

Dear reader,

This is an author-produced version of an article published in Bohrmann, Thomas/Veith, Werner/Zöllner, Stephan (eds.), *Handbuch Theologie und Populärer Film*, vol. 3. It agrees with the manuscript submitted by the author for publication but does not include the final publisher's layout or pagination.

Original publication:

Kirsner, Inge

„Die Rache ist mein!“ – spricht wer? Quentin Tarantinos KILL BILL

in: Bohrmann, Thomas/Veith, Werner/Zöllner, Stephan (eds.), *Handbuch Theologie und Populärer Film*, vol. 3, pp. 291–305

Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh 2012

URL: [https://doi.org/10.30965/9783657775354\\_023](https://doi.org/10.30965/9783657775354_023)

Access to the published version may require subscription.

Published in accordance with the policy of Ferdinand Schöningh:

<https://www.schoeningh.de/page/open-access>

Your IxTheo team

---

Liebe\*r Leser\*in,

dies ist eine von dem/der Autor\*in zur Verfügung gestellte Manuskriptversion eines Aufsatzes, der in Bohrmann, Thomas/Veith, Werner/Zöllner, Stephan (Hrsg.), *Handbuch Theologie und Populärer Film*, Bd. 3 erschienen ist. Der Text stimmt mit dem Manuskript überein, das der/die Autor\*in zur Veröffentlichung eingereicht hat, enthält jedoch *nicht* das Layout des Verlags oder die endgültige Seitenzählung.

Originalpublikation:

Kirsner, Inge

„Die Rache ist mein!“ – spricht wer? Quentin Tarantinos KILL BILL

in: Bohrmann, Thomas/Veith, Werner/Zöllner, Stephan (Hrsg.), *Handbuch Theologie und Populärer Film*, Bd. 3, S. 291–305

Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh 2012

URL: [https://doi.org/10.30965/9783657775354\\_023](https://doi.org/10.30965/9783657775354_023)

Die Verlagsversion ist möglicherweise nur gegen Bezahlung zugänglich.

Diese Manuskriptversion wird im Einklang mit der Policy des Verlags Ferdinand Schöningh publiziert:

<https://www.schoeningh.de/page/open-access>

Ihr IxTheo-Team

Inge Kirsner/Stefanie Schäfer-Bossert

## „DIE RACHE IST MEIN!“ – SPRICHT WER? QUENTIN TARANTINOS KILL BILL

„Wer zum Teufel ist Bill? Diese Frage stellen sich Millionen von Filmfans, die auf den ersten Film von PULP FICTION-Genie Quentin Tarantino seit mittlerweile sechs Jahren brennen...“, so hieß es auf der Internetseite [www.kino.de](http://www.kino.de), als KILL BILL VOL. 1 auf die Leinwand kam,<sup>1</sup> oder schöner amerikanisch: *hit the screen*. – Der Erfolg war durchschlagend genug, um KILL BILL einen Platz in der Filmgeschichte und nun selbst in diesem Lexikon zu sichern. – Nur: Hatten die Tarantino-Fans dann den heiß ersehnten Film gesehen, klärte sich Bills Identität für sie immer noch nicht restlos. Sie mussten noch weitere vier Monate warten, bis auch KILL BILL VOL. 2 zu sehen war.

Geplant hatte Tarantino ursprünglich nur einen (allerdings sehr langen) Film, musste dann aber angesichts der Fülle von Stoff und Ideen dem Produzenten Harvey Weinstein Recht geben, der lieber zwei Teile daraus schneiden wollte: „Denn letztlich ist KILL BILL nichts anderes als ein Exploitation-Film, zwar High Budget, aber nicht mehr. Nach dem Showdown des ersten Teils braucht der Zuschauer wirklich eine Pause.“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Siehe <http://www.kino.de/kinofilm/kill-bill-vol-1/67710.html>; entnommen am 28.1.2011

<sup>2</sup> Quentin Tarantino in einem Interview mit Katharina Dockhorn, in: „Meine Filme sind prüde“. Quentin Tarantino über Gewalt, Effekte und das Weltkino, in: *epd Film* 11/2003, 33. Die Bezeichnung Exploitation-Film steht für die Filmgattung in Anlehnung an den Begriff „exploitation“ (frz. „Ausbeutung“, „Verwertung“, „Nutzbarmachung“). Merkmale sind die oft subversiven Veränderungen der Vorbilder, besonders im Italo- oder Spaghettiwestern, in denen der Held oft genauso verkommen ist wie seine Gegenspieler sowie die reißerische Anreicherung mit Sex und Gewalt. In den letzten Jahren zeigt sich ein gesteigerter Einfluss des Exploitationkinos auch in Produktionen, die zum Mainstream zu zählen sind; den Anfang machten hier PULP FICTION (USA 1994, R: Quentin Tarantino) und SEVEN (USA 1995, R: David Fincher).

## Die Filme:

KILL BILL VOL. 1, (USA 2003, R: Quentin Tarantino),

KILL BILL VOL. 2 (USA 2004, R: Quentin Tarantino)

Bereits die ersten Bilder zeigen uns noch vor dem Vorspann die ganze Bandbreite des Films, der eine Hommage an Tarantinos Lieblingsgenres – Italowestern, King-Fu-Movie, Samuraifilm und Nouvelle Vague – darstellt. Wir hören zunächst nur ein Stöhnen – sehen dann ein schwarz-weißes Porträt einer geschundenen blutenden Frau – dieser Schmerzikone nähert sich eine Stimme mit der Frage „Findest du mich sadistisch?“, und eine Hand mit einem Taschentuch, mit dem das Blut abgewischt wird, und dann eine Pistole: Bevor die Kugel in den Kopf gejagt wird, spricht „die Stimme“ davon, dass dieses Handeln in höchstem Maße *masochistisch* sei und wir hören das Opfer sagen: „Bill ... es ist dein Baby...“, doch der Schuss über-tönt diese Information. Zum darauf folgenden Vorspann hören wir Nancy Sinatras zärtliche Version von „Bang Bang... My Baby shot me down“. - Wer ist der mordende Bill? Wir sehen seine Stiefel, seine Hände, hören seine Stimme – mehr bekommen wir von Titel-geber und Ziel/scheibe des Films in Vol.1 nicht zu sehen.

Die „Braut“ – so wird sie in Vol.1 ausschließlich genannt – ist hochschwanger, als sie heiraten will. Die Hochzeit soll ihren Eintritt in ein neues Leben markieren; im vorherigen war sie Mitglied einer Killer-Organisation mit dem Namen „DiVa“ (The Deadly Viper Assassination Squad), deren Anführer Bill ist. Die gesamte die Hochzeit in der Kirche probende Gesellschaft wird von DiVa ausgelöscht. Nur die Braut überlebt den Kopfschuss und muss bei ihrem Erwachen nach vier Jahren Koma erkennen, dass sie ihr Kind verloren hat und von den Pflegern missbraucht und verkauft wurde. Pfleger und aktueller Freier überleben das nicht, und sie, die vorher „Black Mamba“ war, arbeitet nun ihre fünfstellige Todesliste ab. Als nächstes sehen wir den Tod der ehemaligen Kollegin Vernita Green (Vivica A. Fox) alias „Copperhead“, inzwischen in den schwarzen Suburbia-Mittelstand gewechselt, die sich vergeblich darauf verlässt, dass ihr in Anwesenheit ihrer Tochter nichts geschehen

wird. Etwas länger gedauert hatte es und dauert es dann im Film, bis die Rächerin zum finalen Duell eines Schwertkampfes im Schnee gegen die Exkomplizin „Cottonmouth“, O-Ren Ishii (Lucy Liu) kommt. Zuvor muss sie Dutzende von maskierten Yakuza-Kämpfern und Ishiis gefährlichste Leibwächterin, die minderjährige Go Go Yubari im Schulmädchen-Look besiegen.

Der Film endet mit einer Offenbarung – an uns, die Protagonistin bleibt ahnungslos: Das Kind der Braut ist am Leben! Doch der zu killende Bill und Kindsvater auch. Er selbst war bislang nie richtig zu sehen, selbst sein Name auf der Todesliste erst kurz vor Schluss.

So beginnt der zweite Film sicherheitshalber mit einer Sequenz, in der die Rächerin mitteilt, nun sei die Reihe an Bill, und können die nicht chronologisch montierten Szenen weiter ablaufen; schließlich stehen fünf Namen auf der Todesliste, von der erst zwei gestrichen sind.

Schon in der ersten Szene des 2. Teils wird Bill leibhaftig: Das geradezu „numinose“ Böse entpuppt sich als ein gefährlicher Kerl,<sup>3</sup> dessen Gefühle verletzt sind, als die Exgeliebte einen anderen heiraten will. Er lädt sich selbst zur Hochzeitsprobe ein und wird dem Bräutigam von der Braut als ihr Vater vorgestellt. Wir steigen also in den zweiten Teil, den Tarantino als „Western“ bezeichnet – den ersten als „Eastern“ –, noch vor dem Blutbad ein. Wir erfahren die Hintergründe, die Geschichten der Personen. Der entrückte, schweigsame Bill (David Carradine) wird geradezu menschlich und redet mehr, als denen unter uns, die die Härte und Strenge des ersten Teil liebten, recht sein kann.

In Fortführung des Erzählstrangs geht der Rachefeldzug weiter und führt zu „Sidewinder“, Bills Bruder Budd (Michael Madsen), der jedes Samurai-Ethos abgelegt hat, aber die Braut lebendig begraben kann. Doch was Auferstehungen angeht, hat sie ja mittlerweile Routine. Der vorletzte Kampf gegen die Böseste unter den Killerinnen, „California Mountain Snake“, steht noch aus – und steht an. Die ein-

---

<sup>3</sup> Bezieht sich „Kill Bill“ im ersten Film noch auf etwas diffus Bedrohliches, was den Reim fast zur Chiffre machen kann, so ist die Aufforderung im zweiten Film einer ganz konkreten menschlichen Person zugewidmet. Das kann *in bonam partem* gelesen werden als die aufklärerische Dekonstruktion, dass hinter sehr vielen unliebsamen Phänomenen menschliche Akteure stehen. Sie ihre Rechnung zahlen zu lassen (pay their bill), sie zur Verantwortung zu ziehen, dafür gibt es freilich andere, zivilisiertere Möglichkeiten als die hier vorgeführte.

ägige Elle Driver (Daryl Hannah) nimmt der – sich zwischenzeitlich ausgrabenden – Kontrahentin die Arbeit ab, Budd zu töten und delegiert sie an eine tierische Schwarze Mamba, eine reale Giftschlange. Die beiden Frauen stehen sich dann im Wohnwagen Budds gegenüber, der zu eng ist, als dass die langen Samuraischwerter recht gezogen werden können. Doch am Ende genügt ein wirksamer Griff der Braut nach dem Auge der Feindin, um den Weg zum letzten Gegner, zum Motor der Geschichte, zu ebnen.

Nun kommen wir im letzten Teil an, der Familienzusammenführung, und focussiert sich der Film auf einen Familienfilm. Im Haus von Bill steht die Braut nicht nur ihrer Tochter, sondern auch einem fürsorglichen Vater gegenüber, wenn auch das Messer, mit dem er dem gemeinsamen Kind das Butterbrot schmiert, wirklich Furcht erregend ist. Nachdem die Tochter zu Bett gebracht worden ist, rekapitulieren die Eltern die gemeinsame Geschichte. Bill gesteht, er habe damals „überreagiert“.<sup>4</sup>

Die letzte Szene schillert zwischen innerhäuslichen (Beziehungs-)Konfliktgesprächen und deren Umkippen in Gewalttätigkeiten,<sup>5</sup> die die Vorstellung enttäuschen, alles könne in der hollywoodüblichen Familienidylle enden.<sup>6</sup> In der finalen Auseinandersetzung setzt Beatrix – endlich haben wir ihren Namen erfahren – die „Fünf-Punkte-Pressur-Herzexplosions-Technik“ ein, nach der der von ihr Getroffene noch fünf Schritte bis zu seinem Tode hat. Bill erkennt den Griff als das Geheimnis, das beider Meister Pai Mei allen anderen vorenthalten hat, und geht – von Beatrix weg. Die Schlusseinstellung zeigt Mutter und Tochter friedlich vereint.

---

<sup>4</sup> Auch dies ein Beispiel dafür, wie bei Tarantino das Erhabene und das Banale immer wieder eine einzigartige Mixtur ergeben.

<sup>5</sup> Präfiguriert war solches schon beim ersten gezeigten Sterben eines DiVa-Mitglieds, ebenfalls mit Tochter im Hintergrund; aber dort wechseln zwei Frauen zwischen ruhigem Konfliktgespräch, Verbalinjurien und unvermittelten Gewaltausbrüchen.

<sup>6</sup> Diese wird vielmehr gründlich entlarvt als eine Fassade, hinter der jederzeit die Gewalt aufbrechen kann. Davon, was mit Frauen geschieht, die sich auf die beschwichtigenden Erklärungsreden ihrer gewalttätigen Männer einlassen, können die Frauenhäuser ein Lied singen.

## Schichtungen

Faszinierend an KILL BILL sind die vielen Zitate und Anklänge an Genres, Seh-, aber auch Hörgewohnheiten. Wirklich, aber auch wirklich jede und jeder kann bei etwas abgeholt werden, wo sie oder er auf irgendeine Weise beheimatet ist, und sei's ein Flamenco oder die längst vergessenen Klänge der Panflöte von Gheorghe Zamfir, oder die Mischung zwischen den farbenfrohen, billig gemachten und gewollt schäbig aussehenden B-Film-Vorspannen der 1960er und deren Scherenschnitt-Optik in den 70er Jahren. Hier überbietet Tarantino mit KILL BILL die – v. a. in jüngerer Zeit nochmals stark zunehmende – branchenübliche Mischung von und Bezugnahme auf Kinotraditionen, und er übertrifft sie um Längen, weil er ihre Amalgamisierung unterlässt. „Stattdessen verhalten sich die einzelnen Elemente wie Schichten, die übereinander gelegt sind, Design, Genre, Musik; Asien, Europa, USA; Spagetti-Western, Martial-Arts-Film, Samurai-Action usw. Die Elemente also bleiben sichtbar, Zitate und Hommages, werden ganz direkt ausgestellt.“<sup>7</sup>

Beispielsweise wird das Leben von O-Ren Ishii als Animé, also japanischer Zeichentrickfilm erzählt, oder wirkt zu Beginn von VOL.2 der Blick aus der offenen Kirchentür wie sonst der Blick aus dem Saloon, und davor steht tatsächlich der gefürchtete Schurke. Nachdem uns Zamfirs sanfte Flötentöne ins Ohr gespielt waren, sehen wir Bill mit einem hölzernen Tonrohr – und müssen uns vergegenwärtigen: „Aber nein, Panflöte ist das doch keine.“ Dafür kennt man David Carradine mit ebendiesem Rohr aus seinen anderen Filmen. Und darf der (einstige) Kung-Fu-Held einen würdigen, ihm gemäßen Filmtod sterben – an höchster fernöstlicher Kampfkunst. Und wenn die Braut und O-Ren Ishii zu Beginn ihres Schwertkampfes einander umkreisen, passt zu dieser Stimmung und Spannung nichts besser als der unterlegte Flamenco – der doch surreal unpassend ist zum verschneiten japanischen Gartenambiente, und sich zudem gar zur Rockmusik entwickelt.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Seesslen, Georg: Die Braut haut ins Auge. In: taz 16.10.2003

<sup>8</sup> Santa Esmeralda: Don't Let Me Be Misunderstood.

## Starke Frauen

Positiv an KILL BILL wird allseits gewertet, dass Frauen hier wahrlich nicht in der Opferrolle verharren, sondern äußerst wehrhaft sind, statt des Heimchens am Herde die Rolle der blutbefleckten Kriegsheldin verkörpern (können!). Letztere wussten bereits die Kirchenväter zu schätzen. Eine Frau, die „männliche“ Taten vollbrachte, sei es in Glaubensstärke oder gar Militanz, konnte als Ausnahme unter ihren Geschlechtsgenossinnen höchst positiv gewürdigt werden,<sup>9</sup> und fiel in die eigene Kategorie der *virago*<sup>10</sup>. Dieses Bild war länger ziemlich verschüttet gewesen, doch auf der Suche nach „starken Frauen“ zu Beginn der 1990’er Jahre wurden auch die biblischen *viragines* wieder entdeckt; so z.B. Debora und besonders Jael und Judith.<sup>11</sup> Die Aufklärung und in ihrem Gefolge die bürgerliche Geschlechterordnung hatte diese Bilder vergessen lassen, zuvor hingen die Heroinnen in vielen, auch in protestantischen Kirchen. In und seit der Renaissance hatte die *virago* eine Hoch-Blütezeit in Literatur und Kunst. Allerdings wurde zu allen Zeiten die männlich-bedrohende Frau wieder zu einem vertrauteren Typus der männer-bedrohenden Frau umstilisiert, indem das „typisch Weibliche“, die sündig-bedrohliche Sexualität, vorrangig in die Bilder eingetragen wurde.<sup>12</sup>

Tarantino steht hier in einer langen Tradition, inzwischen auch der Unterhaltungsmedien. Diese werden seit den 1990’er Jahren ver-

<sup>9</sup> Unter anderem auch deshalb, weil sie sich der stofflichen „weiblichen“ Seite, unter anderem des Gebärens, enthoben hatte. Vgl. z.B. King, Margaret L.: Frauen in der Renaissance, München 1993, bes. 229.

<sup>10</sup> Die *virago* genießt ähnlich hohes Ansehen wie die andere „Ausnahmefrau“ *virgo*, die Jungfrau, was die Analogbildung des Worts mit erklärt. Die „Unweiblichkeit“ klingt ebenfalls an, wenn auch grammatikalisch nicht ganz korrekt: *vir ago*, ich handle [als] Mann.

<sup>11</sup> Ohne *Debora*, die Richterin, will und kann das Volk Israel nicht in die Schlacht ziehen. Doch ist es *Jael*, die sie entscheidet: Der feindliche Feldherr Sisera ist in ihr Zelt gekommen, und als er schläft, treibt sie ihm einen Pflock in die Schläfe (Ri 4). Die prominenteste ist *Judith*, der ein eigenes zwischentestamentliches Buch gewidmet ist, die den feindlichen Feldherrn Holofernes auf ihr Bett kommen lässt, betrunken macht und ihm mit dem Schwert den Kopf abhackt. Rächerinnen sind diese *viragines* freilich keine. In mancherlei Hinsicht instruktiv: Große Frauen der Bibel in Bild und Text. Mit Beiträgen von Herbert Haag/Joe H. Kirchberger/Dorothee Sölle, Freiburg/Basel/Wien 1993. Dort finden sich viele Zeugnisse der Kunstgeschichte zu allen hier angesprochenen Frauen.

<sup>12</sup> So kann auch Salome ähnlich oft vor Augen gemalt werden, die – biblisch noch namenlos – für ihren Tanz vor der Hofgesellschaft des Herodes auf Anraten ihrer Mutter den Kopf von Johannes dem Täufer fordert und erhält (Mk 6,14-29; Mt 14, 1-12; Lk 9, 7-9).

stärkt von Kämpferinnen heimgesucht, die die alten Geschlechterklichees vorgeblich mit ihrer Militanz brechen, bei genauerem Hinsehen aber perpetuieren, indem die Rollen der Kurvenreichen, der Liebenden, der In-die-Zweite-Reihe-Tretenden, der Aufopferungsvollen nun eben der Amazone auf den Leib geschrieben werden. Die aktuellen *viragines* zu Anfang der 2000'er Jahre hatten indessen mit der „natürlichen Friedfertigkeit der Frau“ üblicherweise auch die Mutterrolle abgestreift. Hier geht Tarantino einen ganz eigenen Weg, was noch zu vertiefen sein wird, und seine Frauen sind weit stärker und autonomer als viele ihrer Vorgängerinnen und Nachläuferinnen im Kino.

Das wird zum Erfolg des Films beigetragen haben, gerade im Klima der Suche in den 90er Jahren nach starken Vorbildern als Kontrast zur Opferrolle. Die „starken Frauen“, die tun, was sonst dem männlichen Rollenbild vorbehalten ist, waren dem kämpferischen Feminismus<sup>13</sup> so willkommen wie selbst Frauengruppen aus Kirchengemeinden, die in einer Ausstellung gezeigte biblische *viragines* wegen des prinzipiellen Aufbruchs der Rollen und der prinzipiellen Gleichbehandlung der Geschlechter höchst positiv aufnahmen<sup>14</sup> und die konkrete Gewalt als Mittel zum Zweck sehen konnten.<sup>15</sup> Dass bei Tarantino – wie übrigens in allen darstellenden Künsten – die Kämpferinnen sehr schöne Frauen sind, kann sich wiederum mit spät- oder postfeministischen Ansätzen decken, die sich weigern, mit dem Ausstieg aus der klassischen demütigen und aufopferungsvollen Frauenrolle automatisch der Schönheit und Weiblichkeit eine Absage erteilen zu sollen. So kann eine junge Generation von Frauen gerade KILL BILL ins Feld führen, um den Altfeministinnen ihre eigene Gestrigkeit und die ihrer Gesellschaftsanalysen vorzuhalten,

---

<sup>13</sup> In den 1970er und 1980er Jahren, wurden militantere Ideen in der zweiten Frauenbewegung bereits propagiert, aber insgesamt nicht sehr wohlwollend aufgenommen.

<sup>14</sup> Vgl. Schäfer-Bossert, Stefanie: Zwischen Schreckbild und Leitbild – Biblische Frauengestalten. In: Weib und Seele. Frömmigkeit und Spiritualität evangelischer Frauen in Württemberg. Katalog zur Ausstellung im Landeskirchlichen Museum Ludwigsburg vom 16. Mai bis 8. November 1998, bes. 24-25.204.

<sup>15</sup> Zu solchen Wahrnehmungen vgl. auch: Kirsner, Inge: Der/die oder das Böse? Über geschlechtliche Rollenzuschreibungen des Bösen im Film. In: Kuhlmann, Helga/Schäfer-Bossert, Stefanie (Hrsg.): Hat das Böse ein Geschlecht? Theologische und religionswissenschaftliche Verhältnisbestimmungen, Stuttgart 2006, 43-55.

und sich nicht minder über eine Ablösung alter Geschlechtsstereotypen und symbolischer Ordnungen zu freuen.<sup>16</sup>

## Voyeurismus

Allerdings ist ein weiterer, mindestens so wichtiger Faktor für den Erfolg des Films der, dass die starken Frauen der Kunstgeschichte, nicht minder ihre Nachfolgerinnen in der Filmgeschichte, dem voyeuristischen Blick genauso ausgeliefert sind wie die Opfer sexueller Gewalt<sup>17</sup>, so wehrlos wie „die Braut“ im Koma<sup>18</sup>, Stimuli für den Betrachter. Die einen sind als Opfer gezeichnet, die andern als „männermordend“, die einen in passiv-erleidender, die andern in aggressiver Sexualität. Sexualisierend sind diese Bilder alle, und das weiß Tarantino und setzt es ein. Dass vor allem im ersten Film vorrangig Konflikte unter Frauen austragen werden,<sup>19</sup> geht dabei in dieselbe Richtung. In einem Gespräch mit Tarantino bemerkt der Interviewer, das Aufregende in KILL BILL sei nicht zuletzt, wie zwischen den weiblichen Figuren die Fetzen fliegen. Irgendwie fände man es falsch, und sei trotzdem gefesselt. Tarantino bestätigt das: „Absolut. Uma zuzusehen, wie sie gegen die Figur von Vivica A. Fox kämpft – das ist echt heiß. Zwei schöne Frauen, die sich wehtun, sich ins Gesicht schlagen, Köpfe gegen die Wand knallen, sich die Hände zerschneiden: Das schmerzt. Mehr, als wenn's Typen wären. Das hat etwas Fie-

---

<sup>16</sup> Bock, Ann Kathrin/Laskiwitz, Sandra/Ruhose, Yvonne/Strakeljahn, Nina/Wiechers, Marina: Tarantinos „Kill Bill“. Geburt einer weiblichen Heldin oder Demontage feministischer Filmtheorie, unveröffentlichter Seminarvortrag vom 21.1.2008. Allerdings ist auch Tarantinos KILL BILL deutlich später als manche der kritisierten Analysen, und damit Teil einer allseitigen Weiterentwicklung.

<sup>17</sup> Weitere beliebte Motive der – auch kirchlichen – Kunst sind Batscha, wie sie von König David beim Baden beobachtet wird (2 Sam 11,2) und dann in sein Bett zitiert, und Susanna, deren Toilette zwei lüsterne Alte sich nicht entgehen lassen (Dan 13), woraus beide Male viel Unheil erwächst.

<sup>18</sup> Hier ruft Tarantino optisch das kunstgeschichtlich klassische romantische Bild der „schönen Leiche“ auf. Wie er diese sexistisch kommentieren und dass er sie dann tatsächlich vergewaltigen lässt, dekonstruiert dieses Bild aufs Deutlichste.

<sup>19</sup> Freilich ist die Krönung der Meuchelliste, das Highlight, in Bill dann doch ein (oder „DER“?) Mann. Seinem Bruder Budd jedoch wird von keiner der Frauen die Ehre zuteil, ihn persönlich umzubringen, hier wird das Tier, die Giftschlange – mit demselben Namen wie die Braut - ins Rennen geschickt.

ses, Verbotenes. Wenn dich als Zuschauer das Gefühl beschleicht, dass du irgendwie verkehrt auf etwas reagierst – das ist sehr sexy und aufregend, ob bei Musik, Comedy, Literatur oder Film. Keine Frage. Das hat eine ganz spezielle Aufladung.“<sup>20</sup>

Solche Aufladungen, die nicht nur Seh- und Rollengewohnheiten, sondern auch Tabus durchbrechen, werden umso stärker, je jünger die Kämpferin ist. Die *virago* kann zunehmend eine Lolita sein. In KILL BILL ist dies Go Go Yubari, in deren Schulmädchen-Anmutung eine gnadenlose Schlächterin steckt,<sup>21</sup> und hat man etwas subtiler allen Anlass, um die bzw. sich vor den Töchtern der Kämpferinnen zu fürchten.

## Rache

„Revenge is a dish best served cold – old Klingon Proverb –“<sup>22</sup>  
Wenn der Film einem in jeder Hinsicht gerecht wird, dann diesem Motto, das ihm vorangestellt ist. Sein Hauptthema ist die Rache, eine Rache, die so groß ist, dass Tarantino sich durch sämtliche Variationen der Revenge Movies (von Spaghetti-Western über Eastern bis "Ein Mann sieht rot") zitieren muss, um ihr gerecht zu werden.

Das Rachethema führt zu einem komplex wirkenden theologischen Gedanken mit der exponierteren der beiden ausdrücklichen Nennungen Gottes. „Die Braut“ fasst das bisherige Gelingen ihrer Mission in folgendem sehr spezifischen *sylogismus practicus*, also Rückschluss auf die Gottgefälligkeit des eigenen Lebens und Tuns:  
„Wenn das Glück etwas so Gewaltigem und Gewalttätigem wie Ra-

<sup>20</sup> Zitiert nach: Celluloid Hero, Tarantino im Gespräch mit Evan Wright. In: Rolling Stone Nr.11, Nov.2003, 80.

<sup>21</sup> Die bisherige Spitze dieser Entwicklungen ist die zehnjährige Mindy, von ihrem Vater dazu ausgebildet, mit Samuraischwertern, Butterflymessern und Handfeuerwaffen Bösewichte zu jagen und zu töten, in KICK ASS (USA 2010, R: Matthew Vaughn), nicht zufällig oft in einem Atemzug mit Tarantino genannt.

<sup>22</sup> Vol. 1, 00:00:45. Nicht nur die Klingonen von STAR TREK (hier wie in der gesamten Titelei spielt Tarantino genüsslich mit Filmtraditionen und auch optischen Zitaten) kennen das geflügelte Wort. Es ist in vielen Sprachen überliefert, eine deutsche Variante passt besonders gut: „Rache ist ein Gericht, das am besten kalt genossen wird“. Der Satz stammt allerdings ursprünglich aus Mario Puzos Mafiaroman „Der Pate“.

che lacht, dann ist das ein Beweis, dass Gott nicht nur existiert, sondern dass du seinen Willen erfüllst.“<sup>23</sup>

Im *salto mortale* wird hier gleichzeitig ein Gottesbeweis geführt, wird sowohl die Existenz als auch der Wille Gottes an geglückte Rache geknüpft. Der Salto *ist* tödlich – für die Opfer der Rache, aber auch logisch und theologisch: Er ist so zirkelschlüssig, dass er im Nichts landet,<sup>24</sup> und erweist sich damit so eindeutig als Projektion, dass jede noch so simple Religionskritik greifen kann.<sup>25</sup> Die Gewalttätigkeit selbst ist hier die Gottheit. Im Hintergrund mag, neben einer so völlig falsch verstandenen „Alttestamentlichen Rachereligion“, der bibische Satz stehen: „Mein ist die Rache, ich werde vergelten, spricht der Herr“.<sup>26</sup> Der Römerbrief macht jedoch klar, dass das *in concretu* bedeutet „Rächt euch nicht selber!“ (Röm 12, 19), und der Überwindung von Gewalt dienen soll: „Verabscheut das Böse, haltet fest am Guten! (V9) Vergeltet niemand Böses mit Bösem! Seid allen Menschen gegenüber auf Gutes bedacht! (V 17) Lass dich nicht vom Bösen besiegen (überwinden), sondern besiege (überwinde) das Böse durch das Gute!“ (V 21<sup>27</sup>) – letzteres die Jahreslosung für 2011. Die Bergpredigt (Mt 5-7) wie das ganze Leben und Sterben Jesu Christi lehren ebensolches.

Die Rache als Triebfeder für den Feldzug der Protagonistin lässt sich nicht wirklich jüdisch- christlich theologisch untermauern, aber das ist auch nicht unbedingt nötig. Nach der ersten gezeigten tödlichen Auseinandersetzung mit einer Ex-Kollegin tönt aus dem Off eine asiatische Männerstimme und wird, während „die Braut“ zurück ins

<sup>23</sup> Vol. 1, 08/33:44, als Schluss dieser Erzähleinheit.

<sup>24</sup> Die „theologische“ Weisheit macht nämlich so viel Sinn wie folgende mögliche, völlig analoge Behauptung: „Dass ich wie erwünscht solariengebräunt bin, beweist die Existenz Gottes und den Willen Gottes, der Mensch sei solariengebräunt.“

<sup>25</sup> Hätte Tarantino wie sonst die Ebenen auseinander gehalten, wäre es schwieriger geworden, und das hatte er wohl im Sinn (vgl. das potenzielle Dankgebet am Schluss des Films, s.u.) und das dürfte bei weniger theo-logisch durchgeschulten RezipientInnen nichtsdestotrotz ankommen: Als reiner *sylogismus practicus*, einer freilich problematischen Denkfigur, könnte die erfolgreiche Rache den Rückschluss auf Gottes (folglic blutrünstigen) Willen zulassen, was wiederum ein blutrünstiges Gottesbild offenbart. Wer einem solchen *nicht* huldigt, landet bei der Frage, warum Gott dem Leiden nicht wehrt, bei der Theodizee-Frage, die oft genug in die Bestreitung der Existenz Gottes führt. Die jüdisch-christliche Tradition jedoch siedelt *jenseits* dieser beiden Alternativen.

<sup>26</sup> Dtn 32, 35 (in der Einheitsübersetzung fehlt dieser Satzteil); Röm 12,19; Heb 10,30.

<sup>27</sup> Die Luther-Übersetzung „überwinde“ drückt dabei noch stärker das Darum-Ringen und die Mühsal eines solchen Prozesses aus.

Auto steigt und den Namen Vernita Green von der Liste streicht, in Untertitel übersetzt: „Für die so genannten Krieger: Sind sie in einen Kampf verwickelt, geht es den Kriegern allein um den Sieg über den Feind. Töte jeden, der dir im Weg steht, selbst wenn es Gott oder Buddha persönlich ist. Diese Wahrheit ruht im Herzen der Kämpfer.“<sup>28</sup>

Und (damit) auch im Herzen der Braut. Hier wird zum zweiten Mal Gott genannt und können religiöse Weisungsgeber eher im Wege stehen, so lassen die Filme auch den Meister Pai Mei primär als Ausbilder und Erklärung für die überragende Kampfkunst „der Braut“ erscheinen.<sup>29</sup> In *diesem* Kontext, in diesem Opus bleibt der Kampf als solcher im Vordergrund und der Film diesbezüglich wieder überaus ehrlich.

Auch die verfolgten Männer können sich Gedanken über die Berechtigung der Rache machen, so sagt Bills Bruder Budd fast am Schluss (als ein Fazit?) von VOL. 1: „Diese Frau verdient ihre Rache – und wir verdienen den Tod.“<sup>30</sup> Vol. 2 wiederholt dies wörtlich und legt es nun Bill im Gespräch mit seinem Bruder in den Mund, allerdings verlängert: „Aber andererseits: Sie genauso.“<sup>31</sup> Damit ist das Spiel wieder offen, und wird sich weniger aus moralischen als aus anderen Spielregeln entscheiden.

Für uns direkt vor der erstmals ausgesprochenen Einsicht Budds gezeigt, als die Braut sich im Flugzeug daran macht, ihre Todesliste zu erstellen, ertönt abermals ein fernöstlicher Meister aus dem Off und wird in Untertitel übersetzt: „Rache ist nie ein gradliniger Weg. Sie ist wie ein dichter Wald. Und in einem Wald kann man sich verirren. Man verirrt sich und weiß nicht, wie man hineingekommen ist.“<sup>32</sup> Damit ist die Rache zumindest als Gegenstand tiefsinniger Betrachtungen geadelt.

Eine wieder eher moralische oder gar religiöse Aufladung von noch weiterer Seite erhält der Rachezug der Braut jedoch dadurch, dass

---

<sup>28</sup> Vol. 1, 08/33:44.

<sup>29</sup> Vgl. Vol. 2; Kap 8.

<sup>30</sup> Vol. 1, 18/38:26-30.

<sup>31</sup> Vol. 2, 04/17:02.

<sup>32</sup> Vol. 1, 18/37:58.

der Schmied legendärer Katanas Hattori Hanzo, der seinem Handwerk abgeschworen hat, da er keine Mittel mehr zum Töten bereitstellen will, für diese gute Sache selbst diesen Schwur bricht und ihr ein Kampfschwert auf den Leib schneidert.

In der letzten Szene, dem *finale furioso* als Familienfilm – und damit wieder eigener Tarantino'scher Schicht – findet sich nochmals eine höchst eigen-artige Beleuchtung der Rache(gelüste von Beatrix), die nochmals alles relativiert, wenn Bill Beatrix – unter Zuhilfenahme eines Wahrheitsserums – damit konfrontiert, von Natur aus eine Killerin zu sein<sup>33</sup> und damit die Berechtigung bzw. spezielle auslösende Faktoren radikal in Frage stellt.<sup>34</sup> Aber auch dies wird modifiziert, und zwar durch die Naturalisierung im Schlusssatz des gesamten Opus: „Die Löwin und ihr Junges sind wieder vereint und im Dschungel kehrt endlich Ruhe ein.“ Damit wäre die (hiermit entschuldigte) Killerin als natürliches Exempel des Weiblichen festgeschrieben.<sup>35</sup> Allerdings beschränkt auf den Kampf um ihren Nachwuchs – diese Variante der Mutterrolle ist zwar etwas unorthodox, aber als solche doch nicht die höchste Spitze weiblicher Emanzipation. Allerdings enthebt das diesen Film des sonst zu erhebenden feministischen Vorwurfs, diese Kämpferinnen seien um die weibliche Gebärfähigkeit ebenso amputiert wie die Amazonen um die Brüste. Andererseits bleibt etwas Bedrohliches: Schließlich kam die ganze Geschichte nur dadurch ins Rollen, dass Bill bei dem, wie Beatrix sich das Leben mit ihrem Kind vorstellte, sehr im Weg gewesen wäre, pädagogisch und ethisch nicht ganz grundlos. Am Schluss setzt sich dieser Lebensentwurf durch, nach dem Tod des für eine ruhige Kleinfamilie vorgesehenen harmlosen Herrn Harmony, der zugegebenermaßen doch nicht zu ihr gepasst hätte, doch besser ohne Mann. Kill Bill: Der Mann als Störfaktor im Kosmos der Frau, omnipotent von Kämpferin bis Muttertier?

Allerdings ist die eben gezogene Linie der Killerin aus Mütterlichkeit nicht so kongruent, dass sich der Film nicht (bestens!) ohne sie

---

<sup>33</sup> Vol. 2, 15/ 40:32.

<sup>34</sup> Allerdings hat er sie ja selbst dazu ausbilden lassen und eingesetzt – oder tat er das nur, weil er diese Anlage erkannt hatte?

<sup>35</sup> Die Analogisierung westlicher Lebenswelten mit dem „Dschungel“ hebt auch dieses gleichzeitig ins Augenzwinkernde wie ins Symbolische, freilich das „Gesetz des Dschungels“ voraussetzend, das Recht des Stärkeren.

lesen ließe. Immerhin weiß die Braut bis fast am Ende nicht, dass es den Nachwuchs überhaupt noch gibt, und tritt damit wieder die (dem Tierreich jenseits der Primaten fremde!) Rache in den Vordergrund. Und auch diese wirkt in den gut dreieinhalb Stunden vor der Schlusszene wahrhaftig nicht so, als wäre sie nur von Mutterliebe getrieben.<sup>36</sup>

Die theologische Wertung der Rache als zu überwindendes Übel wurde schon gegeben – aber „seit dem Sündenfall“ haben wir nun einmal mit Übeln zu leben. „Das Begehren nach Rache und Gegenwehr mag unziemlich erscheinen, aber es ist trotzdem da. Was Tarantino mit seiner kontrafaktischen Rachephantasie leistet, ist, dieses Begehren für einen Moment zu stillen – vielleicht wie ein Porno sexuelles Begehren stillen kann. Man mag das degoutant finden, aber Phantasie verläuft eben nicht in den gesicherten Bahnen des historischen Diskurses“.<sup>37</sup> So formuliert die Berliner Filmkritikerin Christina Nord zu Tarantinos späteren Werk *INGLOURIOUS BASTERDS* (USA 2009, R: Quentin Tarantino)<sup>38</sup>, und das lässt sich auf *KILL BILL* übertragen. Der Umgang mit Begehren wäre ein eigenes theologisches Thema, das zeitgenössisch (und schöpfungstheologisch!) auch nicht mehr schlicht mit Verdammung zu beantworten ist, und wird die Gewalt in (von?) Tarantinos Filmen nicht nur in theologischen Kreisen kontrovers diskutiert. Wir können hier nur darauf verweisen, dass deren bewusst und deutlich inszenierte Künstlichkeit, diese mehrfache Irrealität durch ständigen Bezug auf *Medien*, v.a. cineastische Traditionen, einen Abstand zur Realität schafft, und dass in ethischen Normensystemen einigermaßen gefestigte Menschen die Filme in und aus diesem Abstand sehen und ihnen keinerlei Handlungsanweisungen für das tägliche Leben entnehmen. Den Streit darum, was sozialitätsfördernde Triebabfuhr ist und was sozialitätsschädigendes „schlechtes Vorbild“ – das müssen wir den Fach-

---

<sup>36</sup> Auch wenn es der fehlende Bauch ist, der die Braut bei dem Erwachen aus dem Koma als erstes entsetzt.

<sup>37</sup> Nord, Christina: Vortrag im Rahmen einer Filmtagung zu „Geschichtsfälschung oder künstlerische Freiheit“ vom 14.-16.1.2011 in der Ev. Akademie Arnoldshain, zitiert nach Suchsland, Rüdiger: Das geglückte Attentat auf Hitler. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20.1.2011, Nr.16, 31

<sup>38</sup> Hier, im Entwurf eines gelungenen Attentats auf Hitler und seine engsten Gefolgsleute, wird das Netzwerk vielfältiger und mitunter ambivalenter Referenzen und das Gefühl des Triumphes, das einen unweigerlich überkommt, noch vielschichtiger entfaltet.

leuten überlassen und halten ihn dennoch für nahezu unentscheidbar, da die letztendliche ethische Wirkung zu sehr von den jeweiligen RezipientInnen abhängt – und da spielen noch ganz andere Faktoren eine Rolle als das Kino. Wir geben Tarantino darin recht: „Aber wir sollten uns auch nichts vormachen: Kriminalität und Gewalt sind doch bei uns alltäglich. Schauen Sie sich doch das Fernsehprogramm an. Plötzlich regen sich die Leute über Gewalt im Kino auf, wahrscheinlich weil sie einen Realitätsbezug entdecken“.<sup>39</sup> So bevorzugen wir die dekonstruierende Lesart und können dabei bei Tarantino manchen Hinweis auf die latente Gewalt hinter den Fassaden finden, manche (über)pointierte Hinweise auf ethischen Handlungsbedarf, die wir uns doch erlauben, jenseits des Tarantino'schen Kosmos zu bedenken und zu behandeln.

In Tarantinos fröhlicher Nichtfestlegung auf *eine* Deutungslinie, auch in seinem „*revenge porn*“ KILL BILL, sind *alle* Täterinnen und Täter und können sich nicht auf den Opferstatus zurückziehen, was fast schon wieder wie eine Illustration des theologischen Topos „Erbsünde“ wirkt. Der Umgang damit ist zu finden. Wenn Beatrix ihre Rache verdient hat und ihre Opfer den Tod, wenn jeder bekommt, was er verdient, gibt es für Gnade keinen Raum mehr. Das ist fürs tägliche Leben so bedrückend wie theologisch undenkbar.

## Der Schluss

Der Schluss der Filme ist eine eigene Schicht, die manches Vorhergegangene deutet, aber auch nochmals neu konnotiert. So lernen wir (erst) in Vol. 2 sowohl Bill „von Angesicht zu Angesicht“ als auch den Namen seines „Lieblingsmenschen“ kennen. „*From Face to Face*“ ist dann die Überschrift des letzten Kapitels. Das kann in erprobter Vielschichtigkeit an das letzte Duell im Western erinnern, an direkte, ungefilterte persönliche Begegnung allgemein, aber auch an 1 Kor 13, immerhin erfahren wir hier „die ganze Wahrheit“, die uns in Vol. 1 nur als Stückwerk gereicht wurde. Und tatsächlich wirkt das Münden in die „Familienszene“, als hätte Tarantino 1 Kor 13,12 als dramaturgischen Schrittmacher verwendet: „Wir sehen jetzt durch einen Spiegel ein dunkles Bild; dann aber von Angesicht zu

---

<sup>39</sup> „Meine Filme sind moralisch“. Gespräch mit Quentin Tarantino in: film-dienst 22/25.10.1994

Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise, dann aber werde ich erkennen, wie ich erkannt bin.“<sup>40</sup> Tarantino inszeniert den zweiten Teil des Films als Offenbarung des ersten. Ein „Fake-Hilfsmittel“ dieser Offenbarung(en) ist das Wahrheitsserum, das Bill Beatrice injiziert und damit seiner geliebten Todfeindin zur Selbsterkenntnis (als *natural born killer*, zumindest über den Selbstzweck ihrer Bluträusche, und damit über ihre fehlende Eignung für ein gutes, unauffälliges, bürgerliches Leben) verhilft. Bills Selbsterkenntnis bleibt etwas offener – es wird die sein, dass sie ihm überlegen ist und er deshalb, aber das in allen Ehren, abtreten kann. Denn dieses Einander- und Sich-Selbst-Erkennen, wie es für die Liebe steht, kann den konsequenten Weg der Rächerin nicht ändern: Sie killt Bill und löst somit das uns und sich selbst gegebene Versprechen ein.

Diese enge Verbindung trotz allem mit der Liebe, wenn auch mit ihrer – gern ausgeblendeten, von Tarantino jedoch hervorgehobenen – grausameren Seite, und mit Erkenntnis des eigenen Lebensziels verweist nun endgültig an einen Aspekt, der schon mehrfach indirekt angeklungen war: Hier kann an den („re-“/konstruierten) *Mythos der Heiligen Hochzeit* gedacht werden, archaischen Zeiten als religiöse Praxis unterstellt: Zur Sicherung des Lebens wurde der kriegerische göttliche Held und Liebhaber mit dessen Einverständnis geopfert, um die Fruchtbarkeit und das Wohlwollen der „großen Göttin“, der „großen Mutter“ zu erhalten. Gerade im Kampf gegen überkommene Frauenrollen und Auflehnung gegen das „Patriarchat“ wurden solche Matriarchats-Theorien in den 1980er Jahren wieder aufgenommen.<sup>41</sup> Sie wirken nach wie vor in Abhandlungen zu „symbolisch weiblichen“ und „männlichen Ordnungen“ nach, und haben Eingang nicht nur in die KILL BILL-Rezeption, sondern auch in den Tarantino-Kosmos gefunden.

---

<sup>40</sup> Übersetzung nach Martin Luther – für ProtestantInnen gerade auch hier ein kanonischer Text (wortlaut), und u.E. prägnanter als die Einheitsübersetzung.

<sup>41</sup> Dabei nicht bemerkend, dass es sich in weiten Teilen um Männerphantasien des 19. und frühen 20. Jhdts. handelte, die sich dem *fascinosum et tremendum*, der faszinierenden Furcht vor dem „Mütterlichen“ und der weiblichen Autonomie in ähnlicher Weise hingaben wie oben unter „Starke Frauen“ und „Voyeurismus“ beschrieben. S. z.B. Bachofen, Johann Jakob: Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur, Frankfurt a.M. 1975, [1861]; Göttner-Abendroth, Heide: Die Göttin und ihr Heros. Die matriarchalen Religionen in Mythos, Märchen und Dichtung, München 1980.

Bill und Beatrix sind nämlich durchaus numinos gezeichnet: In VOL. 1 hat die weibliche Hauptfigur keinen Namen,<sup>42</sup> die männliche hat kein Gesicht, ist nie ganz zu sehen.<sup>43</sup> Das sind „göttliche“ Züge: Das Unaussprechliche und das Un-Schaubare, Unabbildbare, hier verteilt auf zwei gegengeschlechtliche Figuren, die also *zusammen* das Bild rund, sprich göttlich machen. Das unheilige Paar Beatrix-Bill rückt damit in die (blutige, archaische) Figur des Paares der „Heiligen Hochzeit“ ein und damit in eine anders als christlich verstandene „Heiligkeit“. Und falls wir bislang noch nicht schlüssig waren, warum Bill, wenn er noch fünf Schritte bis zum Tod hat und Beatrix keine zwei Schritte von ihm entfernt ist, von ihr weg geht, statt sie mit in den Tod zu nehmen – ob er damit Rücksicht auf das Kind nimmt, oder ihre absolute Überlegenheit anerkennt und ihr den Platz räumt, so fällt sich das nun in eins: Er fügt sich in die Rolle – die er wohl auch jetzt erst erkennt (!) – des Kriegers, der nur ein Funktional in der Macht der unsterblichen großen Mutter ist und ohnehin, als Rolle wie als Person, dem Tode geweiht.

Tarantino wäre jedoch nicht Tarantino, würde er nicht gleichzeitig auch mit anderen Schichten spielen, so bleibt auch die, sagen wir: dem jüdisch-christlichen Kontext vertrautere weiter im Spiel: „Die Rache ist mein“, spricht der Herr. Wer sich an die Stelle des Herrn setzt, beansprucht die Göttlichkeit für sich – und sei’s die bereits ausgeführte Göttlichkeit der Rache.

Wie weit und wohin auch immer das führen mag: Beatrix wechselt ihre Verortung, und also auch den Ort: Sie verlässt mit ihrer Tochter B.B. das Haus des Vaters.

Während B.B. im Trickfilme anschaut, sehen wir Beatrix in embryonaler Haltung auf dem Boden im Bad liegen und weinen; das Wei-

<sup>42</sup> Wenn eine Person den Namen der lediglich „Braut“ Genannten sagt, ertönt stattdessen ein durchdringendes „Peep“, das das (die?!) Unaussprechliche markiert. Dass hörbar ist, wenn Bill sie „Kiddo“ nennt, obwohl das ihr Nachname ist, lässt sich aus dem Spiel erklären, dass „Kiddo“ auch „Kleine“ heißen kann.

<sup>43</sup> Geradezu emblematisch ist, was mit und in seinen *Händen* zu sehen ist: ein Taschentuch, bestückt mit „Bill“; die Pistole für den verhängnisvollen Schuss; sein Kampfschwert; der Kopf der verstümmelten Sofie Fatale. Im ersten Film erscheint Bill nur dergestalt emblematisch – oder als Text: auf dem Taschentuch, als an ein Fenster geschriebener Urheber des Unheils, als Stimme, auch am Telefon – eine durchaus numinose Inszenierung. Die Emblematisierung wird in Vol. 2 – spielerisch – so fortgeführt, dass Bill häufig mit der Rohrflöte zu sehen ist – ein Emblem eher des Schauspielers, weil wir es aus den Kung-Fu-Filmen in seinen Händen kennen.

