

Let's go! Gewalt, Gesetz und Erlösung in *The Wild Bunch*

Rainer Winter

1 Einleitung

»The Wild Bunch – Sie kannten kein Gesetz« (USA 1969) gilt als einer der besten Filme des Hollywoodkinos und als einer der einflussreichsten der Filmgeschichte. Er ist das Meisterwerk von Sam Peckinpah, der bei diesem Film seiner schöpferischen Imagination, seiner Kreativität und seinem Perfektionsgeist – fast unbehindert von Produzenten – freien Lauf lassen konnte. Er wollte eine Abenteuergeschichte »about bad men in changing times«¹ erzählen, geschaffen hat er ein Epos, eine Welt, die durch Grausamkeit, Brutalität und Fatalität gekennzeichnet ist, aber auch durch Ehre, Loyalität und Gemeinschaft.

Wegen seiner exzessiven Gewaltdarstellungen war *The Wild Bunch* sehr umstritten. Eine ausgefeilte Montagetechnik, der gekonnte Einsatz multipler Kameras und die Verwendung von Zeitlupe setzten neue Maßstäbe für die Darstellung von Schießereien und von Gewalt. Während Peckinpah, manchmal »Bloody Sam« genannt, durch seine souveräne Beherrschung der Mythologie und der Regeln des Westerngenres sowie durch innovative Weiterentwicklungen, die auch in seinen anderen Western zu finden sind, von vielen als ebenbürtiger Nachfolger von John Ford betrachtet wird, inspirierte er auch Filmemacher außerhalb des Westerngenres wie zum Beispiel Martin Scorsese, Oliver Stone, Paul Verhoeven oder John Woo. Auch ein Film von Quentin Tarantino wie »Reservoir Dogs« (USA 1992) mit seinem graphisch stilisierten Blutvergießen und seinen den Zuschauer verstörenden Folderszenen lässt sich als künstlerische Antwort und nihilistische Fortsetzung von *The Wild Bunch* verstehen. Zweifellos begründete *The Wild Bunch* das Gewaltkino und nahm durch seine Darstellung physischer Schmerzen

¹ So äußert sich Sam Peckinpah in der Dokumentation von Paul Seydor »The Wild Bunch – ein Montage Album«, die in der Blu-ray Edition »The Wild Bunch – Sie kannten kein Gesetz« (USA 2008) enthalten ist.

und deformierter Leichen auch den visuellen Körperhorror der Splatterfilme vorweg.

Anders als für viele seiner Nachfolger im Action- und Spektakelkino der Gegenwart war für Peckinpah das Zurschaustellen exzessiver Gewalt und von Brutalität aber kein Selbstzweck. Er zeigt uns wohl eindringlich, wie Kinder und Erwachsene Lust an Gewalt und Folter haben können. Dies ist aber nicht die wesentliche Botschaft seines Films. Vielmehr möchte er das Publikum für Gewalt und deren schreckliche Folgen sensibilisieren. Deshalb ist sie ein wesentliches Element von *The Wild Bunch*. Gleichzeitig ist sie eingebettet in die tragische Struktur des Films. Das Leben der Hauptfigur Pike Bishop ist durch Gewalt gekennzeichnet. Sein Versuch, seine Taten zu verstehen und seinem Leben einen Sinn zu geben, ist zwangsläufig mit dem Reflektieren über und dem Praktizieren von Gewalt verknüpft.

Es geht aber noch um vielmehr, wie ich zeigen werde. Peckinpah ist nämlich auch ein Humanist, der an menschliche Ideale glaubt und zu ihrer Verwirklichung beitragen möchte. Er ist gerade kein postmoderner Nihilist und Zyniker wie Tarantino oder Woo, sondern ein existenzialistischer und modernistischer Künstler, der betont, wie wichtig ein Verhaltenscode sein kann, um ein Selbst in der modernen Welt auszubilden. Zudem interessiert sich Peckinpah für Prozesse des Werdens, für individuelle und gesellschaftliche Transformationen.

Zunächst werde ich den kulturellen und sozialen Kontext rekonstruieren, in dem *The Wild Bunch* entstanden ist und mit dem der Film sich differenziert und subtil auseinandersetzt (2). Dann werde ich die Ästhetisierung von Gewalt im Film diskutieren (3). Eine Analyse der Repräsentation des Gesetzes schließt sich an. Wie ist die Gewalt zu bewerten, die im Namen des Gesetzes ausgeübt wird, im Vergleich zur Gewalt der Outlaws? (4). Anschließend zeige ich, wie Peckinpah der modernen, militaristischen und kapitalistischen Welt zu Beginn des 20. Jahrhunderts die emotionale Allianz von Pike Bishop und seiner Bande gegenüberstellt, die zumindest am Ende auf Ehre, Loyalität und Freundschaft beruht. Zweifellos gilt dieser romantischen Konzeption seine Sympathie. Die Gewalt wird in der Schlacht von Agua Verde zu einem souveränen Akt der Erlösung (5).

2 *The Wild Bunch* im kulturellen und sozialen Kontext der 1960er und 1970er Jahre

Peckinpah veränderte mit *The Wild Bunch* und dem zwei Jahre später gedrehten »Straw Dogs« (USA 1971) die Erwartungen und Konventionen in Bezug auf die Darstellung von Gewalt auf der Leinwand. Die durch Zeitlupe ausgedehnte und detailreiche Schilderung von blutrünstigen Morden und Massakern sowie die für viele zweifelhafte moralische Botschaft seiner Filme brachten den Regisseur in Verruf. Von Anfang an gab es allerdings auch leidenschaftliche Anhänger und Fans. *The Wild Bunch* knüpfte an das Gangsterepos »Bonnie und Clyde« (USA 1967) von Arthur Penn an, das ebenfalls in Zeitlupe die Explosion von mit Blut gefüllten Sprengsätzen darstellte, um drastisch zu zeigen, wie Kugeln den menschlichen Körper deformieren. Auch Penn zeigte in seinem Film eine deutliche Sympathie für Outlaws. Peckinpah intensivierte die Spezialeffekte, indem er arterielles Blut verwendete und die Austrittswunden deutlich in den Blick rückte. Durch seine ausführliche Schilderung der Folgen von Gewalt überschritt er radikal und erfolgreich die Grenzen des bisher Darstellbaren.

Die Voraussetzungen hierfür waren große Veränderungen in der Hollywoodindustrie und in ihrer Beziehung zu ihrem Publikum. Denn die Hollywoodstudios befanden sich durch sinkende Zuschauerzahlen in einer Krise und reagierten darauf. 1966 wurde der sehr restriktive Produktionscode revidiert, der für Hollywood 36 Jahre lang gegolten hatte, und zwei Jahre später wurde auch ein neues Ratingsystem für Filme eingeführt. Die MPAA erklärte, dass eine Revision notwendig geworden wäre, weil sich die Kultur, die moralischen Befindlichkeiten und die Erwartungen in der Gesellschaft verändert hätten.² Ihr damaliger Präsident Jack Valenti versprach sich davon eine größere Freiheit für Filmemacher. Man wollte das gewachsene jüngere Publikum ansprechen. 1968 waren 48% der Zuschauer zwischen 16 und 24 Jahren alt.³ So sollten Filme produziert werden, die das Lebensgefühl der jungen Menschen trafen und die relevanten aktuellen Themen behandelten.

Auch »In the Heat of the Night« (USA 1967) und »The Graduate« (USA 1967) zeugten von der neuen kreativen Freiheit. Da das Studiosystem in der Krise war, konnten talentierte Regisseure sich immer freier entfalten und neue Stile in der Darstellung von Sexualität und Gewalt erproben. Die Fol-

² Vgl. Prince, *Savage Cinema*, S. 13.

³ Ebd., S. 14.

ge waren heftige Auseinandersetzungen zwischen Filmemachern, Publikum und moralischen Unternehmern wie kirchlichen Vereinigungen, die eine Zensur verlangten.⁴ Dennoch wurden gerade Gewaltdarstellungen vom Kinopublikum immer mehr akzeptiert und waren für die Industrie zunehmend ein profitables Geschäft. Daher durfte Peckinpah Gewalt so genau und drastisch darstellen. In nur drei Jahren hatte sich die Filmlandschaft also entschieden verändert.

1967 hatte *United Artists* die Rechte für die Western-Trilogie von Sergio Leone erworben, die in Europa sehr erfolgreich war. In »A Fistful of Dollars« (I/S/D 1964), »For a Few Dollars More« (I/S/D 1965) und »The Good, the Bad and the Ugly« (I/S/D 1966) zeichnete Leone ein nihilistisches, zynisches und schmutziges Bild des Wilden Westens, das auch in den USA viele Zuschauer in die Kinos zog. Obwohl in den Filmen wenig Blut spritzte, gab es viele Leichen. Der Tod durch Gewalt erfolgte oft, schnell und wurde gleichgültig inszeniert. Die Gewalt wurde in den Spaghetti-Western nicht moralisch bewertet oder kritisiert, wie es in der Tradition des US-Western bis dahin üblich war. Deshalb standen die dargestellte Brutalität und der Sadismus so heftig in der Kritik, es wurde vor ihren möglichen Folgen gewarnt, sie waren aber wahrscheinlich auch verantwortlich für den großen Kassenerfolg der Filme.

US-Amerikanische Filme schlossen hier an, so zum Beispiel der bereits erwähnte »Bonnie and Clyde« oder »The Dirty Dozen« (UK 1967) von Robert Aldrich, der die Gewalt im Zweiten Weltkrieg drastisch darstellte und in *The New York Times* wegen seiner Blutrünstigkeit als Trash verunglimpft wurde.⁵ Es gab viele Stimmen, die die wachsende Darstellung von Sadismus in Filmen kritisierten, weil sie befürchteten, dass durch den als Folge entstehenden Druck von moralischen Unternehmern wieder eine Zensur eingeführt und die kreativen Möglichkeiten beschränkt würden. Die »watchdogs« waren aber nicht mehr so mächtig wie in der Vergangenheit. Zudem führten die heftig geführten Debatten zu steigenden Zuschauerzahlen. »The Dirty Dozen« war 1967 der erfolgreichste Film, »Bonnie and Clyde« war zu Beginn weniger anziehend, aber zehn Oscar Nominierungen führten dann auch zu Eintrittsrekorden.

Der große Erfolg beim Publikum trug zu einem anwachsenden und beinahe schon enthusiastischen Interesse der Studios an dieser neuen Sorte von

⁴ Vgl. Ryan/Keller, *Camera Politics*, Kapitel 1.

⁵ Prince, *Savage Cinema*, S. 13.

Filmen bei. *Warner Brothers/Seven Arts* hoffte für *The Wild Bunch* auf einen vergleichbaren Erfolg und Peckinpah wurde nicht gehindert, Gewalt intensiv und freizügig darzustellen.⁶ Damit antworteten das Studio und der Regisseur – wie schon Aldrich und Penn – auf die kulturellen und sozialen Veränderungen der 1960er Jahre, die von den moralistischen Kritikern ausgeblendet und verdrängt wurden. So verteidigte Valenti die neuen Darstellungsformen als Reaktion auf die Berichterstattung über den Vietnamkrieg im Fernsehen, die reale Gewalt zeigte.⁷ Arthur Penn war von der heftigen Kritik an seinem Film überrascht, weil die Brutalität in »Bonnie and Clyde« nicht vergleichbar mit den Tragödien wäre, die sich in Vietnam abspielen würden.⁸ Auch Peckinpah verglich die Blutbäder in seinen Filmen mit den realen Massakern im Krieg und wehrte sich auf diese Weise gegen Angriffe. Gleichzeitig steigerte er das Maß an Brutalität und Blutvergießen in seinem Film in einem bisher nicht gekannten und nicht überbietbaren Ausmaß.

Hierzu trieb ihn ein künstlerischer Messianismus an, der sich erst angemessen verstehen lässt, wenn wir den kulturellen Kontext, in dem der Film entstand, noch genauer betrachten. Dann wird die »Gefühlsstruktur« im Sinne von Raymond Williams deutlich,⁹ der Peckinpah Ausdruck verlieh und die er künstlerisch in *The Wild Bunch* verarbeitete. Es war nicht nur die Gewalt im Vietnamkrieg, die ihn erschütterte und antrieb. Als er begann, an *The Wild Bunch* zu arbeiten, hatte dieser seinen Höhepunkt erreicht, 13000 US-Soldaten waren bereits umgekommen. Hinzu kamen die politischen Attentate auf John F. Kennedy, Robert Kennedy, Martin Luther King und Malcom X, die damit verbundene Verzweigung und Traumatisierung, die Aufstände in US-amerikanischen Großstädten im Zuge des sogenannten Kampfes gegen die Armut, die gewalttätigen Eskalationen bei den Protesten gegen den Vietnamkrieg und das Anwachsen der Straßensriminalität, die Peckinpah bei seiner Kreation eines Kinos der exzessiven Gewalt und der Grausamkeit antrieben, bei dem zwischen gut und böse im traditionellen Sinne nicht mehr unterschieden wurde.

Zweifellos bauten seine Imagination und Kreativität auf einer aufmerksamen und intensiven Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen Kontext, in dem er lebte, auf. Ende der 1960er Jahre war eine obsessive Beschäftigung mit Gewalt auf der Tagesordnung. Auch die Drogentode von Jimi

6 Ebd., S. 20.

7 Prince, *Savage Cinema*, S. 25.

8 Ebd., S. 25f.

9 Williams, *Politics and Letters*, S. 163f.

Hendrix, Janes Joplin und Jim Morrison förderten eine Mythologie des Todes. Susan Sontag schrieb 1967, dass die wesentliche Energie in Amerika die Energie der Gewalt sei.¹⁰ In einem Interview stellte Peckinpah fest:

»We all know that behind our falsely reassuring democratic facades, violence has very deep roots. It has shaped our history, and the whole country knows very well that it has more often solved its problems through violence than through the official channels of democracy [...]. The whole underside of our society has always been violent and still is. It's a reflection of the society itself.«¹¹

Wie er in einem weiteren Interview feststellte, ging es ihm nicht darum, dass die Zuschauer die Gewalt genossen, sondern er wollte sie für Gewalt und deren Auswirkungen sensibilisieren.¹²

Gleichzeitig wollte er aber ein Bewusstsein dafür wecken, dass Gewalt eine anthropologische Konstante sei und sie in zivilisierte Bahnen gelenkt werden solle. Peckinpah zeigte eindringlich die Hässlichkeit der Gewalt auf, um die Zuschauer und Zuschauerinnen emotional aufzurütteln, in ihnen Ekel zu erregen und sie »krank« zu machen.¹³ So sagte er 1969 in einem Interview: »Violence is ugly, brutalizing and bloody fucking awful. It's not fun and games and cowboys and Indians, it's a terrible, ugly thing.«¹⁴ Deshalb stellte er den Horror des Mordens, den in Zeitlupe lang anhaltenden Totenkampf, Schlachtfelder, Leichen sowie Leichenberge dar. Der Film kam in die Kinos im Jahr der bestialischen Ermordung von Leno und Rosemary LaBianca und Sharon Tate durch die Manson-Bande. Ein Jahr vorher fand das My Lai Massaker 1968 statt, bei dem amerikanische Soldaten die zivilen Einwohner eines südvietnamesischen Dorfes niedermetzelten.

Bekannt wurde dieses Massaker durch einen Bericht in *The Times* vom Januar 1969. 1971 schrieb Peckinpah sogar einen Brief an Präsident Nixon, in dem er eine vollständige Aufklärung des Falls forderte.¹⁵ Es ging nicht nur um politische Konsequenzen, sondern um die moralischen Fragen, die dieser Vorfall aufwerfen würde. Der Patriotismus dürfte keine Lizenz zum Töten implizieren. Peckinpah war ein entschiedener Gegner des Vietnamkriegs.

10 Zitiert nach Prince, *Savage Cinema*, S. 30.

11 Peckinpah zitiert nach Prince, *Savage Cinema*, S. 30f.

12 Ebd. S. 31f.

13 Ebd., S. 32.

14 Peckinpah zitiert nach Prince, ebd.

15 Ebd., S. 35.

ges, entsetzt über die Pathologie und moralische Indifferenz, die sich in den USA breit gemacht hatte.¹⁶

Ein weiterer politischer Subtext ergibt sich, wenn wir die Rolle der Zivilbevölkerung bei den Massakern zu Beginn des Films in San Rafael und am Ende in Agua Verde betrachten. Auf sie wird nämlich keine Rücksicht genommen. Die Vertreter des Gesetzes, die Pike Bishop und seine Gang jagen, erweisen sich – mit Ausnahme von Deke Thornton – als skrupellose, geldgierige und mordlustige Bande von Kopfgeldjägern. Harrigan, der Vertreter der Eisenbahn, der das Gesetz repräsentiert und die Bande zusammengestellt hat, nimmt die Opfer in der Zivilbevölkerung in San Rafael bewusst und mitleidslos in Kauf. Er möchte die Gang zur Strecke bringen, koste es, was es wolle. Zahlreiche Bürger und Bürgerinnen von San Rafael, wahrscheinlich auch einige ihrer Kinder, sterben. Frauen werden erschossen, eine von einem Pferd zertrampelt. Die Kopfgeldjäger erschießen aus Lust am Töten und wegen der Hoffnung auf Beute absichtlich unschuldige Einwohner des Ortes, ohne dass dies später geahndet würde. Nach dem Massaker gibt es wohl einen Protest der Bürger, der von Harrigan jedoch brüsk abgewiesen wird.

Bei der Schlacht in Agua Verde gibt es dann noch mehr Opfer in der Zivilbevölkerung. Vor allem Frauen werden als Schutzschilder eingesetzt. Im Film werden so alle Regeln und Erwartungen in Bezug auf den Schutz und die Behandlung von Zivilisten, insbesondere von Frauen und Kindern, gebrochen. Zudem verletzt Peckinpah bewusst die implizite Regel des Westerngenres, dass Gewaltdarstellungen nur dann gerechtfertigt sind, wenn die Gewalt gezielt eingesetzt wird und positive Effekte hat. Stattdessen präsentiert er Schlachtfelder und Leichenberge, wie sie in Vietnam an der Tagesordnung waren.

Peckinpah hielt das politische System, das den Krieg in Südostasien führte, für korrupt, da es skrupellos Macht ausübte. Nixon betrachtete er als einen Killerraffen, der aufs Töten aus sei.¹⁷ Vor diesem Hintergrund ist die Aussage von Harrigan, dem käuflichen Vertreter der Eisenbahn, zu verstehen, als er von Bürgern von San Rafael wegen des Massakers kritisiert wird: »We represent the law«. In einem Interview verglich ihn Peckinpah mit dem damaligen Bürgermeister von Chicago Richard Daley, der 1968 Antikriegsdemonstranten von der Polizei brutal zusammenschlagen ließ.¹⁸ Peckinpah war

16 Ebd., S. 35ff.

17 Prince, *Savage Cinema*, S. 38.

18 Ebd.

der Auffassung, dass nicht nur Gesetzeslosigkeit, sondern auch Macht korumpieren würde.

Auch in seinen späteren Filmen zeigte er, dass er das »corporate america«, angetrieben von politischen und ökonomischen Interessen, für sehr gefährlich hielt. Nach der Ermordung von John F. Kennedy vermutete er wie viele Amerikaner Verschwörungen am Werk und entwickelte eine paranoide Vorstellung von der amerikanischen Geschichte. So wird zum Beispiel in seinem letzten Film »The Osterman Weekend« (USA 1983) die USA von Machteliten beherrscht, die die neuen Kommunikationstechnologien nutzen und jeden umbringen lassen, der sich ihnen in den Weg stellt.

Peckinpah war also gegen das Establishment eingestellt, sah aber keine politisch ideologische Alternative. Sein Interesse galt den Außenseitern, den Verbrechern und Gesetzeslosen. In *The Wild Bunch* flüchtet die Bande aus der kapitalistischen und korrupten USA, um dann in Mexiko zu realisieren, dass sie auf Dauer nicht fliehen können. Nachdem der Wilde Westen der USA zivilisiert ist, verspricht das Überqueren der Grenze zu Mexiko die Fortsetzung eines freien Lebens, was sich aber als Illusion erweist. Der von ihnen selbst gewählte Tod erscheint als romantische Verherrlichung ihres Widerstandsgeistes und als Transzendenz ihrer ausweglosen Situation.

Nach dieser Analyse des kulturellen und sozialen Kontextes, in dem der Film entstand, möchte ich nun untersuchen, wie Peckinpah Gewalt in *The Wild Bunch* inszeniert hat.

3 Die Ästhetisierung von Gewalt in *The Wild Bunch*

Peckinpah wurde vorgeworfen, sein Film sei eine Form von Gewaltpornographie. Sein Ziel war nach eigener Aussage aber, der Gewalt zum einen ihre Selbstverständlichkeit und ihren narkotisierenden Charakter, zum anderen ihren Glamour zu nehmen, der bis heute für viele Hollywoodfilme oder asiatische Filme charakteristisch ist. Durch die Brechung etablierter Darstellungskonventionen wollte er ihren Schrecken und ihre Brutalität bewusst machen. Ein exzessives Blutvergießen sollte im Kino die Gewalt spürbar werden lassen, die die Epoche der 60er Jahre prägte. Erst eine tief gehende Aus-

einandersetzung mit Gewalt könnte, so seine Auffassung, dazu beitragen, sie kontrollierbarer zu machen und ihre destruktiven Folgen einzudämmen.¹⁹

Dabei war sich Peckinpah darüber im Klaren, dass er Gewalt ästhetisch überhöhen und stilisieren musste, um die Zuschauer aufzurütteln. Daher entwickelte er eine auf komplexen Montageverfahren basierende Ästhetik. Er filmte mit verschiedenen Kameras mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten und arbeitete mit schnellen Schnitten. Auf diese Weise brach er mit dem Realismuseffekt und gab die Gewalt äußerst stilisiert wieder. Peckinpah folgte mit dieser Technik Akira Kurosawa, der in »Seven Samurai« (Japan 1954) Montage, multiple Kameras und Zeitlupe in Szenen eines gewaltvollen Todes verwendet hatte. Allerdings fragmentiert Peckinpah den Raum mehr als Kurosawa. Er war fasziniert von der Verbindung von Filmmaterial in normaler Geschwindigkeit und in Zeitlupe. Hierin entwickelte er eine handwerkliche Meisterschaft. Damit konnte er zum einen die Brutalität körperlicher Gewalt aufzeigen, zum anderen wurde aus der Gewalt jedoch ein visuelles Spektakel, das ästhetisch reizvoll war. Insofern wirkten seine Darstellungen nicht nur verstörend, sondern auch faszinierend. Die Schönheit der Gewalt konnte gerade durch die Schnitt- und Zeitlupentechniken lustvoll erfahren werden. Das stilisierte Spektakel erfüllte also nicht nur die Funktion, die Peckinpah ihr explizit zugedacht hatte.

Der Hinterhalt in San Rafael und das Massaker in Agua Verde demonstrieren in ihrer sorgfältig durchdachten und elaborierten Konstruktion, dass es dem Regisseur Vergnügen bereitet haben muss, den Film zu schneiden. Es steckt sehr viel Energie und auch Heiterkeit in diesen dynamischen Montagen, die wohl nur möglich waren, weil Peckinpah bei seiner künstlerischen Arbeit im Schneiderraum von moralischen Überlegungen gänzlich absah und sich vollständig der ästhetischen Gestaltung widmete. Trotzdem beharrte er darauf, ethische Fragen ins Zentrum zu rücken. Er war sich dessen bewusst, dass die Lust an der Grausamkeit Menschen innewohnen konnte, wie er schon zu Beginn des Films deutlich machte, als Kinder Skorpione in einen Termitenhaufen werfen, begeistert deren Todeskampf betrachten und schließlich das Schlachtfeld anzünden. Dennoch war Peckinpah kein Nihilist. Er hoffte, dass moralische Prinzipien sich durchsetzen würden.

Darüber hinaus fügte er in *The Wild Bunch* und mehr noch in *Straw Dogs* Flashback-Szenen, Formen poetischer oder innerer Montage, ein, die die Chronologie der Erzählung gewollt unterbrachen. Nach dem Massaker

¹⁹ Vgl. Prince, *Savage Cinema*, Kapitel 4.

in San Rafael verfolgen Deke Thornton und die Kopfgeldjäger Pike Bishop und seine Gang. Sie schlagen an unterschiedlichen Orten ihr Nachtlager auf. Der Film verknüpft Szenen, in denen Pike und Deke nachdenken. Beide erinnern sich an die Festnahme von Deke in einem Bordell, die auf Pikes Leichtsinngigkeit und falscher Einschätzung der Situation zurückzuführen war, und dessen geglückte Flucht aus dem Fenster. Ein Flashback, in denen Einstellungen ihrer Gesichter eingeblendet werden, gibt ihre gemeinsame Erinnerung wieder. Die Vergangenheit ist nicht vorbei, und bestimmt das Handeln der Protagonisten in der Gegenwart. Damit erzeugt Peckinpah einen melancholischen Sog in seinem Film, der letztendlich zur »Let's go«-Szene führen wird, die das Massaker in Agua Verde zur Folge hat, wie ich später zeigen werde.

An dieser Stelle möchte ich festhalten, dass Peckinpahs technisch gekonnte und ästhetisch elaborierte Stilisierung von Gewalt Folgen haben kann, die er nach eigener Aussage jedoch nicht beabsichtigt hatte, nämlich eine lustvolle Faszination an Gewalt hervorzurufen. Dies macht auch verständlich, warum ihm Kritiker eine Verherrlichung von Gewalt vorwarfen. Wenn wir die Dauer, Intensität und die Wildheit des Gefechtes in Agua Verde betrachten, die in der Geschichte des Films bis dahin einzigartig waren, wird jedoch deutlich, dass ein Zuschauer sich am Ende diesem audiovisuellem Spektakel, der Gewalt des Films, nur unterwerfen kann. Er kann nicht fliehen und Momente ästhetischer Distanz erleben. Am Ende wird er wie betäubt und von einer tiefen Traurigkeit und Verzweiflung betroffen sein, die schon die Bordellszene vor der Schießerei kennzeichneten. Dies unterscheidet *The Wild Bunch* deutlich von der Verherrlichung von Gewalt in vielen Actionfilmen oder von der Comicgewalt bei Woo oder Tarantino. Peckinpah ist also weit mehr als ein begnadeter Montagekünstler, Spezialeffekte stellen für ihn keinen Selbstzweck dar. Durch Rückblenden und Zeitlupe schafft er eine »ausgedehnte Gegenwart«,²⁰ die mit der Vergangenheit kommuniziert. Die eigentliche Melancholie, sowie Tragik seiner Figuren und Erzählungen besteht darin, dass sie keine Zukunft haben

²⁰ Cubitt, *The Cinema Effect*, S. 212.

4 Gesetz, Gewalt und Revolution in *The Wild Bunch*

Der Film beginnt mit der Ankunft von Pike Bishop und seiner Gang in San Rafael. Sie tragen Kleidung von Soldaten und scheinen die staatliche Gewalt zu repräsentieren. Als sie sich bei einer älteren Dame, mit der Pike versehentlich zusammengestoßen ist, entschuldigen, erweisen sie sich als höflich und kultiviert. Später wird Pikes Pferd sie bei der Flucht niedertrampeln. Erst bei ihrem Banküberfall wird klar, dass sie die Uniformen gestohlen haben müssen. Eine Gruppe von bewaffneten Männern, angeführt von Harrigan und Deke Thornton, beobachtet sie vom Dach eines gegenüberliegenden Hauses. Sie repräsentieren das Gesetz. Es stellt sich jedoch heraus, dass sie Kopfgeldjäger sind.

In der Fernsehserie »Wanted: Dead or Alive« (Steve McQueen, USA 1958–61) aus den 1960er Jahren wurden Kopfgeldjäger noch positiv und romantisierend dargestellt. Bei Sergio Leone sind sie schon amoralische Pragmatiker.²¹ Bei Peckinpah werden sie als verlumpte, heruntergekommene Gestalten dargestellt, die geldgierig, kalt und dumm sind. In mehreren Szenen, so bei ihrer Ankunft in Agua Verde, werden sie metaphorisch mit Geiern assoziiert, da sie sich wie diese über Leichen hermachen und davon leben. Gefühllos, ohne Sinn für Recht und Gesetz, plündern sie Tote aus. Dabei wirken T.C. und Coffey, die sich oft streiten, bisweilen wie Comicfiguren oder wie Kinder, was auch Lesarten des Films oder zumindest einiger Passagen zulässt, bei denen die Komik im Zentrum steht.

Angeheuert wurden sie von Harrigan, dem Funktionär der Eisenbahn. In klassischen Western repräsentiert die Eisenbahn den Fortschritt und die allmähliche Zivilisierung des Landes. In den Filmen von Leone ist sie jedoch Werkzeug eines expansiven und räuberischen Kapitalismus. Die Eisenbahngesellschaft hat Revolvermänner angeheuert, um ihre Interessen zu vertreten. In »Once Upon a Time in the West« (Sergio Leone, USA/I 1968) spielt Henry Fonda Frank, einen Killer, der die Interessen der Eisenbahn vertritt. Er ist mächtiger als Thornton, bösartig und zynisch. Das Verhältnis zum Boss der Eisenbahn ist aber ähnlich wie das von Thornton zu Harrigan. Als Frank am Schreibtisch seines Bosses sitzt, sagt er »It feels almost like holding a gun, only much more powerful«.

Peckinpah schließt hier an. Harrigan, der Vorstand der Eisenbahn, vertritt die Interessen des Kapitals. Er hat nicht nur Deke Thornton und die

²¹ Sharret, Peckinpah the Radical, S. 92.

Kopfgeldjäger angeheuert, auch das Militär verfolgt die Bande. Als die Bürger sich darüber beschwerten, dass er aus San Rafael ein Schlachtfeld gemacht hat, erwidert er trotzig, wie schon erwähnt: »We represent the law«. Niemand steht über ihm. Die Bürger können ihn für die Morde nicht belangen, allenfalls Schmerzensgeld verlangen, der Sheriff der Stadt hat keine Macht über ihn. Das Gesetz steht im Dienste privater Kapitalinteressen. Im Sinne Sorels dient das Recht den Mächtigen, die damit ihre Privilegien und ihren Besitz sichern.²² Ergänzend hält Walter Benjamin fest: »Rechtsetzung ist Machtsetzung und insofern ein Akt von unmittelbarer Manifestation von Gewalt«.²³ Nach der Schießerei in San Rafael fragt Thornton Harrigan: »How does it feel to hire your killings, with the law's arms around you?« Harrigan antwortet grinsend: »Good«. Noch negativer kann man einen Kapitalisten kaum zeichnen. Wie wir gesehen haben, betrachtet Peckinpah die Gesellschaft des modernen Amerikas als heuchlerisch, habgierig und korrupt.

Vor diesem Hintergrund ist es interessant, dass Pike Bishop und seine Bande ausschließlich Harrigan und die Eisenbahn ausrauben. Deshalb werden sie in die Falle gelockt und unerbittlich verfolgt. Man denkt unweigerlich an Robin Hood und seine Bande. Pike gelingt es aber nicht, die Expansion der Eisenbahn und privater Kapitalinteressen aufzuhalten. Seine Gang ist jedoch weitaus geschickter und professioneller als die Kopfgeldjäger oder die unerfahrenen und ungeschickten Soldaten, die wie eine Parodie auf die Kavallerie bei John Ford wirken. Nachdem General Mapache erschossen wurde, erschießt Pike am Ende des Films als nächsten den Offizier und Militärberater der kaiserlichen deutschen Armee, wie es zu erwarten war. Schließlich bedient er das Maschinengewehr, das er für die imperiale und faschistische Macht gestohlen hat, und tötet damit deren Armee.

Dennoch handelt *The Wild Bunch* von »bad men in changing times«. Auch wenn es immer wieder Auseinandersetzungen unter ihnen gibt, halten sie zusammen und gehen am Ende gemeinsam in den Tod. Auch sie sind aber gierig und Repräsentanten des kapitalistischen Erwerbstrebens. Sie rauben die Bank aus, um an die Lohngehälter zu kommen. Bei der anschließenden Schießerei scheren sie sich nicht um die Zivilbevölkerung und nehmen rücksichtslos Opfer in Kauf. Pike Bishop und seine Gang sind so brutal und mörderisch, wie die staatliche Macht, die das Gesetz vertritt. Das Gut/Böse-Schema, das für das Westerngenre zentral ist, lässt sich nicht anwenden.

²² Sorel, *Über die Gewalt*.

²³ Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, S. 57.

Es stellt sich aber heraus, dass es Dinge gibt, die Pike und seine Gang nie machen würden. Als sie in einem Straßencafé bei ihrer ersten Ankunft in Agua Verde sitzen und sich mit Mapaches Armee vergleichen, hält Dutch fest: »We don't hang nobody!« Im Laufe des Films entwickeln sie vor allem nach der Festnahme Angels immer mehr ein Gefühl für Ehre und Solidarität. In Agua Verde vernichten sie dann das aufständische, faschistische Militär, das gegen den Revolutionär Pancho Villa kämpft. Dieser stand historisch auf Seiten der Bauern, während die Großgrundbesitzer Killer zu Generälen machten.

Die Gewalt von *The Wild Bunch* in Agua Verde ist nicht ein Mittel, um ein Ziel zu erreichen. Angel ist bereits tot. Sie lässt sich als Ausdruck einer Empörung und als Manifestation des Zusammenhalts der Bande verstehen, die sich damit am Ende des Films deutlich von der restlichen Gesellschaft abgrenzt. Die Gewalt lässt sich auch als reine Gewalt im Sinne von Walter Benjamin interpretieren.²⁴ In ihr kommt die Empörung und der Wille der Gang zum Ausbruch, sie ist unmittelbar, existenziell und expressiv. Die Gewalt richtet sich gegen das faschistische Militär, das so habgierig und menschenverachtend wie die Eisenbahngesellschaft ist. Sie hat keinen externen Zweck, sondern zielt auf Gerechtigkeit und Rache für Angel und in ihrer Vehemenz auf die Vernichtung des bestehenden Systems.

Angel wurde gefoltert, weil er eine Kiste der gestohlenen Waffen aufständischen Bergindios überlassen hatte, deren Unterstützung ihm wichtiger als das von Mapache versprochene Gold war. Am Ende schließt sich Deke Syke an, dem einzigen Überlebenden der Bande, um die Revolution zu unterstützen. Syke: »Me and the boys have some work to do. It ain't like it used to be [...] but it'll do«. Mit Syke reiten Indios und Don José aus Angels Dorf, mit dem Pike und Syke schon bei ihrem dortigen Aufenthalt ihre Gemeinsamkeiten und emotionale Verbundenheit bekundet haben. Auch Don José ist ein Krimineller, der sich den Aufständischen anschließt. Das Maschinengewehr wird ebenfalls mitgenommen.

Schon bei dem ausgelassenen und friedlichen Fest in Angels Dorf, hat sich die Gang in die Gemeinschaft des Dorfes eingefügt. Selten hat man im amerikanischen Kino heiterere Feste gesehen. Nun verbünden sie sich endgültig mit den Marginalisierten und Unterdrückten der mexikanischen Gesellschaft, die für die Revolution kämpfen. Das Lachen der noch lebenden und toten Mitglieder von »the bunch« im Abspann des Films lässt die

²⁴ Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*.

romantische Lesart zu, dass ihr Weg zu diesem Ende führen musste, es ihr Schicksal war.²⁵

5 Gewalt als Erlösung

In *The Wild Bunch* sind im Sinne von Angela Keppler verschiedene Formen des Verstehens angelegt.²⁶ Ich möchte mich nun der tragischen Lesart des Films zuwenden. Die zentrale Figur im Film ist Pike Bishop. Seine Aufforderung »Let's go!« führt zum finalen Gewaltakt. Wenn wir uns seine persönliche Entwicklung näher anschauen, dann wird die tragische Dimension des Films deutlicher. Pike ist voller Schuldgefühle, bekümmert und verzweifelt. Er greift in Ruhephasen zur Flasche, um diese lindern zu können. Er praktiziert Gewalt als Selbstaussdruck. Der erfolgreiche Kampf mit Gegnern hilft ihm, seine negativen Gefühle einzudämmen. Er befindet sich in einer schweren Identitätskrise. Erst in der Selbstaufopferung am Ende findet er wieder zu sich selbst zurück.

Die drei Rückblenden machen deutlich, dass es eine Diskrepanz bei Pike gibt zwischen dem, was er sagt und wofür er sich hält, und was er wirklich tut. Durch seine Selbstüberschätzung und Leichtsinnigkeit ist sein bester Freund, Deke Thornton, festgenommen worden. Crazy Lee, der sich im Nachhinein als der Enkel von Syke erweist, wird von ihm in San Rafael sinnlos geopfert, obwohl er immer wieder den Zusammenhalt der Gang einklagt. »When you side with a man you stay with him, and if you can't do that you're like some animal, you're finished, we're finished, all of us«. Anscheinend war Crazy aber selbst für »the wild bunch« zu wild, weil er seinem Namen alle Ehre machte.

Pikes große Liebe Aurora wurde von ihrem rachesüchtigen Ehemann, der sie schon verlassen hatte, erschossen, weil Pike die Gefahr, in der sie schwebte, nicht erkannte oder nicht erkennen wollte. So hat er sich nicht angemessen um ihren Schutz gekümmert, obwohl er sie liebte und für sie verantwortlich war. Hier zeigt sich die tragische Dimension seiner Existenz deutlich. Der Wunsch, frei zu sein, stand im Widerspruch zu seinem Wunsch, mit ihr als Ehemann zusammenzuleben, was sie von ihm erwartet hatte. Fortan be-

²⁵ Vgl. Sharrett, *Peckinpah the Radical*, S. 102.

²⁶ Vgl. Keppler, *Mediale Gegenwart*.

gleitet ihn quälend die Verantwortung für ihren Tod. Die Verletzung, die er vom Ehemann an seinem Bein zugefügt bekommen hat, erinnert ihn jeden Moment an das, was er falsch gemacht und was er unwiederbringlich verloren hat.²⁷ Offensichtlich ist er daran gescheitert, sein anarchisches Freiheitsbedürfnis gegen seine Identität als Liebender einzutauschen. Wurzel- und heimatlos wandert Pike durch die Welt.

Der Aufenthalt in Angels Dorf wirkt dann wie ein Paradies auf Erden. Pike möchte die Vergangenheit vergessen und fühlt sich von Don José's Kommentar zum selbstvergessenen und heiteren Spiel der Gorch Brüder angesprochen. »We all dream of being a child again, even the worst of us«. Das Fest im Dorf ist durch Transgression und Liminalität im Sinne von Victor Turner gekennzeichnet.²⁸ Die Beziehungen zwischen den Menschen sind direkt und egalitär, die Gemeinschaft steht im Zentrum. Pike und seinen Kumpanen wird Verständnis entgegengebracht. Sie werden integriert. Peckinpah konfrontiert diese Welt der Verbundenheit, Liebe und Sympathie mit Pikes Einsamkeit und seinem Gewissenskampf. Als er Angel anherrscht, weil dieser Rache dafür möchte, dass Mapache seinen Vater getötet und seine Freundin Theresa zu seiner Geliebten gemacht hat, sagt er. »Either you learn to live with it or we'll leave you here«. Den Verlust seiner Selbstkontrolle angesichts seiner Schuldgefühle fürchtend, sagt er dies wohl auch zu sich selbst. Wieder einmal wirkt Pike grüblerisch und selbstvergessen.

Nachdem Angel Teresa in Agua Verde erschossen hat, gibt es eine Szene, in der Angel fordert, dass sie gemeinsam Mapache umbringen sollen. Pike und die anderen reagieren aber nicht darauf. Hierzu kommt es erst später. Im Bordell in Agua Verde, nachdem sie vergeblich um die Freilassung Angels gebeten haben, betrachtet Pike das Mädchen, mit dem er gerade geschlafen und mit dem er bereits beim ersten Eintreffen in Agua Verde interessierte Blicke ausgetauscht hat, sehr nachdenklich. Es scheint so, als ob sie ihn an Aurora erinnert. Aufmerksam betrachtet er ihr Baby. Ein Kreuz, das im Zimmer hängt, wird gezeigt. Er wird wohl an das familiäre Idyll erinnert, das er sich erträumt und dass durch seine eigene Schuld nicht realisierbar war. Vielleicht denkt er auch an Angels Dorf, an die jungen Mädchen, die Frauen mit ihren Kindern oder an sein Versagen, als Deke Thornton festgenommen wurde. Wie auch immer! Dies ist zweifellos ein Moment der Epiphanie. Pike hat sich verwandelt. Er kann nun sein tragisches Schicksal annehmen.

27 Vgl. Simons/Merrill, *Peckinpah's Tragic Westerns*, S. 83.

28 Vgl. Turner, *Das Ritual*.

Er kann die Vergangenheit nicht ändern, es wird keine Vergebung für ihn geben. Er kann aber seine Passivität und Verzweiflung überwinden, indem er handelt. Auch wenn er sterben wird, verwirklicht er das Idealbild, das er von sich hat, dem er aber im Verhältnis zu Aurora und zu Deke, denen er gefühlsmäßig tief verbunden ist, nicht gerecht wurde.

Rätselhaft bleibt zunächst, warum die Gorch Brüder, die im Nebenraum eine andere Prostituierte schlecht behandeln, wobei einer von ihnen sogar deren Vogel ohne Grund tötet, sich dem Kampf gegen den tyrannischen Mapache anschließen. Bei Dutch, der eine Art moralisches Gewissen der Gang ist und erkannt hat, dass diese auch in Mexiko keine Zukunft haben kann, wirkt dies sofort plausibel. Angel hat ihm beim Zugüberfall das Leben gerettet. Er ist begeistert dabei. Lyle Gorch antwortet auf das »Let's go?« von Pike, nachdem er seinen Bruder angeschaut hat mit »Why not?«.

Pike möchte wieder unschuldig sein. Eine Nietzsche'sche Lesart ist hier auch möglich. Der Löwe wird wieder zu einem Kind. Im finalen dionysischen Akt der Gewalt realisiert Pike seine Freiheit und wird erlöst. Die Gorch Brüder beweisen durch ihre Teilnahme, dass sie seine Lektionen verstanden haben. Sie haben keine bessere Möglichkeit, die sie realisieren könnten. Ihre Erlösung ist an die von Pike geknüpft. Wie in einem Drama von Shakespeare, mit dem sich Peckinpah intensiv beschäftigt hat, stirbt am Ende der tragische Held. Es entsteht der Eindruck, dass dieser Ausgang des Films vorherbestimmt war. *The Wild Bunch* musste diesen Weg einschlagen. Was endlich eintritt, konnte nicht nicht passieren.²⁹

Am Ende zeigt das Verhalten von Pike und seiner Gang, dass sie nun dem Code der Ehre und Loyalität folgen, den Pike und Dutch immer wieder eingefordert haben. Sie sind sogar bereit, sich für ihn aufzuopfern. Wie Pike sagt: »We're gonna stick together, just like it used to be«. Damit hat Peckinpah auch ein romantisches Gegenbild zur kapitalistischen Welt geschaffen. Er stellt ihr die emotionale Allianz von »the bunch« gegenüber, die einen Ausweg gefunden hat, auch wenn sie dabei ihr Leben lässt. Die Ironie dabei ist, dass Peckinpah Killer zu Helden macht.

Als Deke Thornton in Agua Verde erst nach dem Massaker eintrifft, dessen Beginn er von der Ferne beobachtet hat, nimmt er den Revolver von Pike als Erinnerungstück an sich. Es entsteht der Eindruck, dass Deke ihm nach diesem heldenhaften Kampf nun vergeben kann. Er hat sich als der außergewöhnliche Führer seiner Gang erwiesen, für den ihn Deke immer gehalten

29 Revault, *La Horde sauvage de Sam Peckinpah*, S. 10.

hat. Auch nach seiner eigenen Gefangennahme hat er ihn als den besten in seinem Metier bezeichnet. Diesem Anspruch ist er nun mehr als gerecht geworden.³⁰ Deke erwartet – zumindest am Ende des Films – kein tragisches Schicksal, sondern er hat seine Freiheit als Outlaw wiedergewonnen, schließt sich dem neuen ›bunch‹ an und ist so wieder symbolisch mit Pike vereint.

Im amerikanischen *frontier*-Mythos bedeutet die Ausübung von Gewalt immer einen Akt der Regeneration,³¹ wie es in den Westernfilmen vorgeführt wird. Sie ist wesentlicher Bestandteil von Maskulinität und von Freiheit. Für Robert Warshow,³² dem frühen Analytiker der Bedeutung und Erfahrung von Populärkultur in den USA, ist die Popularität des Westerngenres gerade darauf zurückzuführen, dass es die Gewalt akzeptabel macht. So schreibt er 1954: »[...] guns constitute the visible moral center of the Western movie, suggesting continually the possibility of violence [...]«. ³³ Peckinpah lässt die Bande sterben, nachdem sie todesmutig und mit fast übermenschlichen Fähigkeiten unzählige Gegner, aber auch Frauen und Kinder getötet hat, und macht dies zu einem tragischen Akt.

Durch die Selbstaufopferung der Protagonisten stellt Peckinpah aber die Gewalt selbst in Frage. Auch in Mexiko können Pike und seine Gang nicht mehr frei sein. Ein letztes Mal bäumen sie sich auf und verwirklichen ihre Existenz als Outlaws. Warshow stellt 1954 fest: »[...] the image the Westerner seeks to maintain can be presented as clearly in defeat as in victory: he fights not for advantage and not for the right, but to state what he is, and he must live in a world which permits that statement«. ³⁴ Pike und seine Gang können in ihrer Welt jedoch nicht mehr existieren.

Warshow weist auch darauf hin, dass ein Westerner eine moralisch zweifelhafte Person sei, weil er eigentlich ein Killer sei, auch wenn dies oft verschleiert werde.³⁵ Peckinpah macht aber von Anfang an deutlich, dass seine Westerner Killer sind. Die moralische Ambivalenz von Pike, Dutch und Deke ist das zentrale Thema seines Filmes. Dadurch hat er das von Warshow treffend charakterisierte Milieu des Western in neoklassischer Weise neu geschaffen und seine Schattenseiten ausgeleuchtet. Erst am Ende entsprechen

30 Simons/Merrill, *Peckinpah's Tragic Westerns*, S. 102.

31 Vgl. Slotkin, *Gunfighter Nation*.

32 Vgl. Warshow, *Movie Chronicle: The Westerner*.

33 Ebd., S. 109.

34 Ebd., S. 111.

35 Warshow, *Movie Chronicle: The Westerner*, S. 112.

die Figuren von Peckinpah aber dem Bild des Westerner, der nicht für seinen Vorteil kämpft, sondern sein Selbst in einer gewalttätigen Welt behauptet.

Auch das individualistische Streben, das zentral für den *frontier*-Mythos ist, kommt bei Peckinpah zu einem Ende. Bereits vor ihrem Tode zahlen Pike und seine Gang einen hohen Preis für ihre Freiheit. Sie haben kein Zuhause, kein Geld und werden unerbittlich gejagt. Auch das Überqueren der Grenze zu Mexiko bringt ihnen nur kurzzeitig im Dorf von Angel Schutz und Erfüllung. Später müssen sie sich aus Geldmangel sogar auf einen Deal mit General Mapache einlassen, der alles andere als vertrauenswürdig ist. Sie können im Jahre 1913 nicht mehr die Westerner sein, die sie in ihrer Jugend wahrscheinlich waren, und sind zum Untergang verurteilt. Aber sie können an der Ehre festhalten, die den traditionellen Westerner ausmacht und sich als echte Männer, als Männer der Tat, erweisen.³⁶

Pike und seine Gang sind Killer, die von korrupten Mächten verfolgt werden, aber am Ende das tun, was sie tun müssen und in einem Akt der Souveränität den Mythos des Westerner noch einmal am Leben erhalten. So lässt sich *The Wild Bunch* auch als eine Elegie des Ende des Western verstehen.³⁷ Pike und seine Gang werden in der Schlacht von Agua Verde zu Helden mit außergewöhnlichen Kräften stilisiert, ohne dass dies im Film vorher absehbar war. Am Ende des Films sehen wir, als die neue Meute davonreitet, in Rückblenden Pike und seine Gang noch einmal, jeder von ihnen lacht. Es gibt keine Zukunft für sie mehr, aber die Vergangenheit existiert weiter, während die Gegenwart allmählich in eine Legende transformiert wird. »The flashbacks, like the slow-motion shots, are part of an extended present with roots deep in the past, but whose future is only a memory«. ³⁸

6 Schluss

Nachdem Peckinpah mehrere Jahre lang nach Streitereien mit Produzenten keinen Film mehr drehen durfte, gelang ihm mit *The Wild Bunch* ein herausragender Film, den man zweifellos als Autorenfilm bezeichnen darf. Er ist gleichzeitig ein sehr moralischer und politischer Film, wie ich zu zei-

36 Vgl. Dixon, *Re-Visioning the Western*, S. 173.

37 Vgl. Ryan/Kellner, *Camera Politics*, S. 79f.

38 Cubitt, *The Cinema Effect*, S. 212.

gen versucht habe. Er stellt eine kritische Allegorie des ›corporate capitalism‹ und des kriegerischen Charakters des US-Amerikas der 60er Jahre dar.³⁹ Sein Platz in der Filmgeschichte ist ihm sicher.

Leider hat auch Sam Peckinpah, den manche als Outlaw in Hollywood bezeichnet haben, im permanenten Kampf mit den Studios ein tragisches Ende gefunden. Deshalb stellt dieser vielschichtige Film auch sein Vermächtnis als Künstler dar. Die hässliche Seite der an Profit und Macht orientierten Kulturindustrie, mit der er konfrontiert war und gegen die er sich Zeit seines Lebens erbittert wehrte, gilt es gerade im Zeitalter des ›quality TV‹ und der damit verbundenen Euphorie über die Freiheiten der ›Creators‹ und der Drehbuchschreiber nicht aus dem Blick zu verlieren. Auch diese durch ökonomische Kalküle der US-Amerikanischen Pay TV-Sender entstandenen Freiheiten können schnell wieder verloren gehen. Es wird uns dann vielleicht wie bei Peckinpah nur die Erinnerung an eine kurze Zeit der kreativen Anarchie bleiben.

Literatur

- Benjamin, Walter, *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, Mit einem Nachwort von Herbert Marcuse, Frankfurt am Main 1965.
- Cubitt, Sean, *The Cinema Effect*, Cambridge, MA/London 2004.
- Dixon, Wheeler Winston, »Re-Visioning the Western: Code, Myth, and Genre in Peckinpah's *The Wild Bunch*«, in: Stephen Prince (Hg.), *Sam Peckinpah's The Wild Bunch*, Cambridge 1999, S. 155–174.
- Kellner, Douglas, *Cinema Wars. Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Oxford/Walden (USA) 2010.
- Keppler, Angela, *Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt*, Frankfurt am Main 2006.
- Prince, Stephen, *Savage Cinema. Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*, Austin 1998.
- Revault, Fabrice, *La Horde sauvage de Sam Peckinpah. Nietzsche US*, Crispée 2007.
- Ryan, Michael/Kellner, Douglas, *Camera Politics. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington/Indianapolis 1988.
- Sharrett, Christopher, »Peckinpah the Radical: The Politics of *The Wild Bunch*«, in: Stephen Prince (Hg.), *Sam Peckinpah's The Wild Bunch*, Cambridge 1999, S. 79–104.

³⁹ Vgl. Kellner, *Cinema Wars*.

- Simons, John L./Merrill, Robert, *Peckinpah's Tragic Westerns. A Critical Study*. Jefferson/North Carolina/London 2011.
- Slotkin, Richard, *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman 1992.
- Sorel, Georges, *Über die Gewalt*, Frankfurt am Main 1969.
- Turner, Victor, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt am Main/New York 1989.
- Warshow, Robert, »Movie Chronicle: The Westerner« (1954), in: ders., *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture (Enlarged Edition)*, Cambridge, MA/London 2001, S. 105–125.
- Williams, Raymond, *Politics and Letters. Interviews with ›New Left Review‹*, London 1979.

Normative Orders

Schriften des Exzellenzclusters »Die Herausbildung normativer Ordnungen«
an der Goethe-Universität, Frankfurt am Main

Herausgegeben von Rainer Forst und Klaus Günther

Band 14

Angela Keppler ist Professorin für Medien-und Kommunikationswissenschaft an der Universität Mannheim. *Judith-Frederike Popp*, M.A., ist wiss. Mitarbeiterin am Frankfurter Exzellenzcluster. *Martin Seel* ist Professor für Philosophie an der Goethe-Universität Frankfurt am Main.

Angela Keppler, Judith-Frederike Popp, Martin Seel

Gesetz und Gewalt im Kino

Campus Verlag
Frankfurt/New York

Diese Publikation geht hervor aus dem DFG-geförderten Exzellenzcluster
»Die Herausbildung normativer Ordnungen« an der Goethe-Universität
Frankfurt am Main.

NORMATIVE ORDERS

Exzellenzcluster an der Goethe-Universität Frankfurt am Main



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
ISBN 978-3-593-50291-5

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Copyright © 2015 Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main
Umschlaggestaltung: Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main
Satz: Jordan, Heusenstamm
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH
Printed in Germany

Dieses Buch ist auch als E-Book erschienen.
www.campus.de

Inhalt

Einleitung	7
<i>Angela Keppler, Judith-Frederike Popp, Martin Seel</i>	
Ein Duell in der Grauzone von Gesetz und Gewalt: Über <i>Heat</i>	19
<i>Martin Seel</i>	
Licence to Kill: Zur Fantasie der gerechtfertigten Gewalt in den Filmen der <i>Rambo</i> -Serie.	29
<i>Vinzenz Hediger</i>	
Die Ästhetik des ungesühnten Verbrechens: Zu <i>Crimes and Misdemeanors</i>	52
<i>Klaus Günther</i>	
<i>Dirty Harry</i> – Gewalt als Gesetz	71
<i>Günter Frankenberg</i>	
Gewalt, Gesetz, <i>Gilda</i> : Kinematographische Ordnungen und Operationen	81
<i>Lisa Gotto</i>	
Zirkel der Gewalt: <i>Pulp Fiction</i>	98
<i>Thomas Assheuer</i>	
Vom Krieg gezeichnet: <i>Die letzten Glühwürmchen</i>	119
<i>Judith-Frederike Popp</i>	

Wenn Gewalt Geschichte wird: Zum Verhältnis von Gesetz und Gewalt in <i>True Grit</i>	138
<i>Anja Peltzer</i>	
Let's go! Gewalt, Gesetz und Erlösung in <i>The Wild Bunch</i>	156
<i>Rainer Winter</i>	
Unter fremdem Gesetz ... Die Figur des Widerständlers im Résistance-Film	176
<i>Hans J. Wulff</i>	
Kälte, Schweigen, Geld: Wenn das Gesetz zur Gewalt wird – am Beispiel von <i>Il grande silenzio</i> (<i>Leichen pflastern seinen Weg</i>)	191
<i>Konrad Paul Liessmann</i>	
Babes Behind Bars: Zum Frauengefängnisfilm <i>Caged</i>	203
<i>Verena Lueken</i>	
Anonyme Bilder verdeckter Gewalt: Über <i>Caché</i>	216
<i>Martin Seel</i>	
Die Pathologien des Ausnahme-Rechts: Über <i>Zero Dark Thirty</i>	228
<i>Klaus Günther</i>	
Eine Travestie der Gewaltverhältnisse innerhalb und außerhalb des Kinos: Über <i>Viva Maria!</i>	249
<i>Angela Keppler</i>	
Die Unsichtbarkeit einer perfekten Regie: Über <i>Psycho</i>	258
<i>James Conant</i>	
Autoren	281

Einleitung

Angela Keppler, Judith-Frederike Popp, Martin Seel

Dieses Buch ist einer Phänomenologie der Spannung von Gesetz und Gewalt gewidmet, wie sie fast seit Beginn des Kinozeitalters in zahllosen Spielfilmen vorgeführt wird. In einer Interpretation exemplarischer Filme verschiedener Genres und Epochen untersuchen die vorliegenden Beiträge, wie Filme die Verzahnung von Recht, Gesetz und Gewalt im Kino dramatisieren – und welches Licht diese Inszenierungen auf idealisierende Prämissen und Prinzipien in traditionellen und aktuellen Theorien des Rechts und der Politik werfen. Diese ästhetische Reflexionsleistung des Kinos wird aus unterschiedlichen disziplinären Perspektiven fruchtbar gemacht für einen nicht-illusionären Blick auf normative Ordnungen und ihren dialektischen Zusammenhang mit der Gewalt, die sie oft vergeblich zu bändigen versuchen. In dieser Einleitung stellen wir leitende Aspekte vor, die für eine Analyse der Intimität von Gesetz und Gewalt im Kino maßgeblich sind.

1 Gesetz und Gewalt

Das heikle Verhältnis von Gesetz und Gewalt ist seit jeher ein zentrales Motiv in den Künsten. Die antike Tragödie hat es vielfach verhandelt und es ist in der Dramatik Shakespeares, Büchners, Brechts, bei Peter Weiss und Heiner Müller unvermindert virulent geblieben. In der Literatur haben Autoren wie Kleist, Dostojewski und Kafka einen scharfen Blick auf die Gewalt des Rechts und die Paradoxien seiner Durchsetzung gerichtet. Die Frage nach dem Verhältnis von außergesetzlicher und moralisch wie rechtlich sanktionierter Gewalt hat im *Gorgias* und in der *Politeia* schon Platon umgetrieben, und sie hat der politischen Philosophie seither – bei Hobbes, Hegel, Benjamin, Foucault, Habermas, Derrida und vielen anderen – keine Ruhe gelassen.