

DIE LISTE DER BRAUT. EINIGE BEMERKUNGEN ZUR FILMÄSTHETIK VON QUENTIN TARANTINOS KILL BILL

UWE LINDEMANN/MICHAELA SCHMIDT

What's the matter?

KILL BILL ist kein Gewaltfilm. Es ist auch kein Film über weibliche Emanzipation und keiner, der die inspirationslose Beliebigkeit post-moderner Kinoproduktionen zeigt. Es ist ebenfalls kein Film über den Fußfetisch von Quentin Tarantino oder einer über die psychoanalytisch deutbare Symbolik von Toiletten- und Waschräumen. KILL BILL ist vielmehr ein Film, der sich primär mit Genrekodierungen befasst, die in ein narratives und ästhetisches Spannungsfeld von territorialisierenden, deterritorialisierenden und reterritoralisierenden Kräften gesetzt werden.

Die Story des Films ist schnell erzählt: Eine junge Frau gehört einer Bande von Auftragskillern an. Als sie schwanger wird, beschließt sie, unter anderem Namen ein neues Leben anzufangen. Der Chef der Bande, gleichzeitig der Vater ihres Kindes, sucht sie. Als er sie gefunden hat, bringt er sie um. Doch die Frau ist nicht tot, auch das Kind überlebt. Nach mehreren Jahren im Koma rächt sich die Frau an den Mitgliedern der Bande und an ihrem ehemaligen Chef und Liebhaber. Am Ende sind Mutter und Kind wieder vereint. Zu dieser Story gesellt sich die eine oder andere Nebenhandlung, die aber die Haupthandlung nicht entscheidend ergänzt oder modifiziert. Es ist eine Story, deren Originalitätsgrad gegen Null tendiert und deren einzelne Erzählsegmente sich bis zu den Anfängen der Schriftkultur, mindestens aber bis in die griechische Antike zurückverfolgen lassen.

Was den Reiz von Quentin Tarantinos Zweiteiler KILL BILL ausmacht, ist die Art und Weise, wie diese Story erzählt wird, wie aus einem unzählige Male wiederholten Minimalplot über den Einsatz verschiedenster erzählerischer und filmischer Mittel ästhetische Formgewinne erzielt werden, die aus einer simplen Story ein visuell und intellektuell attraktives Filmereignis machen. Mehr noch: Indem die ästhe-

tische Ebene im Film derart in den Vordergrund rückt, wird die Story als das gezeigt, was sie ist: lediglich Anlass des Erzählens. Nur so lässt sich erklären, warum sich KILL BILL in keiner Szene inhaltlich mit jenen Problemlagen befasst, die gewöhnlich mit dem Thema Rache verbunden werden: juristische, moralische oder geschlechterpolitische Ambivalenzen, die den Zuschauer affektiv berühren sollen. Durch die weitgehende Befreiung vom inhaltlichen Ballast der Story, die eine Minimierung der Referenz auf die außerfilmische ›Realität‹ zur Folge hat, kann sich der Film ganz der ästhetischen Maximierung selbstreferenzieller Momente widmen. Diese selbstreferenziellen Momente beziehen sich nicht nur auf die filmästhetische und filmhistorische Ebene, sondern binden auch die ›Realität‹ der Schauspieler mit ein. Genau an diesem Punkt findet jedoch ein Re-Entry der Story in den Film statt, allerdings unter veränderten Vorzeichen. Die Story wird nicht mehr als inhaltliches, sondern als erzählerisches und ästhetisches Problem gefasst.

Indem der Fokus auf die erzählerische und ästhetische Ebene gerichtet wird, ist es dem Film möglich, seine eigene Genrezugehörigkeit bzw. ›Genreabwesenheit‹ zu reflektieren. Diese Reflexion vollzieht sich einerseits auf der Ebene typischer Stilelemente, typischer Topographien, typischer Figurenkonstellationen, typischer Charaktere und typischer Erzählmuster. Andererseits umfasst sie jene inhaltlichen Elemente, die zum Standardrepertoire eines ›Rachedramas‹ gehören. Wird die Story also, wie es KILL BILL vorführt, auf wenige narrative Grundelemente reduziert, wird auch der Inhalt als integraler Bestandteil der genrespezifischen Kodierung lesbar. Anders ausgedrückt: Die genrespezifischen Kodierungen lenken im Film die erzählerische und ästhetische Aufbereitung der Story und nicht umgekehrt.

Schon zu Beginn von KILL BILL: VOLUME 1 wird dieser Aspekt deutlich hervorgehoben. Als die Braut a.k.a. Beatrix Kiddo a.k.a. Black Mamba a.k.a. Arlene Machiavelli a.k.a. Paula Schultz a.k.a. Mommy auf Vernita Green a.k.a. Mrs. Bell a.k.a. Copperhead a.k.a. Mommy trifft (Szene 1a u. 1c)¹, werden dezidiert verschiedene Genrekodierungen

1 Zitate aus KILL BILL werden in der Regel in folgender Weise nachgewiesen: Filmteil/Timecode. Verweise auf einzelne Szenen richten sich nach der Sequenzliste im Anhang 1 des Artikels. Wir beziehen uns bei unseren Analysen auf DVD-Region-1-Fassung, die als zusätzliche Features zu den Filmen jeweils ein Making-of zu KILL BILL: VOLUME 1 und zu KILL BILL: VOLUME 2 enthält sowie auf der KILL BILL: VOLUME 2-DVD eine fortgelassene Sequenz. Zur japanischen Fassung des Films, welche die größten Unterschiede zur amerikanischen und zur europäischen Fassung aufweist, vgl. Holm, D.K.: Kill Bill. An Unofficial Casebook. London: Glitterbooks 2004: S. 147f. Insgesamt scheinen die Veränderungen nicht so gravierend zu sein, dass dadurch die Interpretationsergebnisse dieses Beitrages in Frage gestellt würden. Sie betreffen nur wenige Einzelsequenzen, einen kleinen Teil des Vorspanns sowie den Farbwechsel in der House-of-Blue-Leaves-Szene in KILL BILL: VOLUME 1. Hier ist der

gegeneinander ausgespielt, was durch den in der Szene mehrfach vorgenommenen Kodewechsel eine Reihe komischer Effekte zur Folge hat. Die Szene ist einerseits dem Kampf der Braut mit Vernita Green gewidmet, andererseits aber dem Alltag einer amerikanischen Durchschnittsfamilie des gehobenen Bürgertums: die Tochter kommt von der Schule nach Hause, die Mutter bereitet gerade das Mittagessen vor usw. Die Szene pendelt permanent zwischen Genrezugehörigkeit und ›Genreabwesenheit‹, das heißt zwischen der Erfüllung der genrespezifischen Kodierungen eines Rachefilms, in dem es sowohl erzählerisch als auch ästhetisch kein Pardon gibt, und der Abwesenheit dieser Kodierungen, die in diesem Fall durch ein anderes, ebenfalls in vielen Filmen eingesetztes Narrativ repräsentiert wird: ›Be a good Mommy!‹

Besonders deutlich wird die handlungsleitende Funktion der genrespezifischen Kodierungen, als Vernita Green mit der Braut ein Duell vereinbart, erneut also vom Narrativ ›Kernfamilie‹ ins Narrativ ›Rachedrama‹ wechselt. Es wird nicht allein Ort und Zeitpunkt des Duells abgesprochen, zu dem die Braut gemäß der Konventionen des Genre sofort bereit ist, sondern – hier beginnt der Film die genrespezifische Kodierung selbstreflexiv zu überformen – auch der ›Dress‹, den die Kontrahentinnen während der Auseinandersetzung zu tragen haben. Dass der Vorschlag von Vernita Green nur ein genrespezifischer ›Köder‹ ist, der im Rahmen der narrativen Inszenierung von filmischen Duellen gewöhnlich die Funktion eines retardierenden Moments einnimmt, zeigt sich wenig später, als sie abermals den Kode wechselt und die Braut mit einem Schuss aus einer Cornflakespackung mit der Aufschrift ›Kaboom‹ niederzustrecken versucht. Der hier von Vernita Green vorgenommene Kodewechsel steht in scharfem erzählerischen und ästhetischen Kontrast zu den genrespezifischen Konventionen des Duells. Dass sie die Braut verfehlt und so *früh* im Film stirbt, wäre in dieser Lesart nicht dem Zufall oder einer wie auch immer gearteten filmischen Deus-ex-Machina-Instanz geschuldet, sondern ihrem nicht-genrekonformen Verhalten. Ähnliches geschieht mit anderen Akzenten in späteren Szenen des Films, vor allem in der Auseinandersetzung der Braut mit Budd. Wie die späteren Analysen zeigen werden, kann die Braut, obwohl sie im Kampf mit Budd unterliegt, nicht sterben. Die ästhetischen und erzählerischen Konventionen machen sie zu einer Art Zombie der Genrekodierung, der, soviel sei vorweggenommen, mit den irdischen Mitteln einer bloßen Inhaltsanalyse nicht beizukommen ist. Das heißt, die jeweiligen Genrekonventionen haben eine konkret fassbare Auswirkung auf die narrative

Film in der japanischen Version farbig und nicht schwarz-weiß. Zu den Änderungen zwischen den Filmfassung(en) und dem Drehbuch vgl. ebenfalls D.K. Holm, *Kill Bill*, S. 145ff.

und ästhetische Umsetzung der Story, wobei nicht nur die Möglichkeiten und Grenzen des Genres selbst reflektiert werden, sondern zugleich die genrespezifischen Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen des Zuschauers.

Diese wenigen Bemerkungen sollen die Richtung anzeigen, in die sich die folgenden Analysen zur Filmästhetik von KILL BILL bewegen werden. Es wird sowohl auf struktureller Ebene, also bezüglich der Chronologie, Topographie, Raumgestaltung, Kameraeinstellungen des Films als auch auf inhaltlicher Ebene, also auf der Ebene genrespezifischer Figurencharakterisierung, Handlungsmotivation und -führung gefragt werden, wie sich der Film reflexiv zu den Bedingungen seiner eigenen Produktion und Rezeption verhält. Die Analysen werden zeigen, dass KILL BILL seine filmästhetischen und erzählerischen Voraussetzungen offen zur Schau stellt und damit das verweigert, was viele andere Filme, vor allem des aktuellen Mainstream-Kinos, vorführen: Authentizität, Originalität, die Möglichkeit zur Einfühlung und Identifikation sowie eine finale Lösung von Konflikten, die dem positiv oder negativ gewendeten Prinzip einer ›poetical justice‹ gehorchen.² Vielleicht könnte man sogar soweit gehen und sagen, dass KILL BILL eine Dekonstruktion herkömmlicher Filmerzählungen und ihrer Ästhetik vorführt.

»Sechstens: Die Zeit verheddert sich in der einen oder anderen Schleife.« (Georg Seeßlen)³

Wer KILL BILL hinsichtlich seiner Chronologie untersucht, sieht sich vor erhebliche Probleme gestellt.⁴ Wichtige Teile der Story, die für eine

- 2 Vgl. Peter Körte: »Wo so erzählt wird, wo die Figuren sich als wandelnde Zitate bewegen, da entfällt, was Hollywood sucht: Identifikation. In einen, der in der Mitte des Films erschossen wird, um ein paar Minuten später wieder zum Frühstück zu gehen, kann man sich schlecht ›einfühlen‹.« Körte, Peter: Tarantinomania. <http://www.blarg.net/~kbilly/>, der Koffer von Marsellus Wallace und anderes Treibgut. In: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2000, S. 33.
- 3 Das Zitat stammt aus Georg Seeßlens semiwissenschaftlicher Studie *Is this the Way to Tarantino?* Das vollständige Zitat, das Seeßlen einem fiktiven Filmkritiker in den Mund legt, lautet: »Was bedeutet eigentlich der Tarantino-Stil? [...] Erstens: Alles was du zu sehen und zu hören bekommst, kommt irgendwo aus anderen Filmen. Zweitens: Es gibt keinen Weg raus. Drittens: Erst die Antwort, dann die Frage. Vielleicht. Viertens: Es wird sehr gemein, sehr langsam, sehr schmerzhaft gestorben. Fünftens: Es wird viel gequatscht, teils scheinbar belangloses Zeug. Sechstens: Die Zeit verheddert sich in der einen oder anderen Schleife. Fertig ist ein Tarantino-Film.« Seeßlen, Georg: »Is This the Way to Tarantino? Fast nichts in diesem Text ist von Georg Seeßlen«, in: Fischer/Körte/Seeßlen: Tarantino, S. 241.
- 4 Bei Uwe Nagel heißt es: »Die Veränderungen in der Zeit sind es, die bei Tarantino die auffälligsten Besonderheiten der Narration darstellen. Bei

chronologische Rekonstruktion des Handlungsverlaufs und damit für eine Analyse der narrativen Aufbereitung der Story in der Filmnarration nötig sind, bleiben für den Zuschauer lange im Unklaren. Erst nach Ende des ersten Kapitels von *KILL BILL: VOLUME 2* (dem sechsten Kapitel des Gesamtfilms) wird die Abfolge der dargestellten Ereignisse für den Zuschauer in ihrer Gesamtheit überschaubar. Klar ist indessen schon im ersten Teil, dass dem Film eine episodische Struktur zugrunde liegt, die durch die massiven Umstellungen im Vergleich von Story und Filmnarration deutlich unterstrichen wird. Weiter hervorgehoben wird die Episodenstruktur des Films durch die Liste der Braut, die für den Zuschauer eines der wichtigsten Hilfsmittel darstellt, den Überblick über die Abfolge der Ereignisse in der Story zu behalten. Auf der Liste sind – was entscheidend ist – fein säuberlich durchnummeriert nacheinander die Gegner bzw. Opfer der Braut während ihres Rachfeldzuges verzeichnet. Ohne diese Liste würde die Abfolge der Einzelepisoden, vor allem im ersten Teil des Films, trotz vieler genauer Zeit- und Ortsangaben (vgl. die Sequenzliste im Anhang zu diesem Artikel) sowohl für den Zuschauer als auch für die spätere Analyse nicht rekonstruierbar sein. Damit besitzt die Liste für Zuschauer einerseits eine rezeptionsleitende Orientierungsfunktion bezüglich der Zeitstruktur der Filmnarration und ist eindeutig als selbstreflexives Moment identifizierbar. Zum anderen hebt sie einen wichtigen Aspekt einer episodisch verfahrenen Narrationen hervor: alles könnte auch anders sein, das heißt in anderer Reihenfolge erzählt werden. Zwar bildet die Auseinandersetzung der Braut mit Bill, ihrem ehemaligen Chef und Liebhaber, den abschließenden Höhepunkt der Filmerzählung. In welcher Reihenfolge die Kämpfe vorher aber gezeigt werden, ist im Film selbst auf inhaltlicher Ebene nur schwach motiviert: Weil O-Ren, so die Braut, nun die Tokioer Unterwelt regiere, sei sie am leichtesten zu finden. Woher die Braut diese Information hat, bleibt unklar wie auch vieles andere im Film. Dazu kommt, dass die ›Großkampfszene‹ zwischen O-Ren (Nr.1 auf der Liste) und der Braut erst nach dem *zweiten* Kampf zwischen der Braut und Vernita Green (Nr.2 auf der Liste) gezeigt wird. Diese Umstellung in der Chronologie der Story in der Filmnarration führt zum einen zu einer Spannungsminimierung für den Zuschauer. So verschiebt sich auch hier der Akzent von der inhaltlichen auf die erzählerische und ästhetische Ebene der Darstellung der Kampfszene. Zum anderen aber wird noch einmal deutlich das kontingente Moment einer episodischen Erzählung markiert. Es wird

seinen Filmen gibt es kein behagliches Zurücklehnen für den Zuschauer; das Spiel mit den Erwartungen, die Mixtur von Genrekino und intellektueller Bearbeitung, das konsequente Weiterdenken von altbekannten Erzählmustern produzieren eine besondere Spannung.« Uwe Nagel: *Der rote Faden aus Blut. Erzählstrukturen bei Quentin Tarantino*. Marburg: Schüren 1997. S. 29.

als typische Genrekonvention des Rachedramas bzw. Rachefilms lesbar, die zumindest im ersten Teil des Films gerade nicht eingelöst wird. Der zweite Teil hält sich dagegen weitgehend an die chronologische Folge der Ereignisse in der Story. Dementsprechend wird die Liste der Braut nicht mehr gezeigt. Sie büßt ihre rezeptionsleitende Orientierungsfunktion ein.⁵

Eine zweite Funktion der Liste besteht darin, dem Zuschauer früh die Anzahl und Namen der Gegner/innen der Braut vertraut zu machen, denn das zentrale Ereignis der Story, das den späteren Rachezug der Braut motiviert, steht zwar gleich am Beginn des Films (Szene V1b), doch der Kontext des Schusses auf die Braut bleibt für den Zuschauer lange unaufgeklärt. Die Liste steht in dieser Weise als Pars pro toto für das gesamte ›Projekt‹ der Braut. So stellt sie auch inhaltlich ein wesentliches Strukturelement des Filmes dar. Diese Beobachtung wird dadurch gestützt, dass das »Massacre at Two Pines« im Film selbst äußerst fragmentiert gezeigt wird. Es wird in insgesamt elf, meist kurze Einzelszenen gesplittet (vgl. die Liste der Szenen in chronologischer Reihenfolge im Anhang zu diesem Artikel). So bleibt das »Massacre« bis zum Beginn des zweiten Teils des Films (Szene 6a) eine Leerstelle, von der aus der Film seine Narration zwar entwickelt, die aber selbst nur als ›trigger‹ für die folgenden Ereignisse fungiert.

Dagegen bietet die Liste keinerlei Hilfe für die Rekonstruktion der zeitlichen Logik der Filmnarration selbst. Dies lässt sich schon aus der ersten großen Umstellung der Story in der Filmnarration erkennen. Wenn der Kampf zwischen der Braut und Vernita Green (Szene 1a u. 1c) vor dem zwischen der Braut und O-Ren (Szene 5a ff.) gezeigt wird, so stellt sich die Frage, in welchem zeitlichen Verhältnis der zweite Kampf zum ersten steht. Erzähltheoretisch müsste man von einer Analepse sprechen. Nimmt man nun das die Handlung auslösende Ereignis hinzu – Bills Schuss auf die Braut, der im Vorspann gezeigt wird (Szene V1b) – und macht dieses zum zeitlichen Fixpunkt, so verwandelt sich die Kampfzene der Braut mit Vernita Green in eine Prolepse, denn der Kampf der Braut mit O-Ren liegt ja zeitlich vor dem der Braut mit Vernita Green. Würde man jetzt noch die Analepse kurz vor dem Kampf der Braut mit Vernita Green in die Analyse mit einbeziehen – in dieser Szene (1b) wird gezeigt, wie Vernita Green die Braut schlägt, bevor sie von Bill niedergeschossen wird –, dann wäre die Szene des Vorspanns zu KILL BILL: VOLUME 1 (V1b) eine Prolepse zu dieser Szene. Szene 1b ist in Bezug auf Szene 1a aber eine Analepse, während Szene 1a wiederum in Bezug

5 Dass im Film noch zwei weitere Listen erwähnt werden und zumindest eine davon auch gezeigt wird, darauf soll später eingegangen werden (s. Abschnitt IV). Zudem könnte man auch den Kalender, auf dem Budds Arbeitstage in der »Titty Bar« eingetragen sind, als Liste bezeichnen.

zu Szene 5a ff. eine Prolepse ist. Zusätzlich ist zu beachten, dass Szene 1a in Bezug zum Vorspann V1b der ›normalen‹ Zeitlogik folgt. Das heißt, wir haben je nach Ausgangspunkt Rückblenden (Analepsen) in Vorausschauen (Prolepsen) oder Vorausschauen in Rückblenden, nirgends jedoch ist Gegenwart, obwohl der Film auf der rezeptiven Ebene natürlich immer ganz Gegenwart ist.

Was sich in der Fragmentierung der »Massacre«-Szene andeutet, lässt sich für die zeitliche Verfasstheit der Filmnarration im Ganzen festhalten: Es existiert keine filmische Basisnarration in KILL BILL, von der aus sich eine konsistente Zeitebene rekonstruieren ließe. Durch die bewusste Verkomplizierung der Zeitverhältnisse unterläuft der Film jede Zeitvorstellung, die mit der Differenz eines Vorher/Nachher operiert. Diese Differenz bildet aber die unabdingbare Voraussetzung dafür, die kausalen Beziehungen im Film nachzuvollziehen. Dies lässt nur den Schluss zu, dass im Film alles gleichzeitig geschieht. Durch die Art und Weise, wie die Story im Film erzählt wird, wird die Zeit gewissermaßen zum Verschwinden gebracht. Die Liste der Braut gaukelt lediglich eine logische Struktur der Filmnarration vor. Letztlich kann aber diese Struktur auch von ihr nicht gewährleistet werden. Noch im Abspann zu KILL BILL: VOLUME 2 (A2b) wird dies dem Zuschauer vor Augen geführt. Obwohl der Film in Szene 10e zu einem ›Happy End‹ geführt worden ist, befindet sich die Braut erneut auf dem Weg zu Bill, als hätte es keine finale Lösung des Konflikts gegeben. Was für die episodische Struktur des Films angedeutet wurde, wird auf der Ebene der zeitlichen Verfasstheit deutlich sichtbar: Wo die Zeit nur aus Momenten von Gegenwart ohne Erinnerung besteht, ist es nicht mehr möglich, eindeutige kausale Beziehungen festzustellen. Es regiert die Kontingenz.

Diese Problematik wird im Film auch auf der Ebene der Erzählerkommentare thematisiert: »How it happened, who was there, how many got killed and who killed them changes depending on whose telling the story.«⁶ Dies erklärt die Stimme der Braut zu Beginn von KILL BILL: VOLUME 2 aus dem Off, während die Kamera in einer langen Einstellung die Hochzeitskapelle zeigt, wo das Rachedrama seinen Anfang nehmen wird – ein Anfang, der keiner ist, weil ihn der Zuschauer schon aus KILL BILL: VOLUME 1 kennt. Doch wer spricht? Die Braut, die im Rekurs auf die Zeitungsmeldungen über das »Massacre« ihre eigene Geschichte in Frage stellt, indem sie die Vielfalt möglicher Perspektiven auf die im Film gezeigten Ereignisse hervorhebt? Ein nullfokalisierter Erzähler, der außerhalb der Narration steht und sich der Stimme der Braut lediglich bedient, um selbstreferenziell jene Kontingenz zu betonen, welche die zeitlichen Ebene der Filmnarration dominiert? Und: Von welchem Ort aus

6 KILL BILL: VOLUME 2, 00:02:24.

und vor allem wann werden diese Worte gesprochen? Retrospektiv, das ist klar... Oder vielleicht doch prospektiv? Denn immerhin betont die Stimme der Braut, dass alle im Folgenden geschilderten und schon gezeigten (!) Ereignisse von der Disposition des Erzählers abhängen. Ein anderer Erzähler, eine andere Story, ein anderer Film?

Der Erzählerkommentar trennt spätestens an diesem Punkt die Story von der Filmnarration. Alles, was über das zeitliche Verhältnis von Story und Filmnarration gesagt wurde, erweist sich vor diesem Hintergrund als bloße Konstruktion, die von der Idee geleitet wird, dass in dem Moment, wo Einzelereignisse in zeitlichem Verlauf geschildert werden, es zwangsläufig eine übergeordnete Struktur geben muss. Der Erzählerkommentar macht deutlich: Es geht um Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten und damit um die Frage, wie eine filmische Realität und dessen ›Welthaltigkeit‹ auf narrativem Wege erzeugt werden kann. Denn selbst die Annahme, dass KILL BILL eine »dream quality«⁷ besitze, stellt lediglich einen weiteren vergeblichen Versuch dar, etwas zu referenzialisieren, das letztlich nicht referenzialisierbar ist.

Obwohl im Erzählerkommentar die chronologische Austauschbarkeit der Einzelszenen und, damit verbunden, sogar die Austauschbarkeit einzelner Figuren hervorgehoben wird (auf der inhaltlichen Ebene wird dies im Übrigen schon durch die Vielzahl der Pseudonyme einzelner Figuren betont), erzeugt der Film auf der rezeptiven Ebene jedoch genau diese ›Welthaltigkeit‹. Dass sich dieser Effekt einstellen kann, liegt daran, dass die Filmnarration trotz ihrer deutlichen Tendenz zur Auflösung kausaler Strukturen die Story nicht ›erledigen‹ kann. Denn es handelt sich um eine Story, die in ihrer Simplizität und Tradiertheit offenbar derart muster­gültig ist, dass sie jeden Versuch einer narrativen Dekonstruktion überlebt. Zwar besitzt KILL BILL keine Basisnarration, von der aus eine eindeutige zeitliche Rekonstruktion der Filmereignisse möglich wäre. Gleichwohl aber scheint die Story selbst ein Basisnarrativ zu sein, das die episch geprägte Erzähltradition produktiv, vor allem aber rezeptiv bis heute prägt. Der Effekt von ›Welthaltigkeit‹ wäre somit das Ergebnis einer bis in die Antike zurückreichenden narrativen und rezeptiven ›Gewohnheit‹.

Auch auf der inhaltlichen Ebene des Films lässt sich dies belegen, zum einen durch Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit einer genauen kalen­darischen Fixierung der Filmhandlung und zum anderen durch den zyklischen Charakter der Rache selbst. In einer Szene gegen Ende von KILL BILL: VOLUME 2 besucht die Braut Esteban Vihaio im »El Botanero Cochon« (Szene 10a). Hierbei wird der Tisch gezeigt, an dem Vihaio

7 Stanley Crouch: *The artificial white man. Essays on authenticity*, New York: Basic Civitas Books 2004, S. 198.

sitzt. Auf dem Tisch liegen ein Buch und eine Zeitung. Bei der Zeitung handelt es sich um das Wallstreet Journal vom 30. Januar 2003, dessen Schlagzeile zum Teil lesbar ist: »Project Plays ... Korea Showdown«⁸ Nicht nur expliziert der Film an dieser Stelle erneut seine ironisch gebrochene Selbstreferenzialität, in dem die Zeitung das ankündigt, was wenig später tatsächlich geschehen wird, sondern in dieser Szene scheint mit einem Mal doch die Möglichkeit gegeben, einen zeitlichen Fixpunkt in der Filmnarration auszumachen. Nimmt man an, dass die Zeitung auf dem Tisch von Vihairo aktuell ist, so könnte man tatsächlich versuchen, von dieser Szene aus die einzelnen Episoden des Films zu datieren.⁹ Dies mag vielleicht gelingen, dennoch muss auch dieser Versuch scheitern. Denn als Bill in einer bezeichnenderweise weder zeitlich noch räumlich fixierten Szene von Pai Mei erzählt (Szene 8a), datiert er die Episode aus dem Leben des Kung-Fu-Meisters¹⁰ auf das Jahr 1003! Pai Mei wäre im Film also etwa eintausend Jahre alt. Auch inhaltlich wird, diesmal von der Story ausgehend, die Zeitdimension des Films aufgehoben.

Unterstützt werden diese Aufhebungstendenzen durch einen weiteren Aspekt, der früh im Film zur Sprache kommt. Als die Braut mit der Tochter von Vernita Green spricht, die offenbar den Tod ihrer Mutter mit angesehen hat (Szene 1c), erklärt sie ihr, dass sie auf sie warten würde, falls diese im Erwachsenenalter sich an ihr rächen wolle. Nimmt man hinzu, dass eine ähnliche Konstellation bei der Rache der elfjährigen O-Ren am Yakuza-Boss Matsumoto gezeigt wird (Szene 3a), wird schnell deutlich, dass die Filmhandlung letztlich nur einen kleinen Ausschnitt einer lang andauernden, vielleicht bis in mythische Zeiten zurückreichenden Folge von Rache und Gegenrache zeigt. Über das Thema Rache wird also auch die Story auf Dauer gestellt. Sie hat keinen Anfang¹¹ und kein Ende. Wenn man überhaupt von einem dominanten Zeitmodell in KILL BILL sprechen möchte, dann müsste man auf eine zyklische Zeitvorstellung zurückgreifen, in der die einzelnen narrativen Segmente in einer Art Wiederkehr des Gleichen permanent aktualisiert werden können. So bleibt der Film letztlich einem vormodernen Modell

-
- 8 KILL BILL: VOLUME 2, 01:19:56. Die vollständige Schlagzeile der Titelseite des Wallstreet Journals vom angegebenen Datum lautet: »A Global Journal Report / Undone Deal: Troubled Power Project Plays Role in North Korea Showdown / Pyongyang Wanted Electricity For Halting Nuclear Arms«.
- 9 Vgl. wiederum die Liste der Szenen in chronologischer Reihenfolge, wobei auch jeweils die Dauer der einzelnen, inhaltlich zusammenhängenden Erzählsegmente angegeben ist, wenn sie im Film genannt wird.
- 10 Laut D.K. Holm ist Pai Mei eine legendarische Figur aus der chinesischen Geschichte. Er soll Wu-Dang-Priester gewesen sein und wurde stets als Schurke dargestellt, vgl. D.K. Holm, Kill Bill, S. 109.
- 11 Der Anfang des Rachedramas wird in aller Ausführlichkeit ja erst im zweiten Teil des Films nachgereicht.

des Erzählens verpflichtet, das keine organische Einheit des Erzählten und keine operative Schließung der Handlung kennt.

On the road

»Revenge is never a straight line.«¹² Diese Aussage von Hattori Hanzo, die im Film während der Übergabe der Samuraischwertes an die Braut fällt, lässt sich im Rahmen der bislang angestellten Überlegungen leicht als selbstreferenzielles Statement bezüglich der Zeitstruktur der Filmnarration verstehen. Ebenso naheliegend ist jedoch eine zweite Lesart, bei der die Aussage auf die räumliche und geographische Struktur des Films bezogen wird. Würde man die Route der Braut auf eine Karte einzeichnen, wäre sie tatsächlich alles andere als geradlinig. Die Reise der Braut führt im Film von China nach Amerika (El Paso, Texas) über Japan (Okinawa, Tokio) erneut zurück nach Amerika (Pasadena und Barstow, Kalifornien). Von dort aus geht die Reise nach Mexiko (Acuna), wo es zur finalen Auseinandersetzung mit Bill kommt. Die Raum-Settings selbst, die im Film gezeigt werden, könnten kaum vielfältiger und heterogener sein. An Außenräumen werden die Wüste, eine chinesische Tempelanlage, die Großstadt Tokio, der Garten des Restaurants »House of Blue Leaves« und jener von Bills Appartement gezeigt, an Innenräumen die Hochzeitskapelle »at Two Pines«, der Bungalow der Bells, ein Krankenhaus, eine Tiefgarage, die Sushi-Bar Hanzos, das Restaurant »House of Blue Leaves« selbst, eine »Titty Bar«, der Wohnwagen Budds, ein Friedhof, ein Sarg, das Appartement Bills, dazu mehrere Flugzeuge, Autos, Hotelzimmer, ein mexikanisches Bordell sowie verschiedene Toiletten- und Waschräume, um nur die wichtigsten zu nennen.

Schon aus dieser kurzen Auflistung wird ersichtlich, dass in KILL BILL ein anderes Raumkonzept in Anschlag gebracht wird, als es in Tarantinos früheren Filmen der Fall war. Was dort auf wenige überschaubare Orte beschränkt war, die einer »Ikonographie des Flüchtigen und Verwechselbaren«¹³ folgten, ist hier anders akzentuiert. Auch wenn Tarantino in KILL BILL weiterhin »auf Wahrzeichen oder andere Einzelstücke von hohem Wiedererkennungswert verzichtet«¹⁴, so haben die in KILL BILL gezeigten Außen- und Innenräume gleichwohl einen hohen Wiedererkennungswert. Dieser Wiedererkennungswert gewinnt seine referenzielle Kraft jedoch nicht durch den Bezug auf eine außerfilmische Realität, sondern durch – diesmal raumbezogene – Genrekonventionen des Rachefilms: Die Wüste lässt an den Western, die chinesische Tem-

12 KILL BILL: VOLUME 1, 01:40:00.

13 P. Körte, Tarantinomania, S. 25.

14 Ebd.

pelanlage an Kung-Fu-Filme, Restaurant und Garten des »House of Blue Leaves« an Samurai-Filme denken.¹⁵ Es sind allesamt Räume »aus zweiter Hand«, die primär von genrespezifischen Darstellungsformen einschließlich ihrer ästhetischen Normen bestimmt werden. Diese Räume sind gerade das Gegenteil einer »Ikongraphie des Flüchtigen und Verwechselbaren«. Sie sind in *KILL BILL* im Gegenteil die *einzig* möglichen Räume, an denen die Ausbildung der Braut und ihre Auseinandersetzungen mit den verschiedenen Gegnern und Gegnerinnen stattfinden können.

Besonders deutlich wird dieser Aspekt an dem Aufeinandertreffen der Braut mit Budd, bei dem es zu einem regelrechten »Genreclash« kommt (Szene 7b). Der Kampf ist zur großen Überraschung des Zuschauers bereits beendet, bevor er richtig begonnen hat. Budd lässt sich nicht auf einen Kampf unter gleichen Bedingungen ein, sondern streckt die Braut kurzerhand mit einem Schuss aus seiner Schrotflinte nieder. Kurz vor dem Schuss wird die Braut mit einer Ninja-Maske gezeigt. Sie wirkt in dieser Einstellung wie ein »Fremdkörper« in der nächtlichen Wüste Kaliforniens. Wenn gesagt wurde, dass Vernita Green so früh im Film sterben muss, weil sie sich nicht an Genrekodierungen hält, so lässt sich für die Szene mit der Braut und Budd feststellen, dass hier die Braut räumlich und damit genremäßig dekontextualisiert ist, während sich Budd, was sich nicht zuletzt an der Wahl seiner Waffe zeigt, genrekonform verhält. Schon die verbale Auseinandersetzung Budds mit dem Chef der »Titty Bar« über seine Kopfbedeckung, ein Cowboyhut – eine Szene, die auf den ersten Blick zwar komisch, insgesamt aber redundant wirkt (Szene 7a) –, markiert den dominanten Genrecode von Kapitel 7 des Films. Man könnte sagen, dass sich die Braut in dieser Szene im Genre »geirrt« hat, wofür sie kurze Zeit später »bezahlen« muss. Es wird ihr eine texanische (!) Beerdigung zuteil. Die Waffen der Braut werden im Genre des Western stumpf.¹⁶ Daher wird Budd konsequenterweise

15 Ich spare mir weitere Ausführungen zum Thema Intertextualität in *KILL BILL*. Zu diesem Thema hat D.K. Holm in seinem *Unofficial Casebook* alles Wissenswerte gesagt. Den allgemeinen Anspielungshorizont des Films hat David Walker in folgende prägnante Worte gefasst: »Tapping into Shaw Brothers Studios kung fu, Japanese Yakuza, anime, blaxploitation, Swedish rape-revenge, Star Trek and a whole bunch more, the film is so overflowing with influences you'll need a scorecard and an encyclopedic knowledge of B movies just to keep up.« David Walker: »Kill Bill Vol.1«, in: D.K. Holm, *Kill Bill*, S. 151; vgl. Damon Houx: *Kill Bill Vol.1*. In: ebd., S. 155.

16 Vgl. hierzu die Analyse von Maximilian Le Cain in seinem hervorragenden Artikel *Tarantino and the Vengeful Ghosts of Cinema*. Le Cain setzt die Akzente allerdings etwas anders: »Tarantino's assortment of killers are more than characters, more than products of different film styles: they are conscious symbols of their genre and carry with them the weight of its history. Their interaction amounts to nothing less than clashes between the entirety of the cinematic traditions that they represent. Thus, these battles

auch nicht von ihr getötet, sondern von Elle Driver – eine Figur, die sich weder an die Genrekonventionen des Western noch an die des Eastern hält.¹⁷ Dies ist nicht zuletzt der Grund, warum Elle Driver nicht von der Braut getötet werden kann. Der genrespezifische Raum, in dem sich beide bewegen, würde eine derartige Konfliktlösung nicht zulassen.

Andererseits werden jedoch Räume in *KILL BILL* gezeigt, in denen sich beide Protagonisten genrekonform verhalten. Dies betrifft vor allem die Kampfszene zwischen der Braut und O-Ren im Garten des »House of Blue Leaves« (Szene 5f). Wie groß die genrespezifische Funktion des Raumes gerade für diese Szene ist, wird nicht nur in der auffallend anders akzentuierten Ästhetik der Raumdarstellung deutlich, zumal im Vergleich mit der Großkampfszene im Innern des »House of Blue Leaves«, sondern vor allem durch den plötzlichen Wetterumschwung, der sich während des Kampfes der Braut mit den »Crazy 88« ereignet haben muss. Während Tokio in Szene 5b völlig schneefrei ist und nichts auf ein winterliches Setting hindeutet, ist der Garten, in dem die Braut und O-Ren kämpfen, gänzlich verschneit. Wie in kaum einer anderen Szene des Films wird die Genrekodierung des Raumes in ästhetischer Hinsicht herausgestellt.

Erst im Zusammenhang dieser Analysen wird erkennbar, warum im Film häufig explizit die geographische Situierung der Räume benannt wird und ihr genrespezifisches Ornat stets deutlich zur Schau gestellt wird. Die Räume markieren das Filmgenre, in dem sich die Protagonisten bewegen. Mehr noch: Sie bestimmen sogar die genrespezifischen Regeln, nach denen sich die Protagonisten an diesen Orten zu verhalten haben. Während also die Zeitebene des Films von einem hohen Deteritorialisierungskoeffizienten bestimmt wird, der die einzelnen Handlungssegmente fragmentiert und austauschbar erscheinen lässt, wird die räumliche Ebene des Films in den Kampfszenen von einem starken

are able to assume an importance that feels grander than the immediate narrative predicament. An example of this dynamic: in part two the Bride goes to kill westerner Budd (Michael Madsen). She goes with her sword at night and hides under his mobile home, ninja style. Upon breaking into the trailer, she finds him waiting for her, shotgun at the ready. He wounds and captures her without a struggle. One up for the Western! Then, in the macabre tradition of the Italian Western, we learn that her fate is to be buried alive in a graveyard [...]. Once six feet under, the heroine overcomes her despair by mentally flashing back to her period of training with martial arts master Pai Mei (Gordon Liu) that took place in the grainy, zoom-rich, bleached out colour of a '70s Kung Fu flick. If *Kill Bill* has a truly epic dimension, it is born of this clash of traditions, the battle of film histories.« Maximilian Le Cain: »Tarantino and the Vengeful Ghosts of Cinema«. In: <http://www.sensesofcinema.com/contents/04/32/tarantino.html> am 31. Jan 2006.

17 Besonders deutlich wird dies in der Szene, in der sie Pai Mei vergiftet (Szene 9d).

Reterritorialisierungskoeffizienten beherrscht. Diese Räume des Films haben damit (wie die Liste der Braut) ebenfalls eine handlungs- und rezeptionsleitende Funktion.

Allerdings treffen die angestellten Überlegungen nicht auf alle Räume in KILL BILL zu. Dies hängt nicht zuletzt mit den spezifischen Darstellungsmodi zusammen, die Tarantino in seinen Filmen bei der Inszenierung von Räumen bzw. Räumlichkeit verwendet. Hier sind vor allem drei Aspekte zu nennen: 1) Tarantino verzögert vielfach »establishing shots«, die zunächst das ganze räumliche Setting zeigen, bevor der Zuschauer Details erkennen kann (vgl. Szene V1b). 2) Zudem orientiert Tarantino die »beschränkte Entwicklung des Raumes« häufig »an den Bewegungen der Darsteller«, wobei zum Teil eine »räumliche Trennung von Figuren«¹⁸ vorgenommen wird (vgl. Szene 6a, als die Braut aus der Hochzeitskapelle ins Freie tritt und auf den flötespielenden Bill trifft). 3) Wenn Tarantino ganz auf eine Raumdarstellung verzichtet, trotzdem aber dem Zuschauer bewusst machen möchte, was in einem Raum geschieht, setzt er dafür meist den Ton aus dem »offscreen space« ein (vgl. das Ende von Szene 6a, als die DiVAS die Hochzeitskapelle betreten und die Hochzeitsgäste erschießen). Dies hat für den Zuschauer einen Effekt zur Folge, den Uwe Nagel bereits für eine Szene in RESERVOIR DOGS beschrieben hat: »In der brutalsten Szene des Films sehen wir ein völlig belangloses Bild, nur der Ton, der Kontext und die Imagination des Betrachters machen den ganzen Horror aus.«¹⁹ Und Nagel resümiert:

»Von Anfang an wird so dem Zuschauer erklärt, daß die Narration bei der Präsentation des Raumes nicht nach den Regeln des klassischen Hollywood-Kinos funktioniert, bei dem alle eingesetzten filmischen Mittel möglichst unauffällig bleiben, um »die Apparatur hinter dem Schein verschwinden zu lassen.«²⁰

Diese darstellungstechnischen Stilmittel haben eine enorme Auswirkung auf die Genrekodierung der einzelnen in KILL BILL gezeigten Räume. Wenn es zutrifft, dass die Räume und Orte im Film eine rezeptions- und handlungsleitende Funktion haben, dann müssen sie diese Funktion zwangsläufig einbüßen, wenn für den Zuschauer unklar bleibt, wo sich die Protagonisten gerade aufhalten bzw. was mit ihnen im »offscreen space« geschieht. Was auf der Ebene der Genrekodierung eindeutig identifizierbar ist, wird somit auf der Ebene der Raumdarstellung scheinbar erneut ein Moment der Unbestimmtheit eingeschrieben. Betrachtet

18 Alle Zitate aus U. Nagel, Faden, S. 68.

19 Ebd., S. 56, vgl. auch D.K. Holm, Kill Bill, S. 26.

20 U. Nagel, Faden, S. 49.

man jedoch genauer, in welchen Szenen die genannten Stilmittel eingesetzt werden, wird schnell deutlich, dass in den unbestimmt bleibenden Räumen die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf andere Details gelenkt werden soll. Beispielhaft wird dies schon im Vorspann zu KILL BILL: VOLUME 1 vorgeführt: Man hört das Atmen der Braut, die Leinwand bleibt noch schwarz, dann sieht man ihren blutüberströmten Kopf, die Stiefel Bills, sein Taschentuch mit Monogramm und vernimmt einige, aus dem Kontext gerissene Worte über die sadistischen bzw. masochistischen Neigungen des Taschentuchbesitzers. Die letzten Worte der Braut (»It's your baby«²¹) gemahnen an ein Eifersuchtsdrama, das offenbar schon am Anfang des Films sein definitives Ende gefunden hat. Für den Zuschauer ist sofort klar, dass die hier präsentierte Figurenkonstellation (Mann, stehend, offenbar unverletzt / Frau, liegend, verletzt) eine zentrale Bedeutung für die folgende Handlung hat, gerade weil es weder räumlich noch zeitlich situierbar ist. In ähnlicher Weise, das heißt nur mit partieller räumlicher zeitlicher Fixierung, wird stets die Liste der Braut gezeigt (Szene 1d, 5g u. 5j), dessen zentrale Funktion für den Film bereits herausgestellt wurde.

Ein dritter Aspekt der Raumkonzeption in KILL BILL betrifft die semantische und symbolische Valenz der Räume jenseits bestimmter, eindeutig akzentuierter Genrekodierungen. Auch wenn diese Räume teilweise mit bestimmten Genrekodierungen in Verbindung gebracht werden können, wäre es problemlos möglich, sie in andere Genres zu versetzen. Während der Großteil dieser Räume, vor allem Innenräume, unter alltägliche Aspekte wie »Ernährung« (Sushi-Bar Hanzos, »House of Blue Leaves«, Café an Landstraße), »käufliche Sexualität« (»Titty Bar«, »El Botanero Cochon«), »Hygiene« (Toiletten- und Waschräume) und »Fortbewegung« (Autos, Flugzeuge, Hotelzimmer, letztlich auch der Wohnwagen Budds) subsumiert werden können, sind andere in hohem Maße semantisch und symbolisch überkodiert. Dies betrifft insbesondere den Bungalow der Bells, die Hochzeitskapelle, das Grab von Paula Schultz sowie das Appartement Bills. Es sind Räume, die sich einerseits dem Aspekt »Familie« zuordnen lassen und andererseits dem des »Rituals«.

Signifikant ist, dass der Aspekt »Familie« die Filmnarration im Ganzen rahmt. Der Bungalow der Bells und das Appartement Bills stehen am Anfang und Ende einer Filmnarration, die das, was die Räume semantisch und symbolisch versprechen, gerade nicht einlöst. Dasselbe gilt für die Hochzeitskapelle und das Grab von Paula Schultz – beides Räume, die mit bedeutenden »rites de passage« verbunden sind. Wie der Bungalow der Bells und Bills Appartement gelingt es ihnen ebenfalls

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

nicht, eine operative Schließung der Narration vorzunehmen. Die vier genannten Räume können zwar die Geschwindigkeit der Filmnarration kurzzeitig verlangsamen, so dass ihre jeweiligen semantischen und symbolischen Versprechen hervortreten.²² Letztlich aber können sie von einer episodischen Narration nur durchquert werden. Dass es also der Braut gelingt, sich aus dem Grab zu befreien, hat weniger einen ›technischen‹ Grund, wie es die Rückblende in Szene 8b (ihre Ausbildung bei Pai Mei) nahe legt, als vielmehr den, dass der Friedhofs-Raum keine handlungsleitende Funktion in Bezug auf die Narration besitzt, da er keiner der dominanten Genrekodierungen des Films folgt. Daher ist es gerade *nicht* unwahrscheinlich oder unglaubwürdig, dass die Braut von den Toten zu den Lebenden zurückkehrt.

Beatrix Kiddo ist Black Mamba ist Arlene Machiavelli ist »the Bride« ist Paula Schultz ist Mommy ist... Uma Thurman

Vor dem Hintergrund der Raumkonzeption in KILL BILL ist klar, dass die Protagonisten im Film kein individuelles Eigenleben führen können, sondern dass sich ihr Verhalten und ihre Redeweise nach bestimmten genrespezifischen Mustern richtet, auch wenn die Muster, wie angedeutet, nicht immer erfüllt werden. So wird Budd erst durch das Setting, in dem er sich aufhält, zum Cowboy. Das Samuraischwert, das sich entgegen seiner eigenen Aussage noch in seinem Besitz befindet, markiert zwar das frühere Genre, in dem er sich bewegt hat. Aber hier, in einem Western-Setting, ist es nutzlos geworden. Dementsprechend wird es zusammen mit Golfschlägern aufbewahrt (vgl. Szene 9c). Maximilian Le Cain hat diese Form der Figurenkonzeption in KILL BILL folgendermaßen beschrieben:

»The Tarantino character is not a fully rounded human being as he or she exists neither in relation to others nor to a broader sense of the world, but only to his or her image. Nor is he or she simply a genre type, as those figures are defined by their actions often to the point of being mere pretexts for those actions. Tarantino's creatures are a new and original mutation of the latter: they are defined by the poses they strike of which their actions, like their relationships and even their ethics, are merely functions almost

22 Vgl. das Ende von Szene 1c, bevor Vernita Green auf die Braut schießt, den Anfang von 6a in der Hochzeitskapelle, das Ende von Szene 7b, als die Braut im Sarg liegt, und das Ende von Szene 10b, als die Braut mit ihrer Tochter im Bett liegt.

describable as fashion accessories. They are generic archetypes endowed with one human quality: an acute, narcissistic self-consciousness. They don't exist in terms of their acts but of their words and general posturing when interacting. It's all about performance, but a performance that never gets deeper than a posture. When a character speaks, the words do not spring forth from the character so much as the character exists only to utter them. *Their self-consciousness is that of an actor playing a role, but there is no sense of a real individual behind the performance.*«²³ (Hervorheb. U.L./M.S.)

Die Protagonisten des Films sind Leerformen, die erst durch ihre genrespezifische Verortung in narrativer, ästhetischer und geographischer Hinsicht an Gestalt gewinnen. Dabei überschätzt Le Cain allerdings die Bedeutung, welche in KILL BILL die Redeweisen für die Ausgestaltung der Figur haben. Was für PULP FICTION uneingeschränkt zutreffen mag, hat in KILL BILL eine andere Akzentuierung.

An den beiden Hauptfiguren des Films, der Braut und Bill, lässt sich dies verdeutlichen. Sie verkörpern nicht nur inhaltlich, sondern auch konzeptionell scharf kontrastierte Gegensätze. Während die Braut einen proteischen Charakter besitzt, bleibt die Figurzeichnung Bills während des gesamten Films weitgehend konstant, was nicht zuletzt daran liegt, dass er erst zu Beginn des zweiten Teils einen ersten langen Auftritt hat (Szene 6a). Dieser Auftritt fällt zudem mit der ›Defragmentierung‹ der »Massacre«-Szene zusammen. In KILL BILL: VOLUME 1 ist er lediglich ausschnittsweise sichtbar (vgl. die Szenen V1b, 2b u. 5o) – mehr Gespenst²⁴ als wirkliche Figur, ein fast unkörperlicher Charakter, der zwar die Fäden im Hintergrund zieht, aber trotzdem keinen Einfluss auf Ereignisse der Story hat (Ausnahme Szene 2b). Noch sein erster langer Auftritt in der Hochzeitskapelle wird von dieser gespenstischen Qualität bestimmt; nur so kann die Szene bedrohliche Züge annehmen. Wäre die Szene anders kontextualisiert, würde sie gänzlich harmlos erscheinen, was auf der filmästhetischen Ebene durch den Einsatz ruhiger Kamerafahrten, vergleichsweise langer Einstellungen und durch die zunächst fehlende, später undramatische Musik unterstrichen wird. Bill bleibt bis zum Ende von KILL BILL: VOLUME 2 eine für den Zuschauer lediglich imaginativ besetzbare Figur. Das ›Wissen‹ über Bill kann der Zuschauer nur aus anderen Filmen mit ähnlich machtvollen Figuren im Hintergrund beziehen.

Bill hat nur *einen* Namen, der erst im Abspann zu KILL BILL: VOLUME 2 durch einen zweiten ergänzt wird: »Snake Charmer« (Szene V2a). Demgegenüber äußert sich der proteische Zug der Braut bereits in

23 M. Le Cain, *Vengeful Ghosts*.

24 Vgl. D. K. Holm, *Kill Bill*, S. 19

der Namensgebung. Sie vereinigt im Film die bei weitem meisten Pseudonyme bzw. Codenamen auf sich, die je nach Lebensabschnitt, in dem sie sich befindet, bzw. – strukturell gesprochen – Genre, in dem sie sich bewegt, wechseln. Auch wenn die Braut auf der Ebene der Story geradlinig ihr Ziel verfolgt, macht ihr Charakter im Verlauf des Films eine Entwicklung durch. Diese betrifft allerdings weniger ihre charakterliche Disposition im Ganzen, die keinen besonders hohen Komplexitätsgrad erreicht, als vielmehr ihren zunehmend souveräneren Umgang mit Genrekonventionen. Ihre Flexibilität bezüglich Genrekodierungen wird auf inhaltlicher Ebene zudem durch ihr häufig wechselndes Outfit hervorgehoben sowie dadurch, dass sie eine Vielzahl von Sprachen²⁵ beherrscht. Ist sie im Kampf mit Budd noch unterlegen, weil sie sich im Genre »geirrt« hat, zeigt sie sich bei der finalen Auseinandersetzung mit Bill besser gerüstet. Nun ist sie sowohl mit Schusswaffe (Western) als auch mit Schwert (Eastern) bewaffnet.

Während die Figurenzeichnung Bills insgesamt einem reterritorialisierenden Prinzip folgt, das, abstrakt gesprochen, die Bildung eines Staates mit zentralistischem Machtapparat anstrebt (Verbrecherorganisation/Kernfamilie), legt der Film bei der Figurenzeichnung der Braut ein deterritorialisierendes Prinzip zugrunde (Ausstieg aus Verbrecherorganisation, Zerstörung der Kernfamilie). Wenn diese Beobachtung zutrifft, lässt sich die polar entgegengesetzte Darstellung der beiden Hauptfiguren auch auf die ästhetische Verfasstheit der Filmnarration selbst sowie auf die Raumkonzeption in *KILL BILL* beziehen.²⁶

Doch der Film geht noch weiter. Nachdem die Braut in Szene 10d gegenüber Bill eine zweite Liste erwähnt, auf der sie fünf Jahre zuvor alles verzeichnet hatte, was ihr niemals widerfahren würde (unter anderem, dass Bill sie, sofern sie ihn verliefte, nicht töten würde),

25 Die Braut ist polyglott: Sie spricht Englisch, Spanisch, Chinesisch (verschiedene Dialekte), Japanisch und offenbar auch Französisch. Dies legt ein Foto im Kinderzimmer von Bills Appartement in Szene 10b nahe.

26 Sogar Tarantino selbst schreibt der Braut kein bestimmtes Filmgenre zu: »Uma Thurman se batte pour de frayer un chemin dans l'histoire du cinema.« Und Tarantino erläutert dies so: »O-Ren (Lucy Liu), représente le cinéma d'arts martiaux japonais et chinois, le cinéma de samourais. Vernita Green (Vivica Fox), c'est le cinéma d'exploitation noir, une jeune Pam Grier. Budd (Michael Madsen), un homme de l'Ouest, dominant dans *Volume 2*, c'est le western spaghetti. Le quatrième, Elle Driver (Daryl Hannah), est le seul personnage que j'ai pris dans quelque chose d'autre: Thriller (*One Eye aux États-Unis*) de Christina Lindberg, un film de vengeance nordique qui est le plus violent que j'aie jamais vu. [...] Le cinquième combat, c'est Bill (David Carradine) que j'ai toujours un peu considéré comme une sorte de Fu Manchu, maître d'un monde qu'il dirige par sa corruption. Au départ je le voyais plus comme un personnage à la Charles Bronson des années 70, ou avec un côté James Bond. À cause du choix de David Carradine, c'est devenu un mélange de cow-boy de l'Ouest et de mysticisme de l'Est.« Michel Ciment; Hubert Niogret: Entretien avec Quentin Tarantino. In: Positif. Mai 2004, S. 8.

erscheint im Abspann zu KILL BILL: VOLUME 2 noch eine dritte Liste (Szene A2b). Diese Liste verzeichnet nacheinander die Namen der Hauptdarsteller des Films. Im Gegensatz zum Vorspann zu KILL BILL: VOLUME 1, wo die Namen der Hauptdarsteller ebenfalls in Form einer Liste präsentiert werden, bezieht sich diese Liste auf die Ereignisse im Film selbst. Während die Liste im Abspann gezeigt wird, befindet sich die Braut auf dem Weg zu Bills Appartement »at the Villa Quarto« (vgl. Szene V2b). Dadurch, dass der zweite Teil des Abspanns zudem in einer Form präsentiert wird, die an die Ästhetik der Gangster-Filme der 1940er Jahre angelehnt ist (die Bilder sind Schwarz-Weiß; der Autofahrt sieht man an, dass sie im Studio gedreht wurde usw.), wird ihm zusätzlich eine filmhistorische Pointe verliehen. Le Cain hat diese Pointe folgendermaßen zusammengefasst:

»However much punishment she takes, the Bride keeps coming back - shot in the head, raped, buried alive, drugged, battered several times over, she refuses to let herself die. *Her persistence is at once the persistence of basic cinematic narratives that won't go away, like the revenge story, and their destruction.*«²⁷ (Hervorheb. U.L.)

Doch auch damit nicht genug, denn die Liste mit den jeweils einzeln aufgeführten Namen der Hauptdarsteller wird ebenso abgehakt, wie Braut im Film ihre ›Death List Five‹ abgehakt hatte. Da die Szene des Abspanns allerdings vor dem Kampf mit Bill liegt, werden zwar Lucy Liu, Vivica A. Fox und Michael Madsen durchgestrichen und Daryl Hannah mit einem Fragezeichen versehen (denn sie ›lebt‹ ja vermutlich noch – ihr wurde von der Braut ›lediglich‹ das zweite Auge ausgerissen), aber der Name David Carradine bleibt undurchgestrichen.

Hier ereignet sich ein Fiktionsbruch, der eine andere Reichweite besitzt als jene in früheren Szenen des Films.²⁸ Im Abspann ereignet sich

27 Le Cain, Vengeful Ghosts.

28 So lässt etwa die Braut im Vorspann zu KILL BILL: VOLUME 2, also einer dezidiert paratextuellen Stelle, aus dem Off verlauten: »I went on what *the movie advertisements* refer to as a roaring rampage of revenge.« (KILL BILL: VOLUME 2, 0:01:09, Hervorheb. U.L.) Wer macht diese Äußerung? Die Braut? Uma Thurman? Oder die Werbeabteilung von Miramax? Denn Teile der Äußerung wurden tatsächlich auf Werbepлакaten verwendet. Auch der kurze Dialog zwischen Budd und Bill in Szene 10d lässt sich im Sinne eines Fiktionsbruchs lesen. Budd: »You tellin' me she [die Braut, U.L.] cut her way through 88 bodyguards before she got to O-Ren?« Bill: »Nah, there wasn't really 88 of 'em. They just called themselves The Crazy 88.« Budd: »How come?« Bill: »I don't know. I guess they thought it sounded cool.« (2-0:14:31) Tatsächlich werden in der Großkampfszene im »House of Blue Leaves« nur sechsundsechzig ›Crazy 88‹ getötet. D.K. Holm hat es nachgezählt (vgl. Holm, Kill Bill, S. 74, 76)! Schließlich findet sich auch am Ende von KILL BILL: VOLUME 2 eine solche Selbstthematizierung der Filmfiktion mit Tendenz zum

eine doppelte Bewegung: Einerseits werden die Darsteller selbst in die Fiktion hineingenommen und damit Teil der Filmnarration. Zum anderen werden die Figuren des Films zugleich aus der Fiktion hinausbefördert, indem sie zu Pseudonymen der Schauspieler erklärt werden. Würde man den Fiktionsbruch des Abspanns konsequent zu Ende denken, wäre die außerfilmische Realität ebenso fiktional, wie der Film real wäre. Man würde in ein donquichoteskes Universum eintreten.

Zwar wird in dem auf zahlreichen Tarantino-Webseiten betriebenen ›Kult‹ um den Regisseur genau diese Vermischung von Realität und Fiktion betrieben²⁹, dennoch sind die Konsequenzen, die sich aus dem Fiktionsbruch im Abspann zu KILL BILL: VOLUME 2 ergeben, weit weniger dramatisch. Trotzdem scheint diese letzte Volte des Films keineswegs einem bloß spielerischen Impetus geschuldet zu sein. Versteht man den Abspann als integralen Teil des Films, so ereignet sich dort eine weitere Deterritorialisierungsbewegung. Was für die zeitliche Verfasstheit, für die Raumkonzeption sowie für die Figurengestaltung des Films aufgezeigt wurde, gilt demnach nicht weniger für die paratextuelle Rahmung des Films. Es ist eine Deterritorialisierungsstrategie, die Tarantino bereits in PULP FICTION einsetzte, als er John Travolta, seine eigene Geschichte als Schauspieler parodierend, auf die Tanzfläche schickte. Tarantino versucht bewusst, das Image eines Stars, sei es ironisch oder affirmativ, mit der Filmfigur in Kontakt zu bringen – in KILL BILL besonders deutlich an der Figur Bills ablesbar, die unabweisbar Züge der Hauptfigur aus der TV-Serie KUNG FU trägt.³⁰ Der Film reflektiert also nicht allein bestimmte filmische ›basic narratives‹ einschließlich ihrer filmästhetischen und filmhistorischen Dimensionen, sondern ebenfalls die Ikonizität der vermeintlich nicht-fiktionalen Star-Images.

So souverän der Film auf der einen Seite mit Genrekonventionen und Genrekodierungen umgeht, so wenig kann er ihnen auf der Seite entkommen. Schon D.K. Holm merkt in seinem *Unofficial Casebook* bezüglich der Liste der Braut an, dass es einen Thriller LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR von François Truffaut gebe, in dem eine Frau, dessen zukünftiger Ehemann bei ihrer Hochzeit unbeabsichtigt von einer Gruppe von Männern ermordet wird, ebenfalls anhand einer Liste ihre Opfer abhakt. Die Übereinstimmung zwischen beiden Filmen gehe laut Holm soweit, dass sogar die Kameraeinstellung in KILL BILL und Truffauts Film identisch sei, auch wenn Tarantino bestritten habe, Truffauts Film

Fiktionsbruch. Bill sagt zur Braut, was der Film kurze Zeit später zeigen wird: »before this tale of bloody revenge reaches its climax« (KILL BILL: VOLUME 2, 1:38:21).

29 P. Körte, Tarantinomania, S.7ff.

30 Laut D. K. Holm stammt die Flöte, die David Carradine in KILL BILL spielt, sogar direkt aus der TV Serie. Vgl. D. K. Holm, Kill Bill, S. 93.

zu kennen³¹, und man kann Tarantino wohl Glauben schenken, da er sonst sehr auskunftsfreudig bezüglich seiner filmischen und literarischen Vorbilder ist. Was heißt das? Nichts anderes, als dass der Film bereits auf eine stereotype Thrillerästhetik zurückgreift, die sich aus einem bereits vorhandenen Archiv von Stil- und Sehgewohnheiten speist. Trotz der zahlreichen deterritorialisierenden Bewegungen des Films wird spätestens an diesem Punkt klar, dass es keinen Ausweg aus den Genrekodierungen gibt. Vielleicht könnte man sogar sagen, dass in der fast epische Ausmaße gewinnenden Großkampfszene im »House of Blue Leaves« narrative Muster am Werk sind, die sich bis in die frühe Antike zurückverfolgen lassen. Schon Homer gestaltet in der *Ilias* nach dem Schema Massenkampfszene, Massen gegen Held, Held gegen Held bekanntermaßen die Auseinandersetzungen der verschiedenen griechischen und trojanischen Kämpfer. Mit Ausnahme der Massenkampfszene folgt auch Tarantino diesem alten Schema.

Fazit: »Fertig ist ein Tarantino-Film.« (Georg Seeblen)³²

Vor dem Hintergrund der letzten Bemerkungen drängt sich die Frage auf: Ist KILL BILL mehr als eine selbstreferenzielle Stellungnahme zur Ästhetik und Geschichte bestimmter Filmgenres? Tarantino selbst vertritt die These, dass KILL BILL ein »film pur« sei³³, der lediglich nach Geschmackskriterien beurteilt werden könne. Dementsprechend antwortet er in einem anderen Interview auf den Vorwurf der Gewaltverherrlichung: »Nobody is getting killed, this isn't real blood and if you don't like it you mustn't like the colour red because you know it's not real.«³⁴ Alles nur ›l'art pour l'art‹? Damit würde zutreffen, was Wolfgang Höbel in seiner Rezension über KILL BILL bemerkt hat:

»Die Geschichte vom Rachefeldzug der Braut wird Kapitel für Kapitel zelebriert; in maximaler ästhetischer Brillanz und fast immer rasant. Doch bei all dem geht es um nichts - und Tarantino meint das nicht mal als Provokation. Er fordert die Zuschauer auf, sich mit der schieren Selbstbezüglichkeit seiner Kinowelt zu begnügen.«³⁵

31 Vgl. D. K. Holm, *Kill Bill*, S. 35.

32 Vgl. den Nachweis des vollständigen Zitats in Anm.3.

33 Tarantino sagt: »Il [*Kill Bill*, U.L./M.S.] n'existe que dans le cadre d'une salle de cinéma. C'était formidable de réaliser un pur ›film de cinéma‹. Je n'avais pas d'obligation envers la réalité, celle que nous connaissons.« Ciment/Niogret, *Entretien*, S. 8.

34 Mark Olsen: »Turning on a dime«. In: *Sight & Sound* Okt. 2003, S.15.

35 Höbel, Wolfgang: »Die Passion der Beatrix«. In: *Der Spiegel* 19.4.04, S. 181.

Wie die Analysen gezeigt haben, lässt sich weder die ästhetizistische Position Tarantinos noch die des kritischen Filmrezensenten aufrecht halten. Indem KILL BILL die Mechanismen seiner eigenen Produktion und Rezeption vorführt, bietet er eine grundlegende Stellungnahme zur Funktion und Wirkweise von Filmnarrativen und ihrer ästhetischen Verfasstheit. Die selbstreflexiven Momente von KILL BILL erschöpfen sich gerade nicht in ›schiefer Selbstbezüglichkeit‹, die sich in sich selbst abschließt. Im Gegenteil: Tarantinos Zweiteiler ist eine intelligente Aufarbeitung jener Programmierungen, die nicht nur große Teile der heutigen Filmindustrie bestimmen, sondern auch das Bewusstsein der Zuschauer maßgeblich prägen. Insofern lässt sich dem Film selbst doch eine deterritorialisierende Kraft in Bezug auf das Mainstream-Kino zusprechen. Nichts anderes wird schon am Beginn des Films thematisiert, wenn Bill zur Braut sagt: »Do you find me sadistic?« – »No, kiddo, this is me at my most masochistic!«³⁶

Literaturverzeichnis

- Ciment, Michel; Niogret, Hubert: »Entretien avec Quentin Tarantino«, in: Positif. Mai 2004, S. 6-13.
- Crouch, Stanley: The arificial white man. Essays on authenticity, New York: Basic Civitas Books 2004.
- Höbel, Wolfgang: »Die Passion der Beatrix«, in: Der Spiegel vom 19.4.04, S.180f.
- Holm, D.K.: Kill Bill. An Unofficial Casebook, London: Glitterbooks 2004.
- Houx, Damon: »Kill Bill Vol.1«, in: Holm, D.K.: Kill Bill. An Unofficial Casebook, London: Glitterbooks 2004, S.153-158
- Körte, Peter: Tarantinomania. <http://www.blarg.net/~kbilly>, der Koffer von Marsellus Wallace und anderes Treibgut. Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2000, S. 7-70.
- Le Cain, Maximilian: »Tarantino and the Vengeful Ghosts of Cinema«, in: <http://www.sensesofcinema.com/contents/04/32/tarantino.html> am 31. Januar 2006.
- Nagel, Uwe: Der rote Faden aus Blut. Erzählstrukturen bei Quentin Tarantino, Marburg: Schüren 1997.
- Nitsche, Lutz: »»May the Hype be With You.« Quentin Tarantino als Star-Regisseur im amerikanischen independent cinema der 90er Jahre«, in: montage/av, Sep. 2000, S. 127-153.

36 KILL BILL: VOLUME 1, 00:01:23, und KILL BILL: VOLUME 2, 00:00:55.

- Nitsche, Lutz: Hitchcock – Greenaway – Tarantino: Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos, Stuttgart: Metzler 2002.
- Olsen, Mark: »Turning on a dime«, in: Sight & Sound Okt. 2003, S.12-15.
- Seeßlen, Georg: »Is This the Way to Tarantino? Fast nichts in diesem Text ist von Georg Seeßlen«. In: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen: Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2000, S.231-266.
- Walker, David: »Kill Bill Vol.1«, in: Holm, D.K.: Kill Bill. An Unofficial Casebook, London: Glitterbooks 2004, S. 151f.

Anhang 1: Sequenzliste (ohne Timecode)

KILL BILL: VOLUME 1

Scene	Ortsangabe / Zeitangabe [in Klammern, wenn rekonstruiert]	Inhalt [Innen- bzw. Außenräume]
Vorspann Kill Bill 1		
V1a		Credits: nummerierte Liste der Hauptdarsteller (Black Screen; Ton: Atemgeräusch)
V1b		Kopf der Braut, Cowboystiefel; aus dem Off: Bills Stimme
Chapter 1 »2«		
1a	»The City of Pasadena, California«	Ankunft der Braut bei den »Bells« [Auto; Bungalow]
1b		Vernita Green schlägt die Braut
1c		Kampf der Braut mit Vernita Green [Bungalow]
1d		Liste der Braut: Nr.2 »Copperhead« wird gestrichen; aus dem Off Hattori Hanzo über Kampftaktik [im Auto aus 1a]
Chapter 2 »The Blood-splattered Bride«		
2a	»Four years and six months earlier in the city of El Paso«	Sheriff bei vermeintlich ermordeter Braut [Raum wie V1b, Wüste, Hochzeitskapelle]
2b	[6 Monate nach erstem Mordanschlag auf Braut in El Paso]	versuchter Mord an Braut durch Elle Driver [Krankenhaus, vermutlich Nahe oder in El Paso]; Bill am Telefon
2c	»Four Years Later«	Erwachen der Braut aus dem Koma [Krankenhaus]
2d	El Paso	Schuss auf die Braut [Raum wie V1b]
2e		Braut setzt den »Trucker« und Buck außer Gefecht [Krankenhaus]
2f	[während des Komats]	Buck: »My Name is Buck and I am here to fuck« [Krankenhaus]
2g	»Texas« [sagt die Braut, als sie auf die Nummernschilder der Autos in der Tiefgarage schaut]	Beginn der Reanimierung der Beine [Krankenhaus, Tiefgarage, »Pussy Wagon«]
2h	El Paso	Man sieht zum ersten Mal alle Mitglieder der DiVAS [Hochzeitskapelle]
Chapter 3 »The Origin of O-Ren«		
3a	Japan	Lebensgeschichte von O-Ren als Anime: O-Ren als 9jährige (Ermordung der Eltern), mit 11 Jahren Rache, als 20jährige eine Profikillerin (aus dem Off: als 25jährige ist sie beteiligt am »Massacre at Two Pines«) [Schlafzimmer der Eltern auf amerikanischem Militärstützpunkt in Japan; Schlafzimmer des Yakuza-Bosses Matsumoto; unbestimmtes Stadtsetting]
3b	El Paso	[weiterhin als Anime] Braut wird von DiVAS geschlagen [Raum wie 1a]
3c	Japan; »Thirteen hours later« [nach 2g]	gelungene Reanimierung der Beine, Flug mit Air-O [»Pussy Wagon«; Flugzeug]
Chapter 4 »The Man From Okinawa«		
4a	Okinawa; »It will take me a month to make a sword«; »One month later«	Kontaktaufnahme der Braut zu Hattori Hanzo; Anfertigung des Samuraischwerts [Sushi-Bar; Raum mit Schwertsammlung oberhalb der Bar]

DIE LISTE DER BRAUT

4b	Okinawa	Schwertübergabe durch Hanzo [Raum oberhalb der Bar]
Chapter 5 »Showdown at the House of Blue Leaves«		
5a	Tokio; »It was one year after the massacre in El Paso, Texas (...) «	O-Rens Machtergreifung [von der Braut aus dem Off berichtet] und O-Rens Machtbestätigung; Einführung der Figuren: Sofie Fatale, Gogo, Johnny Mo [Konferenzzimmer; Bar (Gogo-Szene)]
5b	Okinawa → Tokio/Tokio	Braut auf dem Weg von Okinawa nach Tokio; in Tokio Motorrad-Szene [Flugzeug; Großstadt]
5c	El Paso	Sofie Fatale mit DiVAS in der Hochzeitskapelle. während die Braut verprügelt wird
5d	Tokio	Ankunft von O-Ren im »House of Blue Leaves«
5e	El Paso	O-Ren in der Hochzeitskapelle, auf Braut blickend
5f	Tokio	Kampf der Braut mit Crazy 88 und O-Ren [Japanisches Restaurant; verschneiter Garten des Restaurants]
5g	[Tokio]	O-Rens Name wird von der Liste gestrichen [man sieht nur die Liste und den Motorradhandschuh der Braut]
5h	Tokio	Sofie Fatale in Kofferraum, Bill bei Sofie [Krankenhaus], Sofie im Kofferraum (im Folgenden mehrfach überblendete Einstellungen)
5i	[Okinawa → Tokio]	Braut macht ihre »Death List Five« [Flugzeug]
5j	Okinawa	Schwertübergabe; bei Hattori Hanzo: »Revenge is never a straight line...«
5k		Budd: »That woman deserves her revenge...«
5l	[Okinawa → Tokio]	Forts. von Szene 5i
5m		Elle Driver: »She must suffer to her last breath...«
5n	[El Paso]	Braut: »How did you find me?«
5°	Tokio	Bill bei Sofie. Bill sagt, dass die Tochter der Braut noch am Leben sei [Krankenhaus]
Abspann		
A1		Credits

KILL BILL: VOLUME 2

Szene	Ortsangabe / Zeitangabe [in Klammern, wenn rekonstruiert]	Inhalt [Innen- bzw. Außenräume]
Vorspann		
V2a V2b	El Paso	Teil-Wiederholung von V1b [Hochzeitskapelle] Braut auf dem Weg zu Bill, spricht zum Publikum [asphaltierte Landstraße]
Chapter 6 »Massacre at Two Pines«		
6a	El Paso	Vorbereitung auf Hochzeit, Begegnung der Braut mit Bill, DiVAS: sie erschießen alle Hochzeitsgäste (bis auf die Braut) [erstmalig detaillierter Blick in den Innenraum der Kapelle; Wüste]
6b		Bill warnt Budd [Wohnwagen; Wüste]

Chapter 7 »The Lonely Grave of Paula Schultz«		
7a		Budd wird als Rausschmeißer des »My Oh My clubs« gefeuert [Parkplatz, »Titty Bar«]
7b		Braut bei Budd, er überwältigt sie, sie wird lebendig begraben [Budds Wohnwagen, Friedhof]
Chapter 8 »The Cruel Tutelage of Pai Mei«		
8a	[Abend bevor Braut zu Pai Mei in die Ausbildung geht]	Bill und Braut am Lagerfeuer, Geschichte über Pai Mei [schemenhafte Ruine eines Hauses]
8b	China	Ausbildung der Braut bei Pai Mei [verfallende chinesische Tempelanlage]
8c		Braut befreit sich aus Grab [Friedhof, Café]
Chapter 9 »Elle and I«		
9a	»Barstow, California« [dort Grab von Paula Schultz; nächster Morgen in Bezug auf 7b und 8c]	Elle Driver bei Budd wegen des Hanzo-Schwerds, sie tötet Budd durch einen Schlangenbiss (»Black Mamba«); Braut auf dem Weg durch Wüste zu Budd [Wohnwagen; Wüste]
9b		Braut als »Kind« in Schule – Name: Beatrix Kiddo [Schule]
9c	[In der Nähe von »Barstow, California«] ¹	Kampf zwischen Elle Driver und der Braut [Wohnwagen]
9d	[China]	Pai Mei reißt Elle Driver ein Auge aus [Tempelanlage]
9e		Forts. des Kampfes zwischen Elle Driver und der Braut [Wohnwagen]
9f	[China]	Elle Driver vergiftet Pai Mei, der ihr ein Auge ausgerissen hat
9g		Forts. von 9e: Braut reißt Elle das zweite Auge aus [Wohnwagen]
Last Chapter »Face to Face«		
10a	»Acuna, Mexico« [30. Januar 2003] ²	Braut bei Esteban Vihao im »El Botanero Cochon«; Esteban erklärt Braut Bills Vorliebe für Blondinen [nicht-asphaltierte Landstraße, mexikanisches Bordell]
10b	Esteban [in 10a]: »Bill is at the Villa Quarto, on the road to Salina« [Mexiko]	Braut auf dem Weg zu Bill; bei Bill (»Vorahnung« des Todes von Bill und B.B.; »Vorahnung« des Todes der Braut; Spiel im Spiel: »Massacre at Two Pines«; Abendessen, B.B. schaut mit Braut Samurai-Video; Bill spritzt Braut Wahrheitsdroge [asphaltierte Landstraße, Bills Appartement: Hacienda mit privatem Strand]
10c	[auf einer Rolex lesbar: Wednesday, the 14.]	Schwangerschaftstest der Braut, wird von »Karen Kim« a.k.a. Lisa Wong verschont [Hotelzimmer]
10d		Braut tötet Bill [Bills Appartement; Garten]
10e	»Next Morning«	B.B. schaut Cartoon, Braut fühlt sich »erlöst« [Hotelzimmer, Bad des Hotelzimmers]
Abspann		
A2a		Wiederholung von Szene aus dem Film: Credits Schauspieler
A2b	[Raum wie V2b]	Braut auf der Fahrt zu Bill [asphaltierte Landstraße]

- 1 Da die Braut binnen einer Nacht den Weg zu Budd zurücklegen kann, kann Budds Wohnwagen nicht weit von Barstow entfernt stehen.
- 2 Siehe Erläuterungen im Fließtext.

Anhang 2: Chronologische Reihenfolge der Szene (nach der Rekonstruktion der Story)

- I. Vorgeschichte(n) (*Beatrix Kiddo ist Beatrix Kiddo*): 3a, 9b
- II. Braut bei Bill, Ausbildung bei Pai Mei, Konstituierung der DiVAS (*Beatrix Kiddo ist Black Mamba*): 8a, 8b, 9d, 9f (Dauer: ?)
- III. Distanzierung der Braut von Bill; »Massacre at Two Pines« (*Beatrix Kiddo ist Arlene Machiavelli*): 10c, 6a, 2h u. 5n (Teil-Wiederholungen von 6a), 1b, 5c, 3b, 2d, 5e, V1b, V2a (Teil-Wiederholung von V1b), 2f (Teil-Wiederholung von V1b aus anderer Perspektive), 2a (Dauer: 3 Monate)
- IV. Während des Komats der Braut (*Beatrix Kiddo ist »the Bride«*): 2b, 5a, 2f (Dauer: 4½ Jahre)
- V. Nach dem Koma: 2c, 2e, 2g, 3c (Dauer: 13 Stunden)
- VI. Vorbereitung auf die Rache bei Hattori Hanzo: 4a, 5j, 4b, 5i, 5l (Dauer: 1 Monat)
- VII. Durchführung der Rache (Dauer: ?)
 - O-Ren 5b, 5g, 5d, 5f, 5g, 5h, 6b (Teil-Wiederholung von 5o)
 - Vernita Green 1a, 1c, 1d
 - Budd 7a, 7b, 5m (Teil-Wiederholung von 7b), 8c (*Beatrix Kiddo ist Paula Schultz*)
 - Elle Driver 9a, 9c, 9e, 9g
 - Bill 10a, V2b, A2b (Wiederholung von V2b), 10b, 10d
- VIII. »Happy End« (*Beatrix Kiddo ist Mommy*): 10e