sonst wäre schließlich kein Raum mehr da für all das, was insbesondere seinen Film *Kill Bill* ausmacht: Plötzlich einsetzende Gewaltexzesse ebenso wie das plötzliche Ausbleiben dieser Gewalt, exzessive Materialität, eine akribisch angewandte Nicht-Linearität der Narration, Figuren, die wir als Zuschauer niemals ganz einschätzen oder durchschauen, und uns erst recht nicht in sie hineinversetzen oder etwa einfühlen können und dürfen. Denn sonst würde noch so etwas wie Illusion, Authentizität oder gar Realismus entstehen und eben das darf und soll es bei Tarantino nicht, schließlich gibt es dafür das wahre Leben, wozu es noch abfilmen und auf einer Leinwand einem Publikum vorführen?

Ein Film der seine eigene Illusion ironisch bricht, dadurch dass er ständig auf andere Filme und Serien samt ihren Figuren, Motiven, Zitaten, Inhalten und Musik verweist. Ein Film der filmische Illusionen der Realität und Authentizität bricht, indem er sich immer wieder selbst darstellt und parodiert. Insbesondere im Mainstream-Kino negiert der Film immerzu seine eigene Existenz, seine Apparatur, seine Materialität. In *Kill Bill* wird eben diese filmische Apparatur mit jeglicher Form von Exzess, ob nun materieller, gewalttätiger, oder parodistischer Art, nicht nur ausgestellt, sondern auch bewusst und ästhetisch inszeniert. Deshalb können möglicherweise sogar abgehakte Gliedmaßen, aus denen fontäneartige Blutduschen hoch emporschießen als ästhetisch empfunden werden, dadurch, dass und sobald ihnen jegliche Art von Authentizität genommen wird.

Ein Film um des *Filmes* Willen. Ein Film, der sich selbst reflektiert und ausstellt. Ein Film, der immerzu bewusst macht, dass er einer ist und für den deshalb nicht die Grenzen der Realität und Wahrscheinlichkeit gelten. Ein Film in seiner

⁴¹² Quentin Tarantino, zitiert nach Lindemann/Schmidt, »Die Liste der Braut.«, S. 152.

vielleicht reinsten Form. Das ist möglich, sobald die gängigen das Mainstream-Kino begründenden Strukturen, die ihrerseits wieder die Sehgewohnheiten des Zuschauers prägen, *dekonstruiert* werden.

V. Quellenverzeichnis

Literatur:

Agotai, Doris, *Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum*, Bielefeld: transcript 2007.

Altman, Rick, *Film/Genre*, London: British Film Institute 1999.

Beauvoir, Simone de, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Hamburg: Rowohlt 2007.

Bordwell, David, »Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures«, in: *Narrative, Apparatus, Ideology*, hrsg. v. Philip Rosen, New York: Columbia University Press 1986, S. 17-34.

Bordwell, David, *Poetics of Cinema*, New York: Routledge 2008.

Brunette, Peter / **Wills**, David, »The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida« in: *Deconstruction and the Visual Arts*, hrsg. v. Peter Brunette/David Wills, Cambridge: Cambridge University Press 1994, S. 9-32.

Butler, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Doane, Mary Ann, »Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing« in: *The Cinematic Apparatus*, hrsg. v. Teresa de Lauretis/Stephen Heath, London: The Macmillan Press 1980, S. 47-56.

Engelmann, Peter, *Dekonstruktion. Jacques Derridas semiotische Wende der Philosophie*, Wien: Passagen 2013.

Erhart, Walter, »Männlichkeit, Mythos, Gemeinschaft. Nachruf auf den Western-Helden«, in: *Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film*, hrsg. v. Christian Hißnauer/Thomas Klein, Mainz: Bender 2002, S. 75-110.

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

Fuller, Graham, »Answers First, Questions Later«, in: *Quentin Tarantino: Interviews*, hrsg. v. Gerald Peary, Jackson: University Press of Mississippi 1998.

Hißnauer, Christian / **Klein**, Thomas, »Visualität des Männlichen. Skizzen zu einer filmsoziologischen Theorie von Männlichkeit«, in: *Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film*, hrsg. v. Christian Hißnauer/Thomas Klein, Mainz: Bender 2002, S. 17-48.

Koch, Gertrud, *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

Lindemann, Uwe / **Schmidt**, Michaela, »Die Liste der Braut. Einige Bemerkungen zur Filmästhetik von Quentin Tarantinos Kill Bill«, in: *Unfinished Business, Quentin Tarantinos »Kill Bill« und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Achim Geisenhanslüke/Christian Steltz, Bielefeld: transcript 2006, S. 133-158.

Nagel, Uwe, *Der rote Faden aus Blut. Erzählstrukturen bei Quentin Tarantino*, Marburg: Schüren 1997.

Neupert, Richard, *A history of the French new wave cinema*, Madison: The University of Wisconsin Press 2007.

Neuser, Michael, *Postmodernes Kino. Stanley Kubricks Filmästhetik jenseits der Konventionen*, Hamburg: Diplomica 2012.

Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra*, Leipzig: Alfred Kröner 1930.

Oswald, Laura R., »Cinema-Graphia: Eisenstein, Derrida, and the Sign of Cinema«, in: *Deconstruction and the Visual Arts*, hrsg. v. Peter Brunette/David Wills, Cambridge: Cambridge University Press 1994, S. 248-263.

Paar, Rolf, »Is everything alright in the jungle at last? Irritationen im Dreieck von Genrekonventionen, erwarteten Szenarien von De-Normalisierung und unerwarteten Normalisierungen in Kill Bill«, in: *Unfinished Business, Quentin Tarantinos »Kill Bill« und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Achim Geisenhanslüke/Christian Steltz, Bielefeld: transcript 2006, S. 95-110.

Przybilski, Martin / **Schössler**, Franziska, »Bell und Bill, Buck und Fuck: Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill«, in: *Unfinished Business, Quentin Tarantinos »Kill Bill« und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Achim Geisenhanslüke/Christian Steltz, Bielefeld: transcript 2006, S. 35-52.

Rosen, Philip, »Introduction: The Saussurian Impulse and Cinematic Semiotics«, in: *Narrative, Apparatus, Ideology*, hrsg. v. Philip Rosen, New York: Columbia University Press 1986, S. 3-16.

Steltz, Christian, »Wer mit wem abrechnet: Intertextualität in Kill Bill«, in: *Unfinished Business, Quentin Tarantinos »Kill Bill« und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Achim Geisenhanslüke/Christian Steltz, Bielefeld: transcript 2006, S. 53-78.

Stern, Verena, *Bodies that Splatter. Interpretationen emanzipatorischer Momente in Quentin Tarantinos »Death Proof«*, Wien: Löcker 2011.

Tasker, Yvonne, *Spectacular Bodies. Gender, genre and the action cinema*, London/New York: Routledge 1995.

Thompson, Kristin, »The Concept of Cinematic Excess«, in: *Narrative, Apparatus, Ideology*, hrsg. v. Philip Rosen, New York: Columbia University

Press 1986, S. 130-142.

Zima, Peter V., *Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik*, Tübingen: Francke 1994.

Filme:

Derrida, R.: Kirby Dick/Amy Ziering Kofman, USA 2002.

Kill Bill Vol. 1, R.: Quentin Tarantino, USA 2003.

Kill Bill Vol. 2, R.: Quentin Tarantino, USA 2004.

Internet:

Katja Nicodemus, »Was ist ein Genre? Eine Antwort in 12 Sequenzen«, in: *Zeit Online*, <http://www.zeit.de/2008/34/OdE43-Film-Stichworte> 2008, (31.01.2016).

Video-Interview mit Quentin Tarantino zu *Kill Bill Vol. 2*:
https://www.youtube.com/watch?v=_SnDr4kZgbs 2013, 04.02.2016.

Zusammenfassung

» »Silly Caucasian girl likes to play with samurai swords« - Dekonstruktivistische Elemente in Quentin Tarantinos *Kill Bill*« ist eine Untersuchung des Films *Kill Bill* unter dem Aspekt der Dekonstruktion nach Jacques Derrida. Dabei wird sich zu Beginn dem Begriff der Dekonstruktion erst einmal angenähert, eine Definition ist nicht nur unmöglich, sondern widerspräche auch der Dekonstruktion selbst.

Im Folgenden befasst sich der Hauptteil dieser Masterarbeit mit den dekonstruktivistischen Elementen in Quentin Tarantinos *Kill Bill*. Wobei sich auf drei wesentliche Aspekte konzentriert wird: Die Narration, die nicht-linear in Kapiteln eingeteilt ist; das Genre, welches sich in diesem Fall nicht kategorisieren lässt, da *Kill Bill* ein starker Genre-Eklektizismus kennzeichnet; und die Figuren, die sich einerseits Stereotypen bedienen und andererseits in ihrem Stereotyp-Sein immerzu versagen, die unberechenbar agieren und manchmal geschlechtslos, aber immerzu transnational und transkulturell geprägt sind.

Kill Bill ist vieles aber eins sicher nicht: authentisch. Das was viele Filme oftmals anstreben, insbesondere im Mainstream-Kino, soll hier keineswegs erzielt werden. Denn exzessive Materialität wird hier nicht nur ausgestellt und bekommt seine eigene Hauptrolle im Film, sondern führt dazu, dass sich der Film immerzu selbst reflektiert und parodiert. Die Masse an Verweisen und Zitaten auf andere Filme, Serien, Figuren und Inhalte führen dazu, dass *Kill Bill* seine eigene Illusion fortan ironisch bricht. Hier findet gleichwohl eine dreifache Dekonstruktion statt, die der Narration, die des Genres und die der Figuren.

Abstract

» »Silly Caucasian girl likes to play with samurai swords« - Deconstructivist elements in Quentin Tarantino's *Kill Bill*« is a study of the film *Kill Bill* in terms of the deconstruction theory put forth by Jacques Derrida. Starting with an approach of the main thoughts of the theory of deconstruction – a definition is not only impossible but also contradictory to its nature. The thesis of this paper examines the deconstructivist elements in Quentin Tarantino's *Kill Bill* focusing on three major aspects: Narration, genre, and characters.

The narration is divided into non-linear chapters, while the film cannot be categorized as it cuts across genres. Lastly, the characters are seemingly stereotypes on the one hand, but end up defying their stereotypical existences – acting incalculable, sometimes genderless, and are often transnational and transcultural.

Kill Bill consists of a vast amount of references and citations of other films, series, characters and contents which equals in one of its main characteristic: Its lack of authenticity. Many movies – especially within mainstream-cinema – particularly aim for authenticity, but not *Kill Bill*. Its excessive materialism plays its own dominant role and therefore leads to a continuous break in its own (film) illusion. The paper examines the deconstructionivist theory from three angles: the deconstruction of narration, genre and characters.