

Kill Bill – Einflüsse aus dem Western-Genre am Beispiel von The Searchers und C'era una volta il west



Hausarbeit im Seminar Interkulturalität, Intertextualität, populäre Medien. Spielfilm, Comic, Manga, Anime in interkultureller Begegnung.
Dozent: Prof. Dr. Thomas Hausmanning

Verfasserin: Hannelore Demmeler
Studiengang: Medien und Kommunikation (B.A.)
Fachsemester: 8
Matrikelnummer: 854262

Adresse: Junkersstraße 7
86343 Königsbrunn
Telefon: 08231/988421
01577/7811612

Inhaltsverzeichnis

Seite

| | | |
|-----|---|----|
| 1 | Tarantinos Eklektizismus | 3 |
| 2 | Einflüsse des klassischen Western | 4 |
| 2.1 | Das Setting | 4 |
| 2.2 | Der Cowboys | 5 |
| 2.3 | Der Held | 6 |
| 2.4 | Die Thematik | 7 |
| 2.5 | Parallelen zu The Searchers | 7 |
| 3 | Einflüsse aus dem Italo-Western | 10 |
| 3.1 | Weiterentwicklung des klassischen Western | 10 |
| 3.2 | Leones Erzählstil | 11 |
| 3.3 | Parallelen zu C'era una volta il west | 13 |
| 4 | Fazit: Allegorie der Globalisation | 15 |
| 5 | Quellverzeichnis | 17 |

1 Tarantinos Eklektizismus

Seit Anfang der 1970er wurde der Western immer wieder für tot erklärt um kurze Zeit später in vielfältigster Weise neu erfunden zu werden. Wie Kill Bill, auch wenn es im eigentlichen Sinne kein reiner Western ist (McGee 2007, Seite 235 f.).

Benannt nach einem TV-Helden, in billigen Kinos aufgewachsen, Kartenabreißer in einem Pornokino und schließlich Verkäufer im Video Archive. Ein Kinobesessener, der in Kill Bill mehr Filme zitiert, als ein hauptberuflicher Filmkritiker je gesehen haben wird und dessen eigene Filme ein unendliches Netz an Hyperlinks ergeben würden (Körte 2004a, Seite 13f., 17ff.). Und dabei hebt er die Trennung zwischen Hoch- und Populärkultur auf (Geisenhanslüke/Steltz 2006, Seite 7), denn neben pulp fiction verweist er in seinem World Cinema auch auf den nicht-englischsprachigen Genre und Autorenfilm von Sergio Leone bis Ingmar Bergman (Blaseio/Liebrand 2006: 32).

In einem Interview erklärt Tarantino, warum die Entstehung Kill Bills mit dem Kochen mit einer Entenpresse vergleichbar ist: „Nur dass ich in meine Entenpresse Spaghetti-Western ‘reintue, einen billigen italienischen Thriller, Pop-Samurai-Filme, hier noch einen Monsterfilm, dort noch einen Rachefilm, und dann presse ich das aus. Am Ende kommt so eine kleine Pastetenfüllung heraus, und ich hoffe, der Geschmack bereichert den Film. Ich werfe einfach weg, was ich nicht mag, und behalte, was mir gefällt.“ (Körte 2004, Seite 8) Und so findet sich neben dem asiatischen und europäischen Rachefilm (der sowieso schon ein Querschnittgenre ist) sowie den Samurai-Filmen auch Anime aus Japan, Kung-Fu-Filme aus China, Western aus Amerika und Italien sowie den giallo, den italienischen Splatterkrimi und schließlich den schwarzen Exploitation movies (Fischer 2004, Seite 217f.).

Tarantinos Kill Bill macht deutlich „Die asiatische Popkultur hat die westliche in den letzten Jahrzehnten so stark beeinflusst und umgekehrt, dass sich im Action-Kino unweigerlich ein neuer Stil aus einer Mischung aus beiden entwickeln musste. Schon Akira Kurosawa zollte mit seinen [Sieben Samurai] den Hollywood-Western John Fords Tribut, ebenso wie exakt zehn Jahre später Sergio Leone mit [Für eine Handvoll Dollar], der das Genre des Italo-Western begründete, sich umgekehrt auf Kurosawas Schwertkampf-Film YOJIMBO (1961)

bezog. Mit KILL BILL schließt sich dieser Kreis, denn Tarantinos Filme bündeln die asiatischen, europäischen und amerikanischen Einflüsse, denen er seine Existenz verdankt, zu einem neuen grandiosen Ganzen.“ (Fischer 2004, Seite 233f.). Und David Carradine, dessen berühmteste Rolle die des Shaolinmönchs ist, der in der Fernsehserie Kung Fu im Wilden Westen nach seinem Bruder sucht, vereint West und Ost, steht für die interkulturelle Verbindung jener Welten in Kill Bill (Blaseio/Liebrand 2006, Seite 27).

Vorbilder aus Westernfilmen (die Tarantino im Abspann von Kill Bill 1 und 2 namentlich erwähnt):
Charles Bronson (Harmonica), Lee van Cleef (Filmbösewicht), William Witney (Seria-Western Regisseur, verfilmte die Comichelden Zorro und Red Ryder, drehte Filme über die Seriengestalt des lone ranger und schuf so den typisch mysteriösen Westener (Sesslen 1995, Seite 97).
Italien: Sergio Corbucci (Django 1966, The Mercenary, 1968) Sergio Leone (C'era una volta il west, Dollar-Trilogie)

Besonders im zweiten Teil ist der Einfluss des Western deutlich zu spüren. „In KILL BILL: VOLUME 2 beeinflusst das Genre Italo-Western maßgeblich den visuellen Stil und die Mise en Scène, aber auch die Narration des Films. Das Erzähltempo verlangsamt sich drastisch, der Film wird episch – und nähert sich damit den (nun selten einer klassischen Hollywood-Dramaturgie entsprechenden) episodischen Italo-Western-Epen Leones an.“

(Blaseio/Liebrand 2006, Seite 26).

Genau diese Einflüsse aus klassischem Western und Italo-Western sollen in der folgenden Hausarbeit betrachtet werden. Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf der inhaltlichen Ebene, der filmischen Motive, der Narration und der visuellen Zitate. Zunächst wird das klassische Westerngenre und seine Konventionen betrachtet und mit Kill Bill verglichen, um dann anhand eines Films des großen Westernregisseurs John Ford, nämlich *The Searchers* auf narrative Zitate Tarantinos zu verweisen. Auch das Genre des Italo-Western soll kurz im Allgemeinen betrachtet werden, indem die Veränderung vom klassischen zum neuen Genre gezeigt wird. Sergio Leone dient im Folgenden als Beispielregisseur und es sollen Ansatzpunkte dargestellt werden, wie dessen Stil Tarantinos Film beeinflusste. Im Hinblick auf *C'era una volta il west* können im Anschluss inhaltliche Zitate gefunden werden. Zum Schluss soll der Einfluss der verschiedenen Westerngenres zusammengefasst werden.

2 Einflüsse aus dem klassischen Western

Woran erkennen wir einen Western? An der vertrauten Umgebung, der Wüste Amerikas, den Cowboys, den Pferden, aber auch den immer wieder kehrenden Erzählsträngen. Diese Westernkonventionen sollen nun, immer im Hinblick auf Kill Bill besprochen werden.

2.1 Setting in Amerikas Westen

Einen großen Anteil an der Anziehungskraft des Westerns hat die natürliche, schöne, schroffe Landschaft zwischen alter und neuer Welt, zwischen Zivilisation und Wildnis, zwischen Osten und Westen und später zwischen Norden und Süden (Mexiko). Fast schon surrealistisch ist sie einfach da, um bewundert zu werden (French 2005, Seite 62). Und sie versprach tüchtigen Pionieren Reichtümer und Freiheit. Dass man dafür den Indianern das Land entriss wird ausgeblendet, das Entdecken romantisch verklärt (Sessler 1995, Seite 17 f., Verstraten 1999, Seite 22 f.). Die Natur ist größer als der Mensch, das spürt man auch in Kill Bill. Budd hat zu sich gefunden, in mitten der warmen, rot-orangenen Canyons. Die erdrückende, allumfassende Schönheit der Natur erkennt der Zuschauer in Totalen, die Schönheit der Menschen, ihre Fähigkeiten, Gefühle, Einzigartigkeit erkennt man nur von Nahen.

Wie im klassischen Western tritt auch in Kill Bill der Sheriff mit seinem Deputy auf, doch im Gegensatz zu ihrer klassischen Aufgabe den Störenfrieden Einhalt zu gebieten, sind die Lawmen in Kill Bill machtlos (Hembus 1997, Seite 273). Sie kommen zu spät und können nicht einmal die Urheber des Gemetzels in *Two Pines* stellen. Die Umgebung erscheint fast

wie eine der Geisterstädte im Westen, um die Kapelle ist kaum ein Haus auszumachen, in der Kapelle sind (fast) alle tot. Wie in den Geisterstädten der klassischen Western erkennt der Zuschauer die Verletzlichkeit des gesellschaftlichen Zusammenlebens, über die sich Bill und sein Team leicht hinweggesetzt haben (French 2005, Seite 67).



2.2 Der Cowboy

Seinen Anfang soll der Begriff Cowboy als Schimpfwort im Unabhängigkeitskrieg genommen haben, für englische Soldaten die arglose, amerikanische Farmer mit Kuhglockengeläut in den Busch lockten, um sie zu ermorden. Später wurden mexikanische Banditen und Diebe so benannt und nach dem amerikanischen Bürgerkrieg kamen zu den Cowboys Soldaten, die nicht immer ins bürgerliche Leben zurückfanden und zu ungebundenen Außenseitern wurden. Alles in allem kein Zeitgenosse zu dem man auf sah. Doch etwas änderte sich ab 1880. An dem Sombrero tragenden, mit bunten Bändern geschmückten Exoten finden die Leute zwar einen Hang zur Gewalttätigkeit, der sich aber bewundernswerterweise mit Mut, Großherzigkeit und Ehrlichkeit paart. Sein Grundsatz ist einfach „A man's gotta do, what a man's gotta do“, da gibt es keine Widerrede und keine Suche nach einer Erklärung seines Verhaltens (Hembus 1997, Seite 324 fff.). Dieser aussterbenden, rauen Rasse die Tarantino in seiner Jugend so gerne gesehen hat, zollt er Tribut in dem zum Beispiel der Cowboy schlechthin John Wayne auf dem Fernseher in Bills Villa läuft.



Im Film ist die Cowboy-Figur natürlich Budd, Bills Bruder. Nicht nur, dass er vom Äußeren her dem verruchten Cowboy-Image gerecht wird, auch sein Typ und seine freiheitsliebende Einstellung illustriert den modernen Cowboy. Cowboyhut und -stiefel gehören genauso zu seiner aufgetragenen Lässigkeit wie das ständige Tabakkauen. Wie dem klassischen Film-Cowboy ist ihm seine Freiheit wichtiger als alles andere, er alleine ist von allen Mitgliedern der DIVAS nicht mehr abhängig von Bill. Seine Entscheidungen trifft er völlig frei und mit einem hohen Maß an Ehrgefühl. Denn auch wenn Bill sein Bruder ist, weist er ihn auf seine Schuld hin, noch ein Mal wird er ihm nicht ohne Nachzudenken zur Seite stehen. Den anderen mag er den käuflichen Looser vorspielen, im Herzen jedoch ist er der moralische Sieger. Er hat weder sein Schwert noch seinen freien

Willen verkauft oder sie gar mit roher Gewalt eingefordert. Kämpfen bedeutet für ihn Selbstverteidigung (Hembus 1997, Seite 326 f.). Wie einst Billy the Kid oder Jesse James setzt er sich den wirtschaftlich Mächtigen entgegen und lässt sich lieber feuern, als still zu sitzen (Sesslen 1995, Seite 20). Er gibt Beatrix noch eine (wenn auch geringe) Chance sich aus ihrem Grab zu befreien und ist fast schon kindlich arglos, als ihm Elle den Geldkoffer mit der tödlichen schwarzen Mamba überreicht – so etwas Hinterlistiges hat er sich nicht ausmalen können, der einfache, gute Cowboy.

2.2 Der Held

Meist kann man den Helden mit dem Cowboy oder dem Sheriff gleichsetzen. Der Held des Western vereinigt gleichzeitig alle Heldengestalten wie Moses oder Herkules und ist zu gleich ein ganz normaler Mensch, der nichts Besonderes will. Er



erhebt keinen Führungsanspruch, deshalb können wir seine Gewalt leichter akzeptieren, als die eines Diktators (Sesslen 1995, Seite 21). Für French ist der Held die Verkörperung des Guten, aufrichtig und weiß, einer der Gesetz, Land und Familie respektiert. Einer, der nicht nach persönlichem Gewinn strebt und immer gewinnt (French 2005, Seite 30). Fenin und Everson bezeichnen ihn sogar als Erzengel ohne Flügel und als Superman, der alles Schlechte strafen will. Dazu gehört nicht so sehr Intelligenz, aber Tapferkeit, eine zielgenaue Waffe, starke Fäuste und ein schnelles Pferd (Fenin/Everson 1978, Seite 30). Gleichzeitig ist er weder Mitglied der Gesellschaft noch komplett der Wildnis verschrieben (Verstraten 1999, Seite 24) und von einer mysteriösen und sehr männlichen Aura umgeben (Verstraten 1999, Seite 43 f.).

Besonders nach dem zweiten Weltkrieg war der Bösewicht die Ursache der Reise des Helden, da er oftmals dessen gesamte Familie ausgelöscht hatte (Fenin/Everson 1978, Seite 31). Das Verhalten des Bösewichts basierte meist auf grundlegenden, menschlichen Emotionen wie Habgier oder Neid (Fenin/Everson 1978, Seite 32).

Mit dem Westernhelden und Bösewichten verbinden wir aber nicht nur jene Eigenschaften und äußerlichen Merkmale, wir verbinden mit ihnen sogar konkrete Gesichter. John Wayne, James Stewart, Henry Fonda, Gary Cooper, Robert Mitchum – um nur einige zu nennen – sind die heldenhaften Cowboys und Sheriffs und somit Teil der Ikonographie des Westerns (French 2005, Seite 36).

Klassisch wie eh und je werden Beatrix und Bill als Gegenspieler in die weiße, gute Braut und den schwarzen, bösen Übeltäter dargestellt, der verdammt ist am Ende durch die Hand des Helden zu sterben (Fenin/Everson 1978, Seite 186; French 2005, Seite 30). Im westlichen Sinne wird Beatrix so als die rein, unschuldig, unsterbliche, erhabene Frau (Heller 2000, Seite 159, 172) und Bill als der todbringende, hinterhältige, raffgierige, kapitalistische aber auch elegante Mann symbolisiert (Heller 2000, Seite 132, 134f., 143). Berücksichtigt man die asiatische Farblehre, so bleibt Beatrix zwar rein, fungiert aber auch

als Vorbotin des Todes, während Bill zu etwas besonderem wird, schwarz verleiht ihm hohe Würden und beide vereinen sich als Erde und Wasser Yin und Yang (Heller 2000, Seite 141, 166).

2.4 Die Thematik

Die Thematik des Western bewegt sich zwischen drei Polen, dem Helden, dem Abenteuer und dem Gesetz (Fenin/Everson 1978, Seite 25). Die Formel dafür war zunächst sehr einfach: Das Gute kämpft gegen das Böse und gewinnt. Doch die war bald ausgeschöpft und Subkonflikte wurden ergänzt, so zum Beispiel der geläuterte Held (Fenin/Everson 1978, Seite 31). Hinzu kommen Gewalt und Gerechtigkeit. „[A] non-violent western is as odd, as unthinkable, as a vegetarian steakhouse“ schreibt French zu recht (French 2005, Seite 69). Und so werden auch Konflikte unter Einsatz von Gewalt, bevorzugt mit Schusswaffen, gelöst. Das geschieht oftmals bei einem Duell Mann gegen Mann, für Weiblichkeit ist im klassischen Western kein Platz. Die Männlichkeit ist für Verstraten dabei die treibende Kraft (Verstraten 1999, Seite 37).

Auch an dem Thema Lynchjustiz kommt Tarantino nicht vorbei, schließlich soll Kill Bill ein Rache film sein. Doch während diese Form der Eigenjustiz in den realen Wilden Westen Einzug hielt, da das Land keine Zeit hatte eine umfassende Rechtsordnung zu schaffen, wird das Gesetz in Kill Bill bewusst ausgeklammert. Was bleibt ist der kollektive Genuss der Selbstjustiz, als Bill seine gesamte Truppe gegen eine wehrlose Beatrix und ihre neuen, normalen Freunde führt (Hembus 1997, Seite 193). Und obwohl Beatrix nicht „Recht“ hat Bill zu suchen und hinzurichten, so können wir und er doch verstehen, dass er nichts anderes verdient hat.

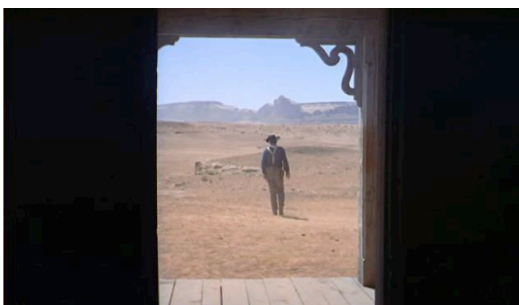
2.5 Parallelen zu The Searchers (Der schwarze Falke 1956)

Nach Ende es zweiten Weltkriegs wurden die idealisierten Westerncharaktere überholt, denn viele Illusionen waren zerstört und konnten auch im Western nicht aufrecht erhalten werden (Fenin/Everson 1978, Seite 27). Während der Psychologisierung des Westerns, die 1947 mit Raoul Walshs innerlich zerissenen Cowboys in Pursued begann, sollte das Genre erwachsen werden. Denn die Zuschauer glaubten nicht mehr an die strikte Trennung vom alles übertrumpfenden Gut gegen Böse. Im allgemeinen Diskurs wie auch im Film waren die Protagonisten nicht mehr frei, sondern Opfer ihrer Kindheit oder Umwelt – weder komplett gut noch böse (French 2005, Seite 31). Janet Walker bezeichnet Western, die sich um eine Tragödie im Umfeld des Helden drehen und in jener sogar der Antrieb des Helden versteckt liegt, als traumatic western. Sie bewegen sich weg von der historischen Erzählung wie der Westen kolonialisiert wurde und wendet sich hin zu detaillierte Erzählungen im Kleinen, zu einer psychologischen Studie über das Handeln des Helden (Walker 2001, Seite 221).

Nicht nur für Kill Bill war *The Searchers*¹ ein Vorbild, viele Regisseure wie Spielberg oder Scorsese geben an ihn immer wieder gesehen zu haben, von vielen ist er einer ihrer Lieblingsfilme, manch ein Filmkritiker bezeichnet ihn als Superkultfilm, anderen hat er zu viele Lücken. Als Thema behandelt er einen Helden mit einer Obsession, auf der Suche nach einer Person, die gar nicht gerettet werden will (Henderson 1981, Seite 166 ff.). In *The Searchers* sucht Ethan Edwards seine kleine Nichte Debbie, die als einzige den Überfall eines Comanchen-Stammes auf die Familie von Edwards Bruder. Voll von Rassenhass auf die Indianer zieht Edward los, wenig erfreut von der Hilfe des Mischlings Martin, dem Adoptivsohn seines Bruders. Nach Jahren der Wanderschaft findet er Debbie, die mittlerweile mit dem Comanchen-Häuptling verheiratet ist und nicht mit Cowboys zurück will. Am Ende fallen Ethan mit ein paar Soldaten in das Comanchen-Dorf ein, Ethan tötet den Häuptling der für den Überfall auf Ethans Familie verantwortlich war und nimmt Debbie mit in die Zivilisation.

Die Indianer beginnen den Reigen der Gewalt, um die Edwards zu berauben, in Kill Bill sind aus den Indianern weiße, schwarze und gelbe Killer geworden, die aus Eifersucht und Loyalität morden. Und während der Zuschauer in *The Searchers* die Folgen der Gewalt nicht zu sehen bekommt, sondern sie sich selbst ausmalen muss (Henderson 1981, Seite 176), zeigt Tarantino sie in jeder blutigen Einzelheit.

Obwohl die Debbies Mutter, Martha, schon zu Beginn des Films ermordet wurde, bleibt sie treibende Kraft für die Suche Ethans. In Kill Bill verschmelzen Martha und Ethan zu Beatrix, die Mutter und Geliebte, die Erschossen wurde und als obsessiver Rächer wieder auferstand. Doch während Martha wahrscheinlich hin und her gerissen ist, zwischen der Bestrafung für Debbies Überwandern zu den Comanchen und ihrem Schutz (Henderson 1981, Seite 178), stellt sich die Frage für Beatrix nicht. Doch auch Beatrix kämpft innerlich mit sich. Letztendlich tötet sie Bill, den Bösewicht, der von Anfang an zum Tode verdammt war und lässt ihn für seine Verbrechen zahlen – trotzdem fällt es ihr schwer, schließlich war er doch ihr Mentor und Liebhaber, die einzige Vaterfigur, die einzige Vertrauensperson. Und hier ist Beatrix zu einem Teil auch Debbie, die sich bei den Comanchen/Killern eingelebt hat, aber doch wieder zurück in die Normalität will.



Als nun beide Ethan-Personen aufeinander treffen, können sie sich gegenseitig erlösen, im Gegensatz zu Ethan der weiterhin unruhig durch die Prärie reitet. Bill wird endlich erlöst von seiner Sucht nach Macht und Kontrolle, indem er erkannt hat, dass Beatrix im mehr hätte geben können, als nur der Besitzer der Besten Killerin zu sein. Trotzdem ist das

Vertrauensverhältnis so zerstört, dass Beatrix nichts anderes machen kann, als ihren Rachefeldzug zu beenden. Mit einer Technik, die sie nicht von Bill gelernt hat und die fast

¹ Der Film basiert wiederum auf dem gleichnamigen Roman von Alan LeMay von 1954 (vgl. Walker 2001).

schon liebevoll erscheint. Sie ist nun erlöst von ihrer Rachsucht und kann sich in ihrer letzten Rolle als Mutter entfalten. Doch fehlt nun die Vaterfigur um die Familie zu komplettieren (McGee 2007, Seite 242 f.).

Nun lassen sich aber auch zwischen B.B. und Debbie Parallelen ziehen. Bill ist der böse Indianer, der B.B.s eigentlich Familie tötet und sie mitnimmt – sogar der Handlungsort ist fast gleich, sieht doch die Kapelle in Two Pines aus, wie das Haus von Debbies Eltern. Scar/Bill zieht das Kind auf und integriert es in eine neue Umgebung. Zwei Gemeinschaften, die sich ausschließen oder zumindest kaum Berührungspunkte miteinander aufweisen: Weiße und Indianer, normalen Bürgern und Auftragskiller (Henderson 1981, Seite 173 f.). Doch noch gibt es Überlebende aus den Familien, die auf Rache schwören – was bei Beatrix, die von Bill fast getötet und ihrer Tochter beraubt wurde, leichter verständlich ist, als bei Ethan, der vor allem von einem Hass auf Indianer getrieben scheint. Am Ende holen die Helden ihren Schützling wieder zurück in die ursprüngliche Gesellschaft, Debbie wohnt wieder bei den Weißen, B.B. soll in einer normalen Welt ohne Gewalt und Serienkiller aufwachsen. Eine Gefühlsregung über die Ermordung des bisherigen Ehemanns/Ziehvaters sucht man bei beiden vergebens, sie scheinen fast nur als Trophäe des Helden und kann nicht selbst ihre Umgebung wählen (Henderson 1981, Seite 174 f.).

Aber auch bei den männlichen Figuren nämlich zwischen Bill und Ethan gibt es immer wieder Parallelen. Während Ethan nur unbewusst die Zerstörung der Familie seines Bruders will, da er dessen Frau und Wohlstand neidet, tötet Bill ziemlich bewusst die neue familiäre Idylle seiner Angebeteten. Bill und Ethan können in eine Familie und Gemeinschaft nicht eintreten, ohne Zerstörung zu bringen – ein masochistischer Vorgang wie ihn Bill selbst beschreibt. Durch seine Brutalität wird auch Beatrix zu einer derart dunklen Rachefigur wie Ethan. Indem Tarantino den Besuch bei Vermita Green in ihrem Märchenhaus an den Anfang des Films verlegt, zeigt, dass ein normales, gewaltloses Leben für Beatrix unerreichbar bleibt und sie es ohne weiteres zerstört, um ihrer Rache nachzugehen. Sie hätten auch außerhalb des Hauses kämpfen können, aber so wird das nächste unschuldige Kind in den Kreislauf der Gewalt gezogen. Und die Vermutung liegt nahe, dass wenn Vermitas Tochter erwachsen ist, sie Beatrix verfolgt (McGee 2007, Seite 237 ff.).



Vermita verkörpert Beatrix utopischen Wunsch nach einem normalen Familienalltag, so wie viele Helden in Fords Filmen auf der Suche nach einer Gemeinschaft sind und nicht erkennen, dass dies utopisch ist (Sesslen 1995, Seite 82). Beatrix sucht nach ihrem Platz

in der Gesellschaft, als normale Mutter. Doch ist dem Zuschauer klar, dass ihre Vergangenheit sie wieder einholen wird, eine Profikillerin ist nun mal kein normales Mitglied der Gesellschaft sondern bewegt sich neben ihr, um nicht zu sagen über ihr.

Auch die anderen Squad-Mitglieder stehen für Wünsche von Beatrix. O-Ren steht für den Wunsch nach Macht und Herrschaft. Budd dagegen zeigt Reue und Gefühle und steht für Freiheit und den eigenen Weg. Er hat als einziger mit Bill gebrochen und lebt lieber als Verlierer in der Arbeiterklasse, als sich Bill und somit dem Geld unterzuordnen. Insgeheim freut er sich die anderen an der Nase herum zu führen, schließlich hat er das Hanzo-Schwert nicht verwettet sondern bewahrt es sicher in seinem Schrank auf. Als Beatrix Elle blendet, zerstört sie damit ihre eigene feminine Identität und ihre eigene Blindheit das Mädchen von Bill zu sein, bevor sie ihm gegenüber tritt (McGee 2007, Seite 240 f.).

Eines der wenigen direkten Bildzitate aus „dem wirkmächtigsten ‚klassischen‘ Rache-Western des US-Kinos“ (Blaseio/Liebrand 2006, 27) findet sich gleich zu Beginn des zweiten Teils. Als Beatrix aus der Kapelle in die Ferne blickt steht sie im Türrahmen wie Martha. Wie bei *The Searchers* wird die Landschaft zu einer mentalen, innerlichen Landschaft, die äußerlich sichtlich ist (Walker 2001, Seite 223). Draußen herrscht die emotionale Wüste, in der Geld mehr Wert ist als Gefühl und Familie. In der Bill seine Fähigkeiten an den Meistbietenden verhökert, in der Bill Anspruch auf Beatrix Kind stellt wie auf ein gemeinsames Möbelstück und aus der Beatrix fliehen will (McGee 2007, Seite 237).



3 Einflüsse aus dem Italo-Western

3.1 Weiterentwicklung des klassischen Western

Frayling und Leone datieren den Beginn des Interesses von italienischen und spanischen Regisseuren auf das Jahr 1963 und den überraschenden Erfolg der deutschen *Winnetou*-Filme und als einfaches Spektakel, als Gegenbewegung zum Neorealismus (Frayling 1981, Seite 103, 117). In einer Zeit, als der amerikanische Western seine Blüte hinter sich hatte, sich große Regisseure abwandten, weil aus den Westernhelden alternde, verbrauchte Männer geworden waren, die Bösewichte keine wirkliche Bedrohung mehr darstellten und auch die Zuschauer müde waren von zu vielen Westernserien (Bruckner 2006, Seite 9). Der Held musste immer außergewöhnlicher werden. Auch die Gewalt hat ihre Selbstverständlichkeit, ihren Grund verloren, sie wird wie eine Kunst zelebriert, „variantenreich, ästhetisch und angestrengt“ (Sessler 1995, Seite 152). Gleichzeitig gingen sie einen großen Schritt Richtung Realität, die Gesetzlosen handeln nun mal so (Bruckner 2006, Seite 9). Dabei haben die Italiener die Welt des moralisch Guten komplett abgeschafft, der Held kann keinen Ruhm, nur Geld erlangen. Die „Helden“ wollen die

gesellschaftlichen Verhältnisse nicht ändern, sie erkennen, dass sie dies auch nicht könnten. Ihr eigenes Leben ist das höchste Gut. Nur ein kleiner Funke Anstand unterscheidet sie von den komplett Bösen (Sessler 1995, Seite 153). Von den amerikanischen Kritikern wurde dies Neuauffassung ihres so geliebten und poetischen Genres als frevelhaft, nicht-historisch, billig, besessen von Geld und unnötig grausam, kurzum als schlechte Parodie verschrien (Frayling 1981, Seite 121f.). Tatsächlich haben sich Leone und die anderen um Thematiken gekümmert, die in den amerikanischen Western oft vernachlässigt wurden, wie die Grenze zwischen Süden und Westen also ein Frontiersetting, das anstatt in das neue Goldgräber-Amerika nach Mexiko zeigt. Dazu gehört natürlich auch die Beziehung zwischen Mexikanern und Amerikanern (Gringos), mexikanischen Banditen und Bauern, Kopfgeldjäger, weitere Minderheiten, die Rolle der Frauen und über allem die Notwendige Brutalität (Frayling 1981, Seite 127ff.). Auch der Umgang mit der Gesellschaft unterscheidet die Spaghetti-Western stark von den klassischen, denn bereits in den frühen italienischen Varianten gibt es so gut wie keine Gesellschaft (Frayling 2006, Seite 257). Leones Westen ist verdammt zu Trägheit. Im Gegensatz zum amerikanischen Western, wo die Motivation der Helden oft Freiheit, Ungebundenheit und wirtschaftliche Entwicklung heißen, regieren hier Blutrache, Schatzjagd und Geld. Die Helden haben gar keine Lust zur Gesellschaft zu gehören, geschweige denn eine neue aufzubauen und sich gar der Staatsgewalt unterzuordnen (Frayling 1981, Seite 130). Einflüsse gibt es da sicher aus der (süd-)italienischen Gesellschaft, in der die Autorität des Staats angezweifelt wird und man dem Clan, der Mafia mehr Loyalität entgegen bringt (Frayling 2006, Seite 251). Für Frayling kann man die meisten Erzählstrukturen der Italo-Western von Leone und Corbucci unter dem Thema „Diener zweier Herren“ zusammenfassen. Dabei kommt der Held zu einer heruntergekommenen Stadt, zu einer Gesellschaft, deren Teil er nicht ist. Meist ist er Kopfgeldjäger und so gut wie immer hat er eine außergewöhnliche fast schon übermenschliche Fähigkeit. Als Söldner spielt er die zwei rivalisierenden Gruppen der Stadt gegeneinander aus, um möglichst viel Gewinn zu machen. (Ist er kein Kopfgeldjäger, so geht es um Rache, darum die Familienehre wieder herzustellen.) Dabei sieht er zu, wie sich die Clans gegenseitig zerstören. Nachdem er von Mitgliedern des stärksten Clans geschlagen wurde, erhebt er sich für den finalen Showdown. (Frayling 2006, Seite 257f.). Wenn sich auch viele Parallelen zu verschiedenen Filmen ziehen lassen, wie die Sanftheit und List bei Ringo und Beatrix oder der schwarze Rächer Django und Bill (Sessler 1995, Seite 149 ff.), soll fokussiert sich diese Arbeit auf die Arbeit des großen Sergio Leones.²

3.3 Leones Erzählstil

Leone bediente sich der Konventionen der Western und erweiterte sie, spielte mit den Erwartungen der Zuschauer, kritisierte und kommentierte die alten Western (Frayling 2006,

² Auch die zahlreichen musikalischen Zitate werden im Weiteren vernachlässigt.

Seiet 246). Leones Filme „rekurrieren auf die Codes und Konventionen es klassischen Hollywood-Westerns, verschieben sie, schreiben sie um: Italo-Western invertieren den ‚klassischen‘ Western, ‚vergrößern‘, ‚brutalisieren‘ und/oder ironisieren ihn, entstellen aber auch durch den kulturellen Transfer, den sie vornehmen, die Traditionen des klassischen Genres zur Kenntlichkeit.“ (Blaseio/Liebrand 2006, 24). Er ist weniger interessiert an Geschichte und Ideologie an sich als an der Rhetorik des Films und gerade der Western als das Genre mit den meisten Konventionen und feststehenden Motiven passt zu seiner Art alles zu hinterfragen (Frayling 1981, Seite 215f.).

Wim Wenders schreibt in seiner Filmkritik 1969, Leones C'era una volta il west zeige nicht mehr die Oberfläche sondern die Innenwelt der Western: „Die Bilder meinen nicht mehr nur sich selbst, sie lassen etwas durchscheinen, sie sind schon bedrohlich, ohne ihre Bedrohung sichtbar zu machen, sie lassen die tatsächlich stattfindenden Brutalitäten damit zu SINNBILDERN FÜR BRUTALITÄT werden, zu Westernurszenen. Eine Großaufnahme von Charles Bronson ist [...] die Großaufnahme einer PERSONIFIKATION, deren Geschichte auch nicht mehr die einer Rache ist, sondern DER RACHE.[...] dieser Western funktioniert wie ein Horrorfilm, der einen glauben macht, dass hinter jeder geschlossenen Tür das Grauen wartet“ (Wim Wenders Filmkritik 11/1969 in Bruckner 2006, Seite 273f.).

Ein dominierender Aspekt Leones Filme ist die Gewaltdarstellung, die mit der Zeit weniger kontrolliert und akzeptierbar, realistischer, morbider fast schon sadistisch wurden (French 2005, Seite 69). Aber Leone ist gegen herzlose, unpersonale Massengewalt wie im Krieg, seine Gewalt ist fast schon intim, personalisiert, es gibt Gründe und es gibt Regeln – fast schon wie Poesie (Cumbow 2008, Seite 184). Und Tarantino selbst meint, er nehme Gewalt nicht ernst sondern fände sie spaßig. Interessant sei, warum Leute explodieren und ein Mann seiner Frau die Gabel ins Gesicht sticht. Und was danach passiere, was andere Leute von der Szene halten, ob sie vielleicht ihr Geld zurück wollen, weil ihnen das Essen verdorben wurde (Körte 2004a, Seite 44). Die Gewalt sei so übertrieben, dass sie nicht realistisch wirkt, sie ist stilisiert auf ihre Ästhetik beschränkt (Fischer 2004, Seite 217 f.).

Leone nützte nicht nur die Sehgewohnheiten aus, um seine Zuschauer mit realistischer Gewalt aufzurütteln, sondern auch um die herunter gekommene Gesellschaft darzustellen. Verbunden die Zuschauer Henry Fonda mit dem strahlenden Helden, war nun



aber ein Outlaw, so musste etwas nicht in Ordnung sein mit der Gesellschaft (French 2005, Seite 37; Frayling 1981, Seite 145). Um die Protagonisten einzuführen, vorzustellen, zu charakterisieren, nahm sich Leone Zeit. „Als Markenzeichen des Regisseurs firmiert der nach im benannte ‚Leone Shot‘, eine – gelegentlich an einen Zoom gekoppelte – Großaufnahme der Augen, auf die auch in KILL BILL immer wieder zurückgegriffen wird, wenn es zu Duellsituationen kommt.“ (Blaseio/Liebrand 2006, Seite 24). Und damit ist Leone einer der den Weitwinkel tatsächlich ausfüllt, bei dem man sieht, wie weit das Land

ist und im nächsten Augenblick, wie auch ein Mensch diese Weite ausfüllen kann (Cumbow 2008, Seite 146f.). So füllen auch bei Tarantino die Figuren oftmals die extremen Ränder des Breitwandbildes aus (Blaseio/Liebrand 2006, Seite 27).



Im Gegensatz zur amerikanischen Schnittweise Zeit zu kürzen, den Zuschauer durch schnelle Blickwechsel und Geschwindigkeit zu bannen, dreht Leone den Spieß um, er zögert Handlungen, den Showdown heraus (Cumbow 2008, Seite 144f.) und auch bei Tarantino gibt Langsamkeiten, Stellen zum Innehalten, die uns jedoch fesseln und nicht langweilen, wie zum Beispiel der japanische Brunnen beim Kampf O-Rens gegen Beatrix. Oder die erste Begegnung zwischen Beatrix und Bill, die wie eine Duellszene bei Leone aufgebaut ist, denn langsam bewegen sie sich aufeinander zu, Schritte sind mit Profilaufnahmen montiert, während sie sich unterhalten (Blaseio/Liebrand 2006, Seite 27). Und wie auch schein bei Leone ist Tarantinos Kirche nicht das was sie scheint (Cumbow 2008, Seite 161). Kein Ort des Rückzugs, der Ruhe, der Geborgenheit, sondern bald der Schauplatz des blutigsten Massakers.

Anders als die geldgierigen Helden Leones dreht sich *C'era una volta il west*, wie auch *Kill Bill* um den Rachefeldzug an einem kalten Killer. Deshalb soll dieser Film als Beispiel für Leones Regiekunst mit *Kill Bill* verglichen werden.³

3.4 Parallelen zu *C'era una volta il west* (1968)

„Once upon a time in China...“ beginnt Bill am Lagerfeuer vom chinesischen Meister Pai Mei zu erzählen und schon hier zitiert Tarantino den wohl bekanntesten Leone Film „Once upon a Time in the West“ wie „*C'era una volta il west*“ ins Englische übertragen wurde.⁴ Leone und Tarantino erzählen ein Märchen, voll narrativer Kraft und ästhetischer Bilder, voller Fantasie (Cumbow 2008, Seite 143f.) und gleichzeitig eine opernhafte Lobrede auf den klassischen Revolverhelden und dem Ableben dieser mythischen Männer. Allein eine Frau überlebt die Filme und während bei Leone nun das Geld regiert, hat es bei Tarantino seinen Stellenwert verloren (Bruckner 2006, Seite 270).

Wie auch schon bei *The Searchers*⁵ beginnt die Jagd des Helden mit einer tragischen Begebenheit (Walker 2001, Seite 220), die dem Helden seinen Spitznamen Harmonica gibt. Mit etlichen Rückblenden erkennt der Zuschauer im Laufe des Films, dass der böse

³ Eigentlich kann man Leones Filme nicht ohne die maßgeschneiderte Musik von Ennio Morricone besprechen, die Leones Filme rhythmisiert, ordnet, mythisiert und opernhaft mit Themen für jede Figur verdichtet (und die Tarantino auch über Leones Filme hinaus zitiert), doch das würde die Länge der Arbeit sprengen bzw. eine ganz neue anfangen.

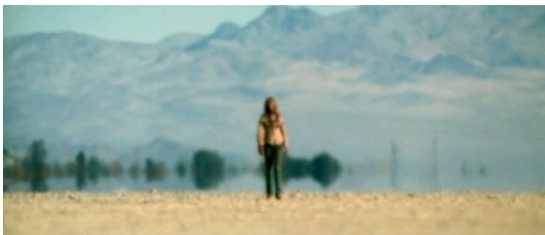
⁴ Auch wenn die wörtliche Übersetzung „Es war einmal **der** Westen“ heißen würde.

⁵ Hinzu kommt, dass Leone wie der große Ford im Monument Valley drehte, was ihm manch ein amerikanischer Kritiker als respektlos vorwarf (Frayling 1981, Seite 122).

Frank der gleiche Schurke ist, der Harmonica als Junge zwang seinen Bruder auf den Schultern zu tragen, der gleichzeitig am Galgen baumelt. Natürlich bricht Harmonica nach einiger Zeit vor Erschöpfung zusammen und der bis dahin unschuldige Junge wurde zum Mittäter an dem Tod seines Bruder. Seitdem jagt er Frank um ihn zur Rechenschaft zu ziehen.

Nach dem Massaker in Two Pines fällt Beatrix ins Koma aus dem sie Jahre später mit dem einen Gedanken aufwacht – nämlich um jeden Preis Rache an Bill zu nehmen. Auch Harmonica wird bewusstlos als er seinen Bruder nicht mehr tragen kann und wacht mit dem einzigen Wunsch auf diesen zu Rächen (McGee 2007, Seite 241). Auch nach der Schießerei bei Cattle Corner steht Harmonica wie ein Wunder von den Toten auf, denn er hat immer noch etwas zu erledigen (Walker 2001, Seite 239), genauso wie sich Beatrix, motiviert durch das baldige Duell mit Bill, aus ihrem Grab befreien kann. Beide überleben durch ihre Erfahrungen die sie gesammelt haben.

Wie damals Henry Fonda/Frank lässt Tarantino Uma Thurman/Beatrix aus der Wüste erscheinen, sie bereit für ihren finalen Kampf, fast am Ende ihres Weges angelangt. Der junge Frank dagegen ist gerade auf dem Weg zu seinem größten Fehler, der ihn bis an sein Ende verfolgen wird.



Jene Rückblenden, die uns über die Beziehung der beiden Protagonisten erzählen, erscheint als geteilte Erinnerung der beiden (Walker 2001, Seite 220). Ähnlich wie die Rückblenden aus Kill Bill zu Beatrix wie auch zu Bills Erinnerung gehören können.

Stilistisch stellt Leone und später Tarantino das Traumatische durch schnelle Schnitte, ausgefallene Perspektiven und viel Bewegung dar (Walker 2001, Seite 220).

Wie in einem Kreis, der idealen, runden Form, schließt sich auch in Kill Bill die Geschichte und der Zuschauer erkennt am Ende alle Zusammenhänge (Cumbow 2008, Seite 152), bis hin zu Pai Mei, der allein Beatrix seine tödlichste, schwierigste Technik beibrachte.

Wie schon angesprochen verzichtet Leone bei seinen Helden auf Namen. Der Mann ohne Namen hat gerade mal den Spitznamen Harmonica (McGee 2007, Seite 186). Bis der Zuschauer das ganze Ausmaß ihrer Beziehung zu Bill erkennt, blendet auch Tarantino Beatrix Namen aus. Bis ihr Name genannt wird hat sie keine richtige Vergangenheit und ihre Geschichte erscheint bruchstückhaft. Durch diese Anonymität sind die Protagonisten bei Leone erfolgreich, wer seinen Namen und sich selbst mit Ruhm schmücken möchte, wie zum Beispiel Brett McBain, wird ermordet. Anonymität umgibt die Helden mit einem mythischen Schleier, einem übernatürlichen Schild, das aber auch gleichzeitig das Publikum vor einer tiefen Identifizierung schützt, die Helden bleiben auf Distanz (Cumbow 2008, Seite 156). Auf der anderen Seite lassen die Spitznamen mehr von der Geschichte

und vom Charakter der Personen erkennen, als es ein richtiger Name tun würde. Harmonica ist die direkte Verbindung zu Franks vergangener Greuelthat (Cumbow 2008, Seite 69 f.).

Bill ist verletzlich, er hat einen Namen, noch dazu einen, der ihn ebenfalls besonders kennzeichnet, der auf englisch die Banknote bezeichnet (Przybilski/Schlössler 2006, Seite 39). Wie für Frank regiert für Bill das Geld, sie sind die reinen Kapitalisten (Cumbow 2008, Seite 68). Eine Schlange, die mit ihrem Panflötenspiel ihre Opfer einlullt, wie Harmonica mit seinem Spiel Bedrohung auslöst, denn für Leone ist Musik verbunden mit Leiden und Schmerzen (Cumbow 2008, Seite 169).



4 Fazit

Dass besonders der zweite Teil von Kill Bill viel vom Stil und der Atmosphäre der amerikanischen und italienischen Western aufgegriffen hat, ist schon nach ein paar Minuten klar (Blaseio/Liebrand 2006, Seite 26). Vielleicht kann man es so betrachten, wenn Beatrix mit ihrem japanischen Schwert kämpft befindet sie sich in einer östlichen Atmosphäre, mit Pistole und roher Gewalt eher in einer westlichen. Welches Genre nun aber mehr Einfluss hatte, ist schwer zu sagen. Beim Setting und bei den Figuren denkt man zwar sofort an den klassischen Western, doch meiner Meinung bedient sich Tarantino mehr aus den vielen Italo-Western, die er in seiner Kindheit gesehen hat, bzw. betrachtet die typischen Klischees der klassischen Western mit einem italienischen Augenzwinkern. Inhaltlich betrachtete diese Hausarbeit die zwei großen Rachefilme der jeweiligen Genres und allein vom Umfang erkennt man, dass Kill Bill mehr Parallelen zu The Searchers hat als zu C'era una volta il west. Dies ist aber kaum verwunderlich, wenn man bedenkt, dass die Helden des Italo-Western kaum in der Gesellschaft und schon gar nicht in einer typischen Familie verwurzelt sind, hier trifft man auf Einzelgänger. Versucht man aber auch nur annähernd alle Westernzitate vom wörtlichen Zitat über musikalische, von Figuren über Fernsehsendungen während des Films zu suchen, so findet man weit mehr aus der italienischen Ecke (IMDB 2008).

Ein Punkt wird nun aber häufig im Zusammenhang mit Tarantino angeführt, seine Vorliebe von Gewalt (Tripple.net 2008), die sicher auch mit seiner Vorliebe für Italo-Western zusammenhängt. Denn Italo-Western beeinflussten nachkommende Regisseure mit überzogenen Gewaltdarstellungen die bis zum Sadismus reichten, pathetische Bildsprache und überladene Soundtracks (French 2005, Seite 106). Realismus soll die Grundlage der Entwicklung zur Ästhetik der Italo-Western sein, eine Ausprägung der gesellschaftlichen Zustände (Frayling 2006, Seite 251).

Bei all dem Focus auf die Westerneindrücke, darf die Übermacht der asiatischen Genres in Kill Bill nicht vergessen werden. Das ist interessant, schließlich ist Tarantino mit der asiatischen Kultur nur über das Kino verbunden. Mag sein, dass ihn das nicht zum Experten der chinesischen oder japanischen Kultur macht, aber dass er ein Experte in den Kinofilmen ist, wird keiner verneinen. Alles in Allem muss man McGee zustimmen, der Kill Bill als Allegorie der Globalisation sieht (McGee 2007, Seite 236). Eine Globalisation, die zumindest auf ästhetischer Ebene sehr gelungen ist. Durch Tarantinos Film können Kenner sich wieder dran erinnern wie toll die Klassiker waren und den Unwissenden zeigt er, was erzählerisch und stilistisch alles möglich ist (und schon da war).

5 Quellenverzeichnis

- 🎬 Ford, John (1956): *The Searchers*.
- 🎬 Leone, Sergio (1968): *C'era una volta il west*.
- 🎬 Tarantino, Quentin (2003): *Kill Bill. Volume 1*.
- 🎬 Tarantino, Quentin (2004): *Kill Bill. Volume 2*.

- 📖 Blaseio, Gereon/Liebrand, Claudia (2006): „Revenge is a dish best served cold.“ ‚World Cinema‘ und Quentin Tarantinos Kill Bill. In: **Geisenhanslüke, Achim/Steltz, Christian** (Hrsg.) (2006): *Unfinished Business. Quentin Tarantinos „Kill Bill“ und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften*. Transcript: Bielefeld. Seite 13-34
- 📖 Bruckner, Ulrich P. (2006): *Für ein paar Leichen mehr. Der Italo-Western von seinen Anfängen bis heute*. Schwarzkopf & Schwarzkopf: Berlin.
- 📖 Buscombe, Edward (2003): *The Searchers*. Cromwell Press: Trowbridge.
- 📖 Cumbow, Robert C. (2008): *The Films of Sergio Leone*. Scarecrow Press: Plymouth.
- 📖 Fenin, George N./Everson, William K. (1978): *The Western. From Silents to the Seventies. Revised Edition*. Penguin Books: New York.
- 📖 Fischer, Robert (2004): *Kill Bill*. In: Fischer, Robert/Körte, Peter/Seeßlen, Georg (2004): *Quentin Tarantino*. Bertz+Fischer: Berlin. Seite 197-234.
- 📖 Frayling, Christopher (1981): *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. Routledge & Kegan Paul: London.
- 📖 Frayling, Christopher (2006): *Spaghetti-Western und Gesellschaft*. In: Rebhandl, Bert (Hrsg.) (2007): *Western. Genre und Geschichte*. Paul Zsolnay: Wien. Seite 244-286
- 📖 French, Philipp (2005): *Westerns. Aspects of a Movie Genre and Westerns Revisited*. Carcanet: Manchester
- 📖 Geisenhanslüke, Achim/Steltz, Christian (Hrsg.) (2006): *Unfinished Business. Quentin Tarantinos „Kill Bill“ und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften*. Transcript: Bielefeld.
- 📖 Hembus, Joe (1997): *Der Stoff aus dem die Western sind. Die Geschichte des Wilden Westens 1540-1894. Chronologie – Mythologie – Filmographie. Erweiterte Neuauflage*. Wilhelm Heyne: München.
- 📖 Henderson, Brian (1981): *The Searchers. Ein amerikanisches Dilemma*. In: Rebhandl, Bert (Hrsg.) (2007): *Western. Genre und Geschichte*. Paul Zsolnay: Wien. Seite 166-199.
- 📖 Körte, Peter (2004): „Am Ende kommt eine Pastetenfüllung heraus“. Ein Interview mit Quentin Tarantino über digitale Bilder, Entenpressen, Blutbäder und KILL BILL. In: Fischer, Robert/Körte, Peter/Seeßlen, Georg (2004): *Quentin Tarantino*. Bertz+Fischer: Berlin. Seite 7-10.
- 📖 Körte, Peter (2004a): *Geheimnisse des Tarantinoversums. Manie, Manierismus und das Quäntchen Quentin – Wege vom Videoladen zum Weltruhm*. In: Fischer, Robert/Körte, Peter/Seeßlen, Georg (2004): *Quentin Tarantino*. Bertz+Fischer: Berlin. Seite 11-64.
- 📖 McGee, Patrick (2007): *From Shane to Kill Bill. Rethinking the Western*. Blakwell Publishing: Malden.
- 📖 Przybilski, Martin/Schlössler, Franziska (2006): *Bell und Bill, Buck and Fuck: Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill*. In: **Geisenhanslüke, Achim/Steltz, Christian** (Hrsg.) (2006): *Unfinished Business. Quentin Tarantinos „Kill Bill“ und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften*. Transcript: Bielefeld. Seite 35-77.

- 📖 **Sesslen**, Georg (1995) Western. Geschichte und Mythologie des Westernfilms. Schüren: Marburg.
- 📖 **Verstraten**, Peter (1999): Screening Cowboys. Reading Masculinities in Westerns. Doktorarbeit an der Universität Amsterdam. Bureau Grafische Producties: Amsterdam.
- 📖 **Walker**, Janet (2001): captive images in the traumatic western. The searchers, pursued, once upon a time in the west, and lone star. In: Walker, Janet (Hrsg.) (2001): Westerns. Films through history. Routledge: New York. Seite 219-152

- 📖 **IMDB** (2008): Kill Bill. Vol 2. Movie connections. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0378194/movieconnections> [08.09.2008]
- 📖 **Tripple.net** (2008): Quentin Tarantino: Gewalt ist die beste Unterhaltung. URL: <http://www.tripple.net/contator/cinemunity/news.asp?nnr=13597> [08.09.2008]