

KILL BILL, KLEIST UND KANT ODER: »YOU DIDN'T THINK IT WAS GOING TO BE THAT EASY, DID YOU?«

GEORG MEIN

Ästhetische Rahmungen

Überblickt man die Filmkritiken, Feuilletonbeiträge und die Reaktionen der kultur-, literatur- und medientheoretischen Wissenschaften auf das zweiteilige Tarantino-Epos *KILL BILL*, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass hier so etwas wie ein filmischer Glücksfall gelungen ist. Dem Film wird neben einer grandiosen handwerklichen Machart (Kameraführung, Choreographie, Schnitttechnik usw.) insbesondere das zugeschrieben, was Actionfilmen nur in absoluten Ausnahmefällen unterstellt wird, nämlich die Adelung, »ästhetisch« zu sein. Dabei bezieht sich das Adjektiv keinesfalls auf den Film insgesamt, was ja auch denkbar wäre, z.B. mit Blick auf die kunstvoll ineinander geschachtelte Anordnung von Rückblenden, sondern »ästhetisch« bezieht sich ganz explizit auf die Kampf- und Gewaltszenen.¹ Robert Fischer etwa gerät hinsichtlich des Duells der Braut mit O-Ren Ishii regelrecht ins Schwärmen:

»Für den Zweikampf im Schnee zwischen der Braut und O-Ren wechselt Tarantino dann noch einmal radikal das Register: Dem Wüsten folgt das Elegische. Der Brunnen mit dem Arm, der nach unten sackt, wenn das Gefäß an seinem Ende nach einer halben Minute vollgelaufen ist, um dann mit einem leisen »Tock!« wieder in die Ausgangsstellung zurückzugehen, gibt zusammen mit dem sanft rieselnden Schnee den Rhythmus vor. Das Blau des nächtlichen Himmels und das Weiß des verschneiten Gartens und der

1 Die Kritik der *New York Times* zu *KILL BILL* Vol. 1 endet mit der lakonischen Bemerkung: »It has shootings, stabbings, beatings, beheadings, disembowelings, amputations, mutilations, eye-gougings, slicings, choppings, bitings and a spanking. Also some naughty words.« A. O. Scott: FILM REVIEW; »Blood Bath & Beyond«, in: *New York Times*, 10. Oktober 2003.

Kleidung O-Ren Ishiis scheinen schon zu warten auf das Rot des Blutes. Es ist eine Opernkulisse, die Tarantino für den letzten Akt von Vol. 1 findet.“²



Abb. 1: O-Ren Ishii im Garten des »House of Blue Leaves«

Nun könnte man die elaborierte These vertreten, dass ein Anliegen von Tarantinos penibel choreographierten und farbenfroh collagierten Gewaltorgien darin besteht, das explodierende Gewaltpotential der Gegenwart in den Griff zu bekommen, es gleichsam filmisch in ein Paralleluniversum zu verbannen, um es dort durch ein Ensemble von filmischen Zitatversatzstücken in einen immanent-ästhetischen Traditionssstrang einzuschreiben. Der Blick in O-Ren Ishiis sauber geöffnete Schädeldecke, der Blick auf ihr freiliegendes Hirn wäre gleichsam der Blick in die Köpfe der Zuschauer, die auf diese Weise – Hattori Hanzo sei Dank – nicht nur gezeigt bekommen, dass die Bilder erst in ihren Gehirnen zum Leben erwachen, sondern dass sie recht eigentlich auch dort ihren kulturellen Ursprung haben.

Doch solche Interpretationsmuster zeigen, dass ganz offensichtlich nicht nur im Film selbst, sondern vor allem in den hymnischen Beschreibungen seiner Bewunderer sowie in den theoretisch versierten Deutungsansätzen einiges an Rhetorik aufgeboten werden muss, um das herzustellen, was man als die »ästhetische Rahmung« bezeichnen könnte. Wieso ist das so und welche Funktion erfüllt dieser Rahmen? In einer ersten, vorsichtigen Annäherung lässt sich die These formulieren, dass KILL BILL ganz offensichtlich eines solchen – rhetorisch zu initialisierenden – Rahmens bedarf, um einen wohl kalkulierten Effekt im Modus der Rezeption herbeizuführen. Es liegt die Vermutung nahe, dass dieser Effekt letztlich ein Legitimationsmuster für die Rezeption von solchen Bildern ermöglicht, deren Konsum ohne ein solches Muster vielleicht nur negativ codiert werden könnte (z.B. als pervers, makaber,

2 Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2004, S. 231f.

ekelhaft usw.). Gleichzeitig scheint bei KILL BILL angesichts des äußerst schlichten Plots dieses Muster nur über die Decodierung der diversen Filmzitate herstellbar zu sein – ein Verfahren, zu dem Tarantino selbst die Steilvorlage gegeben hat: So funktioniert der Film seiner Meinung nach »wie eine Entenpresse«, also wie ein Küchengerät, mit dem man die Knochen zerquetscht, um mit dem Mark und dem Saft den Geschmack des Gerichts anzureichern, »nur daß ich in meine Entenpresse Kung-Fu-Filme, japanische Gangsterfilme, billige italienische Thriller, Spaghetti-western und auch noch ein paar Monsterfilme hineintue.³ Da das Herausfiltern intertextueller Versatzstücke beim Interpreten wie beim Leser stets ein ungeheuer erleichterndes und gleichzeitig distinguiertes Gefühl des Wiedererkennens stiftet – und auf diese Weise auch erst das, was man als Rezeptions- und Deutungsgemeinschaft bezeichnen könnte –, ist es auch so erfolgreich. Dies ist freilich auch der Grund, warum KILL BILL von dieser Gemeinschaft als »Hommage auf mehr Filme, als die meisten Filmkritiker am Ende ihres Lebens gesehen haben werden«⁴ gefeiert oder als filmischer Hybridisierungsraum analysiert wird, als die Textur einer global zirkulierenden kulturellen Energie also, die erst im Eklektizismus ihre adäquate weil universelle Ausdrucksform findet. Allerdings stellt sich die Frage, ob Tarantinos Entenpresse nicht ein Verfahren potenziert, das Claude Lévi-Strauss mit Blick auf das so genannte ›wilde Denken‹ als ›bricolage‹ bezeichnet hat: das, was man (noch) brauchen kann, aufzuheben, möglicherweise zu entkontextualisieren und neu zu arrangieren. Sinn, so die Prämisse, muss nicht allein aus formaler Abstraktion resultieren, sondern kann auch das möglicherweise überraschende Ergebnis von Kombinatorik und Assoziation sein. Es scheint daher mit Blick auf KILL BILL durchaus fraglich, dass die Rekontextualisierung der Bilder das adäquate Verfahren darstellt, dem Plot einen tieferen Sinn zu unterlegen. Wenn der Film tatsächlich wie eine Entenpresse funktioniert, so drückt er seinen Interpreten mit derselben Gewalt das Mark aus dem Hirn, wie er die Bilder, die er zitiert, verstümmelt. So ist das Legitimationsmuster, das Peter Körte generiert, zwar konsequent am ästhetischen Modus des *als ob* orientiert, doch letztlich ziemlich hilflos:

»Natürlich ist KILL BILL gewalttätig, und manchmal möchte man sich sogar die Ohren zuhalten, weil das Geräusch, das beim Eindringen von Metall in menschliches Fleisch entsteht, nicht gerade angenehm ist. Doch wie immer bei Tarantino hat die Gewalt einen spielerischen, ästhetischen Effekt, der

3 Zit. nach Peter Körte: »Die blutige Geschichte von Q und U. Wo war Quentin Tarantino die letzten sechs Jahre? Und warum kommt er uns jetzt mit »Kill Bill«?«, in: FAZ am Sonntag (41) vom 12.10.2003, S. 25.

4 Ebd.

das Geschehen in den Konjunktiv befördert. »Es gibt keinen Moment«, sagt er, »in dem man sich nicht bewußt ist, daß man einen Film sieht.«⁵

Tatsächlich befördert ja nicht die Gewalt den Film in den Modus des Konjunktivs, sondern das durch die Ästhetik des Films grundsätzlich bereit gestellte konjunktivistische Moment wird als das letzte verbliebene Argumentationsmuster genutzt, um die Rezeption von Gewalt zu rechtfertigen. Frei nach dem Motto: Gewalt im Film ist in Ordnung, so lange man sich bewusst ist, dass es ›nur‹ ein Film ist. Die Attribuierung der Gewalt als *spielerisch* rückt diese dann in die (gewünschte) Nähe solch wirkungsmächtiger Konzepte wie dem von Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* und reichert auf diese Weise – rein rhetorisch freilich – das relativ primitive Legitimationsmuster ästhetisch an. Unter dem Schleier ästhetischer Distanz kann sich dann das Vergnügen, das mit der Rezeption von Gewalt einhergeht, ›frei‹ entfalten.

Kämpfende Buchstaben

War oben mit Blick auf das Duell der Braut mit O-Ren Ishii von einer Opernkulisse die Rede, so geht diesem ›elegisch‹ codierten Kampf die Schlacht mit den Crazy 88 Yakuzas voraus, die von Tarantino nicht umsonst auf einer Tanzfläche als ›Showdown at House of Blue Leaves‹ kunstvoll choreographiert wird. Dabei wirkt die Braut nicht nur auf ähnliche Weise androgyn wie Mignon aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, sondern ihr ›Tanz‹ auf der gläsernen Tanzfläche des Lokals gleicht in mehrfacher Hinsicht dem bekannten Eiertanz der Figur aus Goethes Roman. Hier wie dort ist das primäre Kennzeichen eine so perfekte Choreographie, dass sie von den Protagonisten quasi blind beherrscht wird und wie ein mechanisches Uhrwerk abläuft:

»[S]ie verband sich die Augen, gab das Zeichen und fing zugleich mit der Musik, wie ein aufgezogenes Räderwerk, ihre Bewegungen an [...]. Behende, leicht, rasch, genau führte sie den Tanz. Sie trat so scharf und so sicher zwischen die Eier hinein, bei den Eiern nieder, daß man jeden Augenblick dachte, sie müsse eins zertreten oder bei schnellen Wendungen das andre fortschleudern. Mit nichten! Sie berührte keines, ob sie gleich mit allen Arten von Schritten, engen und weiten, ja sogar mit Sprüngen und zuletzt halb kneidend sich durch die Reihen durchwand. Unaufhaltsam wie ein Uhrwerk lief sie ihren Weg, und die sonderbare Musik gab dem immer wieder von vorne

5 Ebd.

anfangenden und losrauschenden Tanze bei jeder Wiederholung einen neuen Stoß.«⁶

Wird dieser Tanz als der scheiternde Versuch einer Kunstfigur gelesen, mit der Wirklichkeit zu kommunizieren, so rückt das von Mignon bis zu einem perversen Grad perfektionierte Moment des Mechanischen in den Vordergrund, das im sinnstiftenden Modus der *Form* die Kunst mit der Wirklichkeit zu verbinden trachtet. Auch wenn man angesichts der Reaktion Wilhelms glauben könnte, dass diese Form der Kommunikation bis zu einem gewissen Grade erfolgreich ist, so unterliegt er hier doch einem folgenschweren ›misreading‹, denn Mignon will als Frau geliebt werden und nicht als Kind.

›Wilhelm war von dem sonderbaren Schauspiele ganz hingerissen; er vergaß seiner Sorgen, folgte jeder Bewegung der geliebten Kreatur, und war verwundert, wie in diesem Tanze sich ihr Charakter vorzüglich entwickelte. Er empfand, was er schon für Mignon gefühlt, in diesem Augenblicke auf einmal. Er sehnte sich, dieses verlassene Wesen an Kindesstatt seinem Herzen einzuverleiben, es in seine Arme zu nehmen und mit der Liebe eines Vaters Freude des Lebens in ihm zu erwecken.‹⁷

Von der Mechanik des solitären Tanzes ist es freilich nicht weit zum komplizierten Regelwerk des Paar- oder Gruppentanzes. So ist für Schiller ein gut getanzter und »aus vielen verwickelten Touren komponierte[r] englische[r] Tanz«, wo alles »so geordnet [ist], dass der eine schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt«, das »treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern.«⁸ Nun hat Paul de Man diese Äußerung Schillers in seinem wegweisenden Aufsatz *Allegorien des Lesens* bereits mit durchschlagender Kritik belegt und ihm vorgeworfen, die komplexe Ideologie der Ästhetik zu einer suggestiven Verkettung von Begriffen zu kondensieren, die nahezu die Qualität von Gemeinplätzen gewonnen haben, allerdings nicht auf Grund ihrer Banalität, sondern durch die genuine Allgemeinheit des durch sie repräsentierten Programms.⁹

6 Johann Wolfgang von Goethe: »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, in: Goethes Werke hrsg. von Erich Trunz (Hamburger Ausgabe), Hamburg: Wegner 1959, Bd. 7, S. 115f.

7 Ebd., S. 116.

8 Friedrich Schiller: »Kallias oder Über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner«, in: ders.: Sämtliche Werke, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch, Bd. 5, S. 425, München: Hanser 1962.

9 Vgl. Paul de Man: »Ästhetische Formalisierung: Kleists ›Über das Marionettentheater‹«, in: ders., Allegorien des Lesens, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 205-233, S. 206.

Denn was so anmutig und vermeintlich frei daher kommt, stellt ja letztlich nichts anderes als einen streng determinierten Prozess kultureller Normierung des Körpers dar, der seine prägende Gewalt auch im ‚schönen Schein‘ nicht vollständig überblenden kann. Nicht umsonst zieht de Man Kleists *Über das Marionettentheater* als Gewährstext heran, um die Ideologie des Ästhetischen freizulegen. Denn hier werden die Normierungsbemühungen, die das geschichtsoptimistische Modell Schillers einfordert – »Geschichte als notwendiger, teleologisch gerichteter Umweg zu allseits gelungener Synthesis«¹⁰ –, als Verluste am Körper sichtbar:

»Haben Sie, fragte er, da ich den Blick schweigend zur Erde schlug: haben Sie von jenen mechanischen Beinen gehört, welche englische Künstler für Unglückliche verfertigen, die ihre Schenkel verloren haben?

Ich sagte, nein: dergleichen wäre mir nie vor Augen gekommen.

Es tut mir leid, erwiderte er; denn wenn ich Ihnen sage, daß diese Unglücklichen damit tanzen, so fürchte ich fast, Sie werden es mir nicht glauben. - Was sag ich, tanzen? Der Kreis ihrer Bewegungen ist zwar beschränkt; doch diejenigen, die ihnen zu Gebote stehen, vollziehen sich mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemüt in Erstaunen setzen.«¹¹

Die perfide Argumentationslogik des *Marionettentheaters* besteht nun gerade darin, dass dieser Verlust nicht nur als Effekt von Normierung, sondern als ihr finales Ergebnis beschrieben wird, als der Punkt, »wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinander gr[ei]fen.«¹² Interessanter Weise wird den normierenden Formalisierungsbemühungen auch in KILL BILL ein eigenes Kapitel gewidmet. Die Unterweisung der Braut in chinesische Martial-Arts-Künste durch Pai Mei (›The Cruel Tutelage Of Pai Mei‹) stellt nachgerade das Ideal einer spezifischen Verschränkung von Form und Norm dar.

10 Harro Müller: »Kleist, Paul de Man und Deconstruction. Argumentative Nachstellung«, in: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 81-95, hier S. 83.

11 Heinrich von Kleist: »Über das Marionettentheater«, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Helmut Sembdner, München: Artemis & Winkler 1994, Bd. II, S. 338-345, hier S. 341.

12 Ebd., S. 343.



Abb. 2: Lehrmeister und Schülerin – Pai Mei und Beatrix Kiddo

Die Effektivität dieser Ausbildung verhilft der Braut nicht nur dazu, ihrem eigenen Grab zu entsteigen (*resurrectio*), sie schreibt sich – sichtbar gemacht durch den Verlust des rechten Auges bei Elle Driver – auch in den Körper ein.

Wird bei Kleist Perfektion nur dort erreicht, wo durch mechanische Glieder Schwerpunkte verschoben, Pendelbewegungen initiiert und so die physikalische Grenzen der intakten Körpers überwunden werden, so fungiert in KILL BILL paradoxeise das Hattori Hanzo-Schwert als eben jenes mechanische Glied, mittels dem erst das erreicht wird, was ein perfekt modellierter Gliedermann immer schon verkörpern würde: »Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit – nur alles in einem höheren Grade; und besonders eine naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte.«¹³ Hattori Hanzo wäre so gesehen ein Prothesenmacher im doppelten Sinne, denn es sind vornehmlich die Schnitte seines Schwertes, die als Folge künstliche Gliedmaßen erst notwendig machen. Nicht umsonst ruft die Braut den Überlebenden der Crazy 88 zu: »Those of you lucky enough to still have your lives. Take them with you. But leave the limbs you've lost. They belong to me now.«¹⁴ Der größte Vorteil aber, der durch die prothesenhafte Erweiterung zu erreichen ist, wäre ein negativer, nämlich der, dass man »sich niemals zierte.« Und die Definition von Ziererei wird direkt geliefert. Diese erscheint stets dort, »wo sich die Seele (vis motrix) in irgendeinem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung.«¹⁵ Worum es demnach geht, ist die konsequente Fokussierung der Energie auf ein intendiertes Ziel. Dies gelingt nur demjenigen, der in der Lage ist, alle Ablenkungen konsequent auszublenden – insbesondere die der eigenen Psyche. Wem dies nicht gelingt, dem rutscht die Seele, wie es im *Marionettentheater* heißt, auch mal in den Ellenbogen. Allerdings, so wird dem Leser versichert, seien solche Missgriffe leider unvermeidlich, seit der Mensch vom Baume der

13 Ebd., S. 341.

14 KILL BILL: VOLUME 1, 01:25:36.

15 H. von Kleist: Über das Marionettentheater, S. 341.

Erkenntnis gegessen hat.¹⁶ (Hier blitzt ein an dieser Stelle nahe liegende Gedanke auf, dass nämlich das eigentliche Wesen der Kunst in der adäquaten Darstellung des von keinem reflektierenden Bewusstsein getrübten natürlich Anmutigen liegen müsse. Dies gilt freilich auch für die Kampf-Kunst, die ihre Effektivität erst entfaltet, wenn sie anmutig, und d.h. *natürlich* erscheint.¹⁷) Erst die Früchte vom Baume der Erkenntnis setzten den Menschen in Stande, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden – erst moralisches Räsonieren, so lässt sich folgern, verrückt den natürlichen Sitz der Seele im naiven Urzustand. Diesen Überlegungen im *Marionettentheater* korrespondiert auf beklemmende Weise die Grundregel der Kriegsführung, die Hattori Hanzo der Braut mit auf dem Weg gibt:

»When engaged in combat, the vanquishing of thine enemy can be the warrior's only concern... This is the first and cardinal rule of combat: Suppress all human emotion and compassion. Kill whoever stands in thy way, even if that be Lord God, or Buddha himself. This truth lies at the heart of the art of combat. Once it is mastered... Thou shall fear no one... Though the devil himself may bar thy way.«¹⁸

Der ›Showdown at House of Blue Leaves‹ zeigt eindrucksvoll, in welchem Maße die Braut diese Regel verinnerlicht hat. Doch lässt sich dem ballettgleichen Kampf gegen die Yakuza noch eine andere Dimension abgewinnen, denn die in schwarzen Anzügen kämpfenden Crazy 88 erinnern auf frappierende Weise an die vielen, in Frack gekleideten Niemand aus Kafkas kurzer Erzählung *Ausflug ins Gebirge*.¹⁹

16 Ebd., S. 342.

17 »[S]o findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.« Ebd., S. 345.

18 KILL BILL: VOLUME 1, 00:14:38.

19 Der kurze Text kann hier ganz wiedergegeben werden: »Ich weiß nicht«, rief ich ohne Klang, »ich weiß ja nicht. Wenn niemand kommt, dann kommt eben niemand. Ich habe niemandem etwas Böses getan, niemand hat mir etwas Böses getan, niemand aber will mir helfen. Lauter niemand. Aber so ist es doch nicht. Nur daß mir niemand hilft -, sonst wäre lauter Niemand hübsch. Ich würde ganz gern - warum denn nicht - einen Ausflug mit einer Gesellschaft von lauter Niemand machen. Natürlich ins Gebirge, wohin denn sonst? Wie sich diese Niemand aneinanderdrängen, diese vielen quergestreckten und eingehängten Arme, diese vielen Füße, durch winzige Schritte getrennt! Versteht sich, daß alle in Frack sind. Wir gehen so lala, der Wind fährt durch die Lücken, die wir und unsere Gliedmaßen offen lassen. Die Hälse werden im Gebirge frei! Es ist ein Wunder, daß wir nicht singen.« Franz Kafka:



Abb. 3: Beatrix Kiddo beim Schwerttanz

Hier wie dort drängt sich die Analogie zu den schwarzen Buchstaben der Schrift auf, die im Verbund als ‚Tanz der Wörter‘ auf weißem Papier eben den Text darstellen, dem sich die Deutung mit messerscharfem Kalkül zu nähern hat.²⁰ Und in der Tat sind es genau 24 Yakuzas, die von der Braut zur Strecke gebracht werden – addiert man Sofie Fatale und Go Go hinzu, so entspricht die Anzahl exakt der Summe der Schriftzeichen des Alphabets. Der Kampf der Braut wird so zu einem Gefecht um Deutungshoheit – was hier vor Augen geführt wird, ist die Gewalt, die im Vorgang der Interpretation immer schon im Spiel ist. Damit aber rückt das Massaker an den Crazy 88 in die Nähe der dritten Episode des Marionettentheaters, nämlich dem Kampf mit dem Bären. Ähnlich wie der Bär ist die Braut offensichtlich in der Lage, ihre Gegner zu *lesen*. So erweist sich auch O-Ren Ishis Einschätzung ihrer Kampfkunst – »silly Caucasian girl likes to play with samurai swords«²¹ – als eine tödliche Fehldeutung. Wenn das Lesen, wie Paul de Man bemerkt, tatsächlich mit einem Gefecht vergleichbar ist, »dessen Kämpfer über die Realität oder Fiktion ihrer Äußerungen streiten«²², so wäre mit Blick auf den »Showdown at House of Blue Leaves« zu fragen, wer hier eigentlich mit wem kämpft. Vergegenwärtigt man sich noch einmal die brachiale Technik der Entenpresse, die nach Tarantinos Worten die Funktionsweise des Films beschreibt, so wird hier zwar beschrieben, wie Bedeutung generiert wird, doch ein Deutungsanspruch oder eine Deu-

»Ausflug ins Gebirge«, in: ders., Gesammelte Werke, hrsg. von Max Brod, Frankfurt a.M.: Fischer 1950ff., Bd. 5, S. 27.

20 Detlev Kremer spricht mit Blick auf die Kafka-Erzählung von einem »Konvoi der kleinen schwarzen Zeichenkörper«. Detlev Kremer: »Kafka. Die Erotik des Schreibens. Schreiben als Lebensentzug«, Frankfurt a.M.: Athenäum 1989, S. 63.

21 KILL BILL: VOLUME 1, 01:30:24.

22 P. de Man: Allegorien des Lesens, S. 224.

tungshoheit wird mit Blick auf das Substrat aus zerquetschten B-Movies explizit nicht erhoben. Fast scheint es so, als serviere Tarantino seinen Interpreten das Gericht aus der Entenpresse in der schadenfrohen Erwartung, dass es ihnen den Magen verderben wird. Das lustvolle Arrangement von Filmzitaten lädt zwar explizit zur Deutung ein, doch der Film spielt nur mit den Zeichen und unterläuft so jeden Versuch, Bedeutung festzuschreiben. Vieles spricht somit dafür, den ›Showdown at House of Blue Leaves‹ als eine ›mise en abyme‹ zu interpretieren, in der der Kampf Tarantinos mit seinen Interpreten effektvoll gespiegelt wird. Der Film proklamiert die Rache nicht nur als ein Gericht, das man am besten kalt serviert²³, sondern er vollzieht diese Rache selbst an seinen Kritikern (insbesondere mit Blick auf die schlechten Kritiken, die JACKIE BROWN bekam).

Das Erhabene des Realitätsverlusts

Von hier aus ließe sich nun weiter fragen, ob die Gewalt in KILL BILL nicht eben der Gewalt korrespondiert, die mit jeder Interpretation und damit eigentlich jeder Lesehandlung einhergeht. Um noch einmal Paul de Man zu zitieren:

›Der Status der Lesehandlung bleibt also gefährlich in der Schwebe zwischen Simulakrum und Wirklichkeit; Fechten ist für eine solche Lage der Dinge die passende Metapher. Der Tod steht im Zentrum der Aktion und man kann unmöglich wissen, an welcher Stelle die Komödie des Sterbens in wirkliche Gewalt umschlägt, so wie man niemals wissen kann, wann die Darbietung der gespielten Erotik des Tanzes in wirkliche Kopulation übergeht. Die Möglichkeit eines solchen Umschlags ist in solchen Schauspielen des Scheinkampfes und der Scheinvorführung nie völlig abwesend; sie erzeugt die Spannung zwischen ästhetischer Anschauung und Voyeurismus, ohne die weder Theater noch Ballet im Geschäft wären.‹²⁴

Mit Blick auf den von de Man hier verwendeten Begriffs des ›Simulakrums‹, stellt sich vor dem Hintergrund neuerer Virtualitätstheorien die Frage, ob das visuelle Medium Film überhaupt (noch?) dazu in der Lage ist, den Schwebezustand vor dem Umschlag herzustellen, ob also die Unterscheidung zwischen Realität und Imagination noch geleistet werden kann. Denn selbst wenn Tarantino fröhlich behauptet, dass es bei KILL BILL keinen Moment gebe, »in dem man sich nicht bewußt

23 ›Revenge is a dish best served cold.‹ Vgl. S. 16 im vorliegenden Band.

24 P. de Man, Allegorien des Lesens, S. 224.

ist, daß man einen Film sieht²⁵, so ist es doch gerade diese behauptete Differenz, die im Zeitalter der Digitalisierung längst implodiert ist. So erscheint auch – mit Jean Baudrillard gesprochen – KILL BILL als ein Trugbild, das keines mehr ist. Denn ganz offensichtlich entspricht Tarantinos Film-Zitat-Collage-Technik nicht nur der zentralen Einsicht Baudrillards, sondern denkt sie vielmehr konsequent zu Ende.

»Die Zeichen der Mode haben keine innere Bedeutung mehr und deshalb werden sie für grenzenlose Kommutationen und Permutationen frei. Am Ende dieser unerhörten Emanzipation unterliegen sie logischerweise einer irrwitzigen und minutiösen Wiederholung, das heißt einer rekurrerenden Wiederaufnahme aller möglichen Formen.«²⁶

Wenn für Baudrillard die Simulation den Prozess darstellt, durch den Realität usurpiert wird, dann ist das Simulakrum der Ausdruck für die Konditionen dieses Prozesses: ein System, wo leere Zeichen auf sich selbst referieren, wo also Wert und Bedeutung abwesend sind. Da aber angesichts dieser Entwicklung »die Spannung zwischen ästhetischer Anschauung und Voyeurismus« kollabiert, stellt sich die bereits oben aufgeworfene Frage nach den Rezeptionsbedingungen einer ›Ästhetik der Gewalt‹ mit erneuter Radikalität.

Konstatiert man im Kontext dieser von Kleist inspirierten KILL BILL-Lektüre, dass sich die Kleist-Kant-Beziehung seit Werner Hamachers *Das Beben der Darstellung*²⁷ in einer prägnanten Volte auf das Erhabene zuschreibt²⁸, so führt die Frage nach einer ›Ästhetik der Gewalt‹ aus philosophischer Perspektive zwangsläufig in die *Kritik der Urteilskraft*. Hamacher konnte in seiner luziden Interpretation deutlich machen, dass die Kantische Auffassung des Erhabenen als ein Darstellungsproblem »das Beben des Bebens in den Text als Erschütterung der Darstellung verlängert.«²⁹ Im Rekurs auf Kants Theoriestück wäre dann die Frage in Richtung KILL BILL zu verlängern, ob die Rezeption von Gewalt im Film analog zu dem Prozess codiert werden kann, den Kant für die Konstitution des ästhetischen Urteils mit Blick auf das Erhabene beschreibt. Dann nämlich könnte die These vertreten werden, dass erst *durch* die Rezeption von filmischen Gewaltdarstellungen ein reflexiver Prozess

25 Zit. nach P. Körte: Die blutige Geschichte von Q und U, S. 25.

26 Jean Baudrillard: »Der symbolische Tausch und der Tod«, München: Matthes & Seitz 1982, S. 133.

27 Werner Hamacher: »Das Beben der Darstellung«, in: David Wellbery (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft, München: Beck 1985, S. 149-173.

28 Vgl. dazu: Elmar Locher: »Verstellte Schriften. Differenz und Spur. Anmerkungen zum materiellen Substrat bei Kleist«,
<http://www.textkritik.de/vigoni/locher.htm> (01.03.2006)

29 Ebd.

initiiert wird, der dem Subjekt eine Einsicht über seine eigene Verfasstheit vermittelt, die anders nicht zu haben ist. Anders formuliert: Lässt sich die Begründung, die Kant für jene eigentlich »negative Lust« am Erhabenen ausformuliert, auf das lustvolle Moment übertragen, das die Rezeption von Gewaltdarstellungen bietet? Um diese Frage zu beantworten, ist eine kurze Rekapitulation der zentralen Argumentationsbausteine der *Analytik des Erhabenen* unumgänglich.

Zunächst fällt die eigentlich dialektische Spannung auf, die Kant dem Erhabenen zugesteht: Auf der einen Seite soll »Unbegrenztheit an ihm, oder durch dessen Veranlassung, vorgestellt« werden, gleichzeitig aber wird auf der anderen Seite eine Vorstellung von Totalität »hinzugebracht.³⁰ Lässt sich das Schöne gleichsam epistemologisch als »Darstellung eines unbestimmten Verstandesbegriffs« begreifen³¹, so werden durch das Erhabene Vernunftbegriffe plastisch.³² Kennzeichnend für die Struktur wie für die Darstellung scheint dabei eine Art Zögern, ein Aufschub zu sein, wie er beim Überschreiten einer Grenze auftritt. Dem Erhabenen ist gleichsam ein limitorisches Prinzip eingeschrieben, das aus dem spezifischen Widerspiel von Grenze und Überschreitung resultiert: Das Gefühl des Erhabenen ist eine Lust,

»welche nur indirekte entspringt, nämlich so, daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto starkem Ergießung derselben erzeugt wird, mithin als Rührung kein Spiel, sondern Ernst in der Beschäftigung der Einbildungskraft zu sein scheint.«³³

30 Immanuel Kant: »Kritik der Urteilskraft« (KdU), hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, § 23.

31 Tatsächlich bedarf die im Ästhetischen intuitiv aufgefasste Einheit der Gestalt keiner vorangehenden transzendentalen Synthesis, da sich Einbildungskraft und Verstand nicht feindlich gegenüberstehen, sondern vielmehr im freien Spiel miteinander kooperieren. Gleichzeitig ist die von der Einbildungskraft in der ästhetischen Reflexion gebildete Form mit derjenigen Form analog, die zum Gelingen der Synthesisleistung des Verstandes die Voraussetzung bildet. Die zufällige Quasi-Kooperation der beiden Erkenntniskräfte wird daher subjektiv als ein Gefühl der Harmonie empfunden. Damit wird, ohne dass tatsächlich eine Erkenntnisleistung erbracht wird, durch die Reflexion über die Form des (schönen) Gegenstandes der gleiche Gemütszustand wie bei einem tatsächlichen Erkenntnisprozess bewirkt. Nur deshalb kann Kant auch behaupten: »Soll nun der Bestimmungsgrund des Urteils über diese allgemeine Mitteilbarkeit der Vorstellung bloß subjektiv, nämlich ohne einen Begriff vom Gegenstände gedacht werden, so kann er kein anderer als der Gemütszustand sein, der im Verhältnisse der Vorstellungskräfte zu einander angetroffen wird, sofern sie eine gegebene Vorstellung auf Erkenntnis überhaupt beziehen.« KdU § 9.

32 KdU, § 23.

33 Ebd.

Dieses liminatorische Element hat seinen Grund insbesondere darin, dass das Erhabene – anders als das Schöne – keine Übereinstimmung von Rezeptionsmodus und formaler Struktur, wodurch der Gegenstand der Urteilskraft entgegen tritt, für sich reklamieren kann. Vielmehr erscheint das Erhabene hinsichtlich seiner Form nachgerade zweckwidrig für die Urteilskraft und »gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft«.³⁴ Paradoixerweise aber wird es umso erhabener beurteilt, je energischer es den Rezeptionsparametern entgegen läuft, je gewalttägiger es sich dem Formprinzip der Urteilskraft widersetzt. Daher kann nach Kant das eigentliche Erhabene auch »in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft«.³⁵ An dieser Stelle tritt das oben genannte Widerspiel von Grenze und Überschreitung besonders deutlich zutage: Das Erhabene ist ein Prinzip, durch das die Unmöglichkeit, Vernunftideen angemessen darzustellen, eine sinnlich Repräsentationsform findet. Auf diese Weise aber wird quasi ex negativo das, was sich einer Darstellung entzieht, besonders eindringlich ins Bewusstsein gerufen. Indem sich im Erhabenen das beständige Scheitern der Versuche verdichtet, jene Schwelle zu überwinden, vor der sich die Sinnlichkeit mit Blick auf das Intelligible zurück staut, tritt eine Reflexionsfigur auf den Plan, die in einer schmucken Umkehr *aus* diesem Scheitern eine positive Bilanz mit Blick auf die eigene Subjektkonstitution ziehen kann. Kant exemplifiziert diesen Gedanken, indem er das quantitative Moment des Erhabenen ins Zentrum rückt und definiert: »*Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist.*«³⁶ Dies aber scheint ein Paradox zu sein, denn es ist leicht einzusehen, dass in der Sinnenwelt kein quantitatives Absolut (weder in mikroskopischer noch in makroskopischer Hinsicht) existiert – geschweige denn als reelle Idee denkbar wäre. Das Unvermögen des Geistes, die Dinge der Sinnenwelt quantitativ *absolut* zu erfassen, das Unvermögen also, das *sinnliche* Korrelat eben der *Grenze* auf den Begriff zu bringen, die mit der Vorstellung des *absolut* Großen einhergeht, offenbart zugleich ein *Vermögen* des Gemüts, diese *Idee* immerhin doch *denken* zu können.³⁷ Aus der Unangemessenheit des Vermögens zur Größenschätzung erwächst also erst jenes spezifische Gefühl für eine übersinnliche Fähigkeit im Subjekt selbst, die sich in der erhabenen Geistesstimmung manifestiert. Daher folgert Kant:

34 Ebd., Hervorhebung vom Verf.

35 Ebd.

36 KdU, § 25.

37 »Aber eben darum, daß in unserer Einbildungskraft ein Bestreben zum Fortschritte ins Unendliche, in unserer Vernunft aber ein Anspruch auf absolute Totalität, als auf eine reelle Idee liegt: ist selbst jene Unangemessenheit unseres Vermögens der Größenschätzung der Dinge der Sinnenwelt für diese Idee die Erweckung des Gefühls eines übersinnlichen Vermögens in uns.« KdU, § 25.

»Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.«³⁸ Da dieses Vermögen erst im Scheitern erfahrbar wird, spricht Kant von einem »schnell-wechselnden Abstoßen und Anziehen ebendesselben Objekts.«³⁹

Damit aber wird, folgt man den Überlegungen Hamachers, der Darstellung das Fundament entzogen, denn *in ihr selbst* öffnet sich, wie schon Kant bemerkt »gleichsam ein Abgrund, worin sie sich selbst zu verlieren fürchtet.«⁴⁰ Dieses oszillierende Moment markiert eben jene liminatorische Schwellenstruktur, von der oben bereits die Rede war und die nun – zumindest partiell – analog zu der Struktur des baudrillardischen Simulakrums gedacht werden kann.

»Die Dinge haben Wege gefunden der Dialektik der Bedeutung von der sie überhatten, zu entfliehen: die unendliche Proliferation, die Potenzierung, das Hochtreiben ihrer Wesen, in eine steigernde Extremität, in eine Obszönität, die von nun an als ihre immanente Finalität und ihre unsinnige Vernunft tätig ist.«⁴¹

Wenn Tarantinos Zitat-Collagen darauf hin angelegt sind, die Signifikanten im besten lacanschen Sinne über das Signifikat gleiten zu lassen, so lässt sich nun folgern, dass die Stringenz, mit der in KILL BILL die filmischen Zeichen im Modus der Gewalt streng selbstreflexiv organisiert sind, eben jene immanente Finalität hervorkehrt, mittels der die Vorstellung einer als authentisch begriffenen Wirklichkeit radikal verdrängt wird. Genau diese Verschleifung des Realen, dieses Verschwinden der Wirklichkeit in der Simulation aber löst im Betrachter jene eigentlich negative Lust des Erhabenen aus, da die Gewalt des Films letztlich als die Gewalt verstanden werden muss, mit der sich das Imaginäre des Realen bemächtigt. Ist dies einmal zugestanden, so rücken der daraus resultierende Bedeutungs- respektive Wahrheitsverlust und damit zugleich die Lesbarkeit bzw. Unlesbarkeit dieses Films ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

38 Ebd.

39 Ebd., § 27.

40 Ebd.

41 Jean Baudrillard: »Die fatalen Strategien«, München 1985, S. 7.

Literaturverzeichnis

- Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München: Matthes und Seitz 1982.
- Baudrillard, Jean: *Die fatalen Strategien*, München: Matthes und Seitz 1985.
- Fischer, Robert/Körte, Peter/Seeßlen, Georg: *Quentin Tarantino*, Berlin: Bertz + Fischer 2004 (film: 1).
- Goethe, Johann Wolfgang von: »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, in: Goethes Werke, hrsg. von Erich Trunz (Hamburger Ausgabe), Hamburg: Wegner 1959, Bd. 7.
- Hamacher, Werner: »Das Beben der Darstellung«, in: David Wellbery (Hg.), *Positionen der Literaturwissenschaft*, München: Beck 1985, S. 149-173.
- Kafka, Franz: »Ausflug ins Gebirge«, in: ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. von Max Brod, Frankfurt a.M.: Fischer 1950ff., Bd. 5, S. 27.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.
- Kleist, Heinrich von: »Über das Marionettentheater«, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Helmut Sembdner, München: Artemis & Winkler 1994, Bd. II, S. 338-345.
- Körte, Peter, »Die blutige Geschichte von Q und U. Wo war Quentin Tarantino die letzten sechs Jahre? Und warum kommt er uns jetzt mit ›Kill Bill?«, in: FAZ am Sonntag (41) vom 12.10.2003, S. 25.
- Kremer, Detlev: *Kafka. Die Erotik des Schreibens. Schreiben als Lebens- entzug*, Frankfurt a.M.: Athenäum 1989.
- Locher, Elmar: »Verstellte Schriften. Differenz und Spur. Anmerkungen zum materiellen Substrat bei Kleist«, <http://www.textkritik.de/vigoni/locher.htm> (01.03.2006)
- de Man, Paul: »Ästhetische Formalisierung: Kleists ›Über das Marionettentheater‹«, in: ders., *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 205-233.
- Müller, Harro: »Kleist, Paul de Man und Deconstruction. Argumentative Nach-Stellung«, in: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 81-95.
- Schiller, Friedrich: »Kallias oder Über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch, Bd. 5, München: Hanser 1962.
- Scott, A. O.: FILM REVIEW; »Blood Bath & Beyond«, in: New York Times, 10. Oktober 2003.

