GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Bell und Bill, Buck und Fuck : Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill

Przybilski, Martin; Schössler, Franziska

2006

https://doi.org/10.25595/497

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Przybilski, Martin; Schössler, Franziska: *Bell und Bill, Buck und Fuck : Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill*, in: Geisenhanslüke, Achim; Steltz, Christian (Hrsg.): Unfinished Business. Quentin Tarantinos "Kill Bill" und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften (Bielefeld: transcript Verlag, 2006), 35-52. DOI: https://doi.org/10.25595/497.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

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

MARTIN PRZYBILSKI/FRANZISKA SCHÖSSLER

Tarantinos Filme sind Etüden über die Illusionsfabrik Kino, über die Genese von Bildern, ihre Wirklichkeitseffekte und ihre Täuschungen. Er arrangiert beliebte Kinoikonen, gängige Mythen des amerikanischen Hollywood-Kinos[1] und amalgamiert sie mit Versatzstücken internationaler, meist ostasiatischer B-Movies – seine Produktionen sind intertextuelle Archive, demjenigen Videogeschäft ähnlich, in dem er seine ›Ausbildung‹ zum Filmemacher erhalten hat.[2] Tarantino sampelt Genres und Repräsentationsformen – an zentraler Stelle Geschlechternarrationen – und führt sie reflexiv als solche vor, unterbricht ihre Illusionsstruktur, indem beispielsweise Filmerzählungen fragmentarisiert und Kontinuitäten aufgebrochen werden. Meist herrscht in seinen Plots der Zufall, der Unfall, der zu korrigierenden Relektüren zwingt wie in PULP FICTION. Auch in KILL BILL, der unter anderem das Genre der Martial-Arts-Filme, der Waxia, nachstellt[3], wird die Erzählung zerstückelt und umarrangiert – und damit wiederum an das japanische Genre angeknüpft. Auch zum Beispiel LADY SNOWBLOOD (jap. Originaltitel SHURAYUKIHIME), ein

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

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

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

weiblicher Rachefilm aus den siebziger Jahren, den Tarantino in KILL BILL[4] verschiedentlich zitiert, ist in Kapitel eingeteilt, arbeitet mit Schriftzügen sowie Zeichnungen, mit diversen Repräsentationsformen also, und hält sich in seinem intermedialen Arrangement dezidiert nicht an die Chronik der Ereignisse.

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

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

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

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

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

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

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

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

Flottierende Minimalpaare und das Ich als Andere

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

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

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

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

So lautet der Deckname der namenlosen weißen Rächerin »Black Mamba« – ein Name, den jedoch die schwarzhäutige Kämpferin Bell ausdrücklich für sich beansprucht, weil er ihrer Hautfarbe entspreche – der Name wird zur Bezeichnung. In KILL BILL: VOLUME 2 taucht dann tatsächlich eine schwarze Mamba auf; das Wort ist Fleisch geworden, doch wird nun Elle, ›ihr‹, zugeordnet, die lautlich an Bell erinnert und einen Namen trägt, der eigentlich keiner ist bzw. als Pronomen, als Platzhalter für jede weibliche Figur, gelesen werden kann. Auch der Name der Protagonistin wird unablässig variiert, ja zuweilen unhörbar gemacht. In der eröffnenden Kampfszene übertönt ihren Namen ein akustisches Signal[10], das für gewöhnlich obszöne Begriffe wie ›fuck‹ oder Schimpfworte ausblendet. Durch dieses Zitat einer geläufigen Zensurpraxis wird der Name der Rächerin dem Raum des Unaussprechlichen, des Obszönen und Numinosen zugleich zugeordnet, einem semiotischen Raum, um mit Julia Kristeva zu sprechen, der jenseits der symbolischen Ordnung angesiedelt ist. Die Überblendung macht den Namen zum Bestandteil

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

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

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

11 Zitiert nach F. Botting/S. Wilson: The Tarantinian Ethics, S. 53.
12 KILL BILL: VOLUME 1, 00:29:52.

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

Ödipus revisited und die Schule des Sehens

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

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

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

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

Diese (ödipale) Konstellation, die durch das radikale ›Black‹ auf den Zuschauer übertragen wird, lässt sich als reflexives Spiel mit kineastischer Wahrnehmung überhaupt deuten. Denn im Kino geht es immer auch um sinnliche Wahrnehmung, um Akustik und Bilder, bei Tarantino zudem um Täuschungen. So kommt der Gesang Bucks, den man als klampfenden Gitarristen imaginiert hatte, aus dem Radio; das Killerspiel wird im letzten Kapitel zum Kinderspiel verkleinert und zur Aufführung. Die Musik passt meist nicht zu den Bildern – die rituelle Übergabe des Schwertes ist mit rumänischer Holzblasmusik, dem berühmten Zamfir-Song *The Lonely Shepherd*, unterlegt. Die Crazy 88 sind nicht 88, und die Hochzeit ist eigentlich eine Probe, ebenfalls ein reflexives Moment, das auf die theatralischen Rahmenbedingungen des Films verweist. Der Zuschauer kann sich in KILL BILL, ähnlich wie in JACKIE BROWN[16], nicht sicher sein, was er sieht. Tarantino thematisiert Hören und Sehen[17], wobei dieser Wahrnehmungsakt mit *der* psychoanalytischen Urerzählung, mit dem Ödipus-Mythos, verknüpft ist.

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

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

16 Vgl. ebd., S. 173.

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

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

Der phallifizierte Körper und die Vervielfältigung der Kastration

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

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

Das Genre des Schwertkampfes dient entsprechend dazu, die westlich-bürgerliche Festlegung von Weiblichkeit auf Intimität, Passivität und Verletzlichkeit rückgängig zu machen. Als Killerin ist Kiddo berufstätig, als Kämpferin kann sie Rache üben und Haushaltsartikel – wie in der eröffnenden Persiflage auf das Hausfrauendasein – als Waffen benutzen: Pfanne und Cornflakes-Schachtel werden mühelos in den Kampf integriert. Als Kämpferin jedoch ist die Frau jenseits ihres nach Freud unwiderruflichen Mangels kastrationsfähig; ihr Körper wird phallifiziert, wie ein signifikantes akustisches Detail verdeutlicht: Nicht nur die Schwerter, sondern auch der Bart Pai Meis – ein phallisches Machtemblem, mit dem auch Kafkas Figuren ausgestattet sind – und der Zopf Kiddos, ihr Pferdeschwanz, geben analoge Geräusche von sich, wenn sie die Luft durchschneiden. Auf diese Weise werden das Haar, die Hände und Füße, der gesamte Körper phallifiziert, und das gilt für den weiblichen wie männlichen. Daraus folgt, dass in Tarantinos Kosmos auch die Frau kastriert werden kann; auch sie besitzt einen Phallus, wie ex negativo die zahlreichen abgeschnittenen Gliedmaßen vorführen. Der verstümmelte Frauenleib der Französin[18] mit dem signifikanten Namen Sophie Fatale, die offenkundig die sonst ihrerseits zerstückelnde, tötende ›femme fatale‹ des Film Noir aufruft, ist die drastische Chiffre dieser geschlechterübergreifenden und pluralisierten Kastration. Bemerkenswert ist allerdings, dass dieser Akt, der sich zum Schluss von KILL BILL: VOLUME 1 an der Französin vollzieht, in die Imagination des Zuschauers und der Zuschauerin verlegt wird: man hört die Erklärungen Kiddos, sieht jedoch die Verstümmelungen nicht, setzt die Mutilitation vielmehr selbst in der Phantasie um. In Tarantinos Filmen wird der weibliche Körper also phallifiziert, wie auch der Mythos über Uma Thurmans große Füße und Hände[19] nahe legt: Ihre Glieder sind Waffen, wie es im Kampfsport ehedem der Fall ist.[20]

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

18 Dass sie als einzige keine Waffe trägt, hängt damit zusammen, dass die Waffe der Französin der Sex ist, wie es in PULP FICTION heißt.
19 Vgl. J. Bernard: Quentin Tarantino, S. 193f.
20 Vgl. dazu F. Botting/S. Wilson: The Tarantinian Ethics, S. 27.

Verbindung von Tod und Fotographie bzw. Film geläufig[21], so schlägt dieser formale Aspekt der Reproduktion ins Inhaltliche um, wenn in KILL BILL die Figuren, allen voran die weibliche Hautfigur, als Untote erscheinen, ihre Körper als unsterbliche, nicht jedoch im Sinne von »spectacular bodies«[22], sondern von wiederholbarer Sterblichkeit.[23] So eröffnet KILL BILL: VOLUME 1 mit der Exekution von Beatrix Kiddo, wobei das Schwarz-Weiß die Szene als chronologisch frühere ausweist und mit der sich anschließenden hoch kolorierten im amerikanischen Idyllenvorort kontrastiert. Die ›Zergliederung‹ der Chronologie, die den Film grundsätzlich kennzeichnet, ermöglicht also ein forciertes Spiel mit Leben und Tod, produziert harte Frakturen, wenn zum Beispiel nach der Beerdigung Kiddos in KILL BILL: VOLUME 2 ihr lebhaft-lebendiges Gesicht gezeigt wird – in einer Rückblende lauscht sie der Erzählung Bills. Der Film lässt mithin erfahrbar werden, und zwar vornehmlich durch das anachronistische Arrangement der Narration, dass seine Körper Bilder sind, Phantasien auf Zelluloid, Repräsentationen, denen keine Materie korrespondiert. Dieser Effekt ist auch für die Geschlechterphantasien des Films relevant, denn die aufgerufenen Ikonen erscheinen als ephemere Konstruktionen einer kulturellen Ordnung, ja als Fiktionen.

21 »Das Geschenk des Augenblicks gerinnt dem Festhalten von Präsenz blitzhaft zum ›Gift‹, das nur die ›facies hippocratica‹ des vergänglichen Seins auf Film und Platte ätzt«, so ließe sich beispielsweise Derridas Position zusammenfassen; vgl. Michael Wetzel: »Die Zeit der Entwicklung. Fotografie als Spurensicherung und Metapher«, in: Georg Christoph Tholen/Michael O. Scholl (Hg.), Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1990, S. 265-280, hier S. 270; vgl. zur Gleichsetzung von Fotografie und Tod ebd., S. 269f.; ebenso Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985. Susan Sontag hält entsprechend fest: »Fotographieren heißt Sterblichkeit inventarisieren.« (Susan Sontag: Über Fotographie, Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1980, S. 72).

22 Vgl. Yvonne Tasker: Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema, London: Routledge 1993.

23 Diese Erkenntnis korreliert durchaus mit dem den Film über weite Strecken dominierenden Thema des (japanischen) Schwertkampfs; so heißt es zum Beispiel im *Hagakure* (dt. *Hinter den Blättern*), einem zentralen Werk der vormodernen japanischen Literatur, das Tsunetomo Yamamoto (1659-1719) zu Beginn des 18. Jahrhunderts verfasste, zur Beschreibung des Bushido (»Weg des Kriegers«) nachgerade programmatisch: »Stell dir jeden Morgen wenn dein Geist friedvoll ist, ohne Unterlaß für tot, denke über verschiedene Arten des Todes nach, stelle dir deine letzten Augenblicke vor, wie du von Pfeilen, Kugeln und Schwertern in Einzelteile zerfetzt wirst, von einer Woge weggespült wirst, in ein rasendes Feuer springst, von einem Blitz erschlagen wirst, in einem großen Erdbeben untergehst, von einer schwindelerregenden Klippe stürzt, an einer tödlichen Krankheit leidest oder plötzlich tot umfällst.« (Tsunetomo Yamamoto: Hagakure. Der Weg des Samurai, München, Zürich: Piper 2005, S. 142).

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

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

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

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

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

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

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

26 Ebd., S. 55.
27 Ebd., S. 57.

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

Hybride Nationen und Geschlechter

KILL BILL hybridisiert neben den Geschlechterzuschreibungen auch den Nationaldiskurs[29], der vornehmlich über die diversen (antimimetischen) Genres aufgerufen wird – diese lassen die Regeln des amerikanischen Realismus, die unsichtbare Kamera, sowohl kenntlich werden als auch kollabieren. Zitiert wird beispielsweise die traditionelle Ausbildungsszene aus chinesischen Martial-Arts-Filmen: Die Figur des Pai Mei erinnert an die Shaolin-Mönche der chinesischen Tradition, wobei auf formaler Ebene die gemeinhin schlechte Materialqualität chinesischer Kampffilme imitiert wird – selbst das Filmmaterial fungiert in seiner Grobkörnigkeit und farblichen Blässe als Zitat. Brisant für das ›nation-crossing‹ ist zudem, dass der Schauspieler, der den gewichtigen chinesischen Ausbilder gibt, zugleich den japanischen Anführer der Crazy 88, Johnny Mo, spielt, obgleich Pai Mei nachdrücklich über die ›dreckigen Japaner‹ schimpft. Der Film verweist durch diese Mehrfachbesetzungen, die die nationalen Grenzen und die ihnen korrespondierenden Genres unterlaufen, reflexiv auf seinen eigenen Spielcharakter, zumal der Schwertkampf seinerseits eine theatralische Dimension besitzt, nämlich vom Nô-Theater inspiriert ist und dessen Konzentrationsformen, Bewegungsabläufe wie Blickrichtungen übernimmt. Der Kampf ist Spiel, ist Theater, das Spiel Kampf; entsprechend tragen die Untergebenen von O-

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

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

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

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

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

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

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

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

Kiddo, die weibliche Hauptfigur, ist – der Hybridisierung von Geschlechtern, Genres und Nationen entsprechend – mit der klassischen männlichen Samurai-Praxis vertraut bzw. übernimmt die Rolle eines vormodernen japanischen Auftragsmörders, in deren Tradition sich die modernen Yakuza sehen, agiert als Ninja, wie sie von den großen Territorialherren des japanischen Mittelalters als Exekutivkräfte eingesetzt wurden. Die geschlechtlichen Vorzeichen des japanischen Berufsmords werden also verkehrt[33], die Frau in einen männlichen Gewaltdiskurs und seine Genres integriert. Entsprechend adaptiert die Protagonistin die kriegerische Praxis des Trophäensammelns: Nach ihrer martialischen Niedermetzelung der Crazy 88[34], befiehlt sie, dass die Glieder nicht mitgenommen werden dürfen, denn diese fungieren als (phallische) Trophäen, die Macht und Potenz signalisieren. »The ›ownership‹ of limbs, severed or injured, in battle is a running theme.«[35] Der Film demontiert zudem eine Vielzahl notorischer Männerphantasien – durch Hybridisierung und Überbietung. So firmiert Elle als weiße Krankenschwester, um mit Klaus Theweleit zu sprechen, *und* repräsentiert die Kehrseite dieser Phantasie, die Giftmischerin. Sie vergiftet ihren Lehrer Pai Mei, und auch Budd kommt durch das Gift einer Schlange (!) zu Tode, *das* Emblem der Frau. Allerdings führt der Giftmord an Budd in aller Deutlichkeit vor, dass die (zum Teil überdeterminierten) Symbole des Männlichen und Weiblichen austauschbar sind, dass hier ähnliche Tauschprozesse vollzogen werden können, wie sie auf ökonomischer Ebene stattfinden. Die Kamera zoomt während des ›Verkaufs‹ eines ›unveräußerlichen‹ Schwertes auf die beiden Embleme der Geschlechter, auf den roten Koffer – Kasten, Truhe, Kästchen sind in Freuds Traumsymbolik Substitute des Weiblichen – und auf das Schwert als phallisches Instrument, das in einer Detailaufnahme parallel zu dem spitzen Schuh Elles zu liegen kommt. Budd und Elle, die Spiegelfiguren von Bill und Kiddo, tauschen die Embleme ihrer Geschlechtlichkeit, das Schwert und den Koffer. Doch diese Transaktion gelingt nicht, denn der Koffer verwandelt sich in ein ›Schwert‹, genauer: in eine Schlange, die Budd ent-

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

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

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

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

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

Dekonstruiert wird zudem der klassische Topos der schönen Leiche, denn diese ist in KILL BILL schlichtweg keine. Als sich der Sheriff Earl McGraw[37], der in seinem Auto eine Unzahl von Sonnenbrillen deponiert – Zeichen seiner Blindheit –, über die tote Braut beugt, stellt er performativ, also durch Sprachakte, das imaginative Bild der schönen Leiche her. Er ergeht sich in der verbalen Rekonstruktion ihrer schönen großen Augen, ihrer blonden Haare, ihrer weißen Haut, wobei sich das Sprachbild ganz augenscheinlich an dem visuellen bricht. Die phantasmagorische Arbeit am Mythos Weiblichkeit wird jedoch jäh unterbrochen, als ihm die schöne Leiche recht profan ihren blutigen Speichel ins Gesicht spuckt und sich als Lebende zu erkennen gibt. Der Film ruft also ein ganzes Archiv an klassischen Weiblichkeitsrepräsentationen auf: die schöne Leiche, als die Kiddo auch in ihrem komatösen Zustand erscheint, das japanische Schuldmädchen, die Jungfrau Maria, die japanische Rächerin, die Blondine, die Giftmischerin, die Krankenschwester.

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

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

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

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

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

38 KILL BILL: VOLUME 2, 01:58:48.
39 KILL BILL: VOLUME 2, 02:01:00.
40 KILL BILL: VOLUME 2, 01:29:52.

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

Literaturverzeichnis

Barnes, Alan/Hearn, Marcus (Hg.): Tarantino. A to Zed. The films of Quentin Tarantino, London: Batsford 1996.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.

Bernard, Jami: Quentin Tarantino. The Man and his movies, New York: Harper Perennial 1995.

Botting, Fred/Wilson, Scott: The Tarantinian Ethics, London u.a.: Sage 2001.

Clarkson, Wensley: Quentin Tarantino. Shooting From The Hip, London: Piatkus 1995.

Holm, D.K.: Quentin Tarantino. The Pocket Essential, Harpenden: The pocket essential 2004.

Kuroda, Akira: Made in Japan. Roman, Berlin: Maas 2004.

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

Nitsche, Lutz: Hitchcock – Greenaway – Tarantino. Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos, Stuttgart, Weimar: Metzler 2002.

Sontag, Susan: Über Fotographie, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1980.

Tasker, Yvonne: Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema, London: Routledge. 1993.

Wetzel, Michael: »Die Zeit der Entwicklung. Fotografie als Spurensicherung und Metapher«. In: Georg Christoph Tholen/Michael O. Scholl (Hg.), Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1990, S. 265-181.

Yamamoto, Tsunetomo: Hagakure. Der Weg des Samurai, München, Zürich: Piper 2005.

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

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