

WER MIT WEM ABRECHNET: INTERTEXTUALITÄT IN KILL BILL

CHRISTIAN STELTZ

Pastete

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tarantino und das Theater

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

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

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

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

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

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

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

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

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

To Each His Own

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

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

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

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

13 Auch: *suum cuique*.

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

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

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

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

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

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

16 Ebd., S. 23.

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

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

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

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

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

Argumentation der Originalwortlaut der amerikanischen Tonspur im Blickpunkt.

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

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

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

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

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

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

Gemeinsames Grauen

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

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

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

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

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

26 Ebd., S. 69.

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

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

Killerbienen und Löwenmütter

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

30 Ebd., S. 101.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

35 Ebd., S. 55.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

41 Ebd., S. 57.

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

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

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

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

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

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

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

Theatralisches in KILL BILL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Billy Budd

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

63 Ebd., S. 10.

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

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

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

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

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

65 Ebd., S. 32f.

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

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

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

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

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

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

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

70 Ebd. S. 67.

71 Ebd. S. 82.

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

72 Ebd. S. 78.

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

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

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

76 Ebd., S. 72.

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

Mitleid

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fazit

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

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

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

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

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

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

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

Literaturverzeichnis

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

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

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