

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

ROLF PARR

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

Bloß Martial-Arts-Kino?

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

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

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

Zyklen von Normalisierung und De-Normalisierung

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

4 Spiegel-Gespräch, S. 163.

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

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

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

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

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

Die doppelte normalistische Lust

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dislozierende Musik

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

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

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

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

19 Ebd., S. 89.

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

Nicht-lineares Erzählen

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

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

21 Ebd., 70f.

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

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

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

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

24 P. Körte: Geheimnisse, S. 25.

25 Ebd., S. 26.

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

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

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

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

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

Vernita Green

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Face to Face

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fazit

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

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

48 Ebd., S. 212.

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

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

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

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

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

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

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

Literaturverzeichnis

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

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