Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 57 (2015)
Heft: 348

Artikel: Fall out : zum Kino vom Sma Peckinpah
Autor: Binotto, Johannes
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863546

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

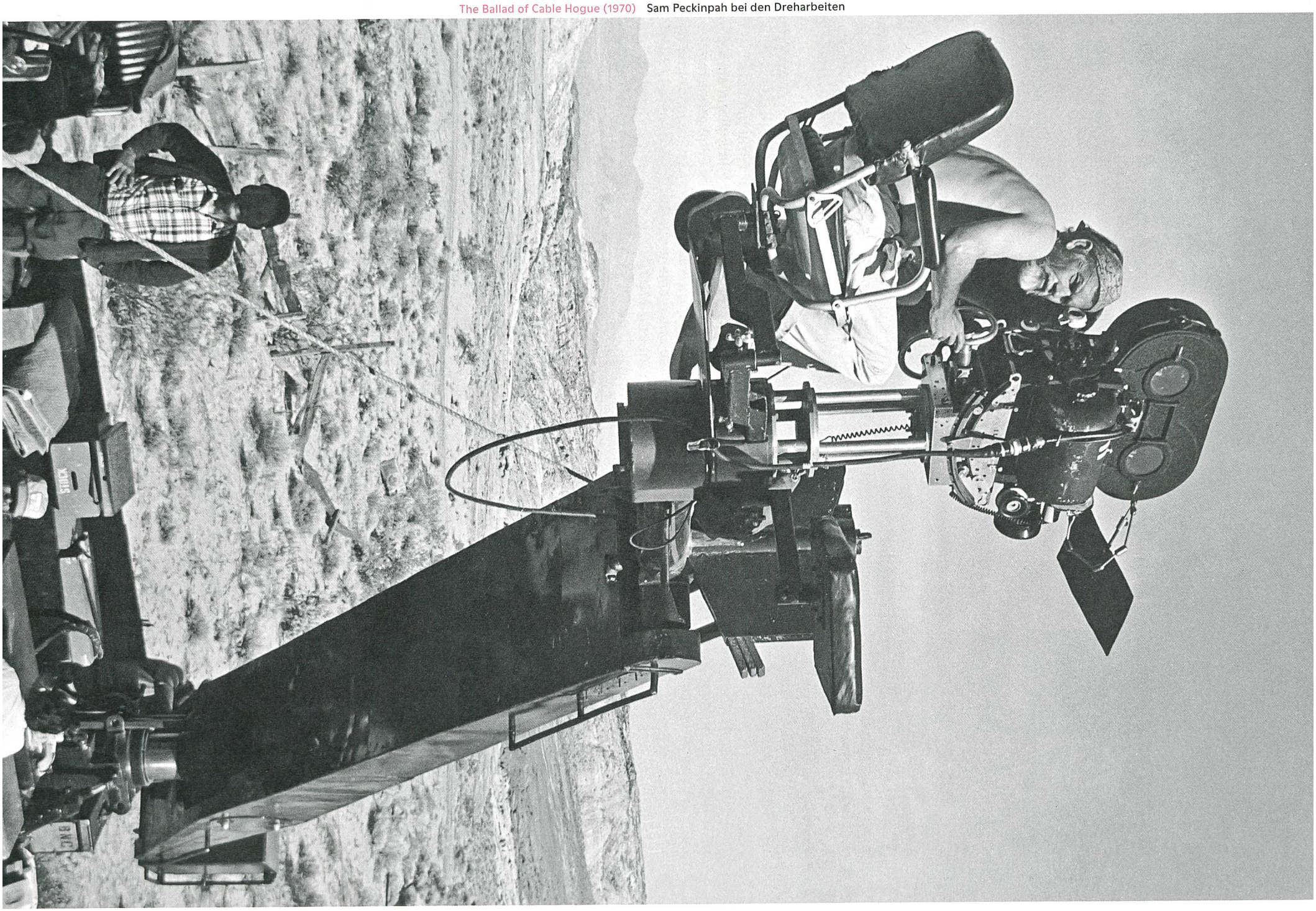
Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

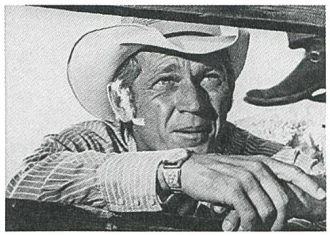
Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

The Ballad of Cable Hogue (1970) Sam Peckinpah bei den Dreharbeiten



Fall out



Johannes Binotto

Kultur- und Medienwissenschaftler und freier Autor. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen unter anderem das klassische und postklassische Hollywoodkino oder der Zusammenhang zwischen Filmtechnik, Psychiatrie und Psychoanalyse.

Zum Kino von Sam Peckinpah

The Wild Bunch (1969) Bridge unsafe

The Wild Bunch (1969) Gewalt als Selbstzweck

The Wild Bunch (1969) Ben Johnson, Warren Oates, William Holden und Ernest Borgnine

The Getaway (1972) Steve McQueen

Man nannte ihn den «Picasso of violence». Kritiker warfen Sam Peckinpah gerne Gewaltverherrlichung vor. Dass sein Gesamtwerk nicht auf diese Unterstellung reduziert werden kann, zeigt ein Blick auf Peckinpahs Kunst der Montage und Demontage.

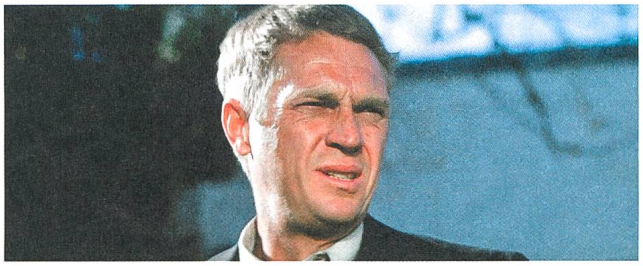
Es sind die allerersten Worte, die er spricht. Und entsprechend bedeutsam. «Let's fall in», sagt Pike Bishop in The Wild Bunch (1969), wenn er im staubigen Städtchen vom Pferd steigt und sich mit seinen Soldaten auf den Weg ins Büro der Eisenbahn auf der anderen Strassenseite macht. Es ist eine Vorrede zum Exzess. Noch ahnt der Zuschauer nur vage das Massaker, das sich gleich entfesseln wird, spürt erst, wie heftig die sich entspinnende Geschichte abweicht von dem, was bis anhin im Western gegolten hat. Alles ist anders: Die Kinder, die man noch während des Vorspanns am Eingang des Städtchens spielen sah, sind nicht unschuldig. Sie lassen in einem Korb Ameisen auf einen Skorpion los und lachen über die Aussichtslosigkeit dieses Zweikampfs. Später, wenn das Spiel langweilig geworden ist, werden sie Stroh auf das Gerangel legen und alles anzünden: Sinnbild jener grausig absurden Welt, in der wir uns hier befinden. Die Zeit ehrenvoller Duelle ist vorbei. Gekämpft wird hinterhältig und ohne Sinn, und alle gehen dabei drauf. Das grosse Spiel des Westerns, wie es Raymond Bellour in Bezug auf Anthony Mann genannt hat, kennt keine Gewinner mehr. Rien ne va plus. Nichts gilt mehr: Bereits die Kinder quälen und töten ohne Scham, eine singende Kirchgemeinde wird auf der Strasse abgeschlachtet, und die absitzenden Soldaten entpuppen sich als eine Horde Gesetzloser auf blutigem Beutezug, die nicht davor zurückschreckt, jeden abzuknallen, der sich ihnen in den Weg stellt. Hat man schockiert begriffen, wie anders hier alles läuft, wird man nachträglich auch in den Worten des Anführers unweigerlich deren Gegenstück heraushören: Wenn Pike sagt «Let's fall in», heisst das zugleich auch «Let's fall out». Wir brechen ein, wir stürzen ab.

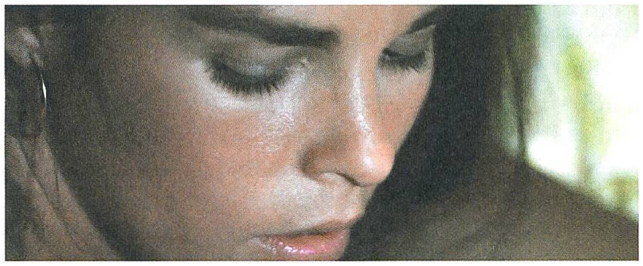
Fall out – so müsste die Losung lauten, nicht nur dieses Films, sondern des ganzen Œuvres von Sam Peckinpah. Eine Losung, die gerade in ihrer Mehrdeutigkeit so treffend ist. So bedeutet «fall out» im Englischen nicht nur wörtlich «herausfallen», sondern meint zugleich auch die Entzweiung, den Kampf. «To fall out with someone», sagt man, wenn zwei gewaltsam aneinandergeraten. Und schliesslich wird mit Fall-out auch der gefährliche Abfall bezeichnet, der radioaktive Staub, der zurückbleibt, nachdem die Bombe explodiert ist. Fall-out, das ist die verbrannte Erde, der Überrest, der Schaden, der zurückbleibt. All diese semantischen Felder hat Peckinpah mit seinen Filmen kartografiert. Fall out – das war bei Peckinpah Thema, Vermächtnis und Arbeitsprinzip zugleich, der auch selber immer mit allen aneinandergeriet und berüchtigt war für seine Ausfälligkeiten gegenüber den Produzenten und Studiobossen wie auch seinen Schauspielern und Crew-Mitgliedern.

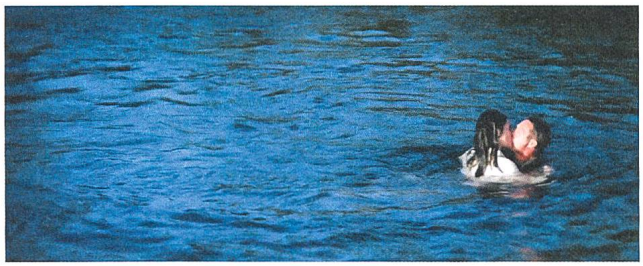
Peckinpah ist von allem Anfang an ein Aussenseiter, einer, der herausfällt aus dem System. Er beginnt genau in dem historischen Moment Kino zu machen, als das alte Hollywood endgültig im Untergang begriffen ist. Nicht zuletzt Peckinpahs The Wild Bunch gilt neben Arthur Penns Bonnie and Clyde (1967) als jenes filmhistorische Ereignis, das Ende der sechziger Jahre das Schicksal des alten Hollywood endgültig besiegelte. Im Kugelhagel dieses gewalttätigen Films, das haben die Zuschauer gleich gemerkt, ging eine ganze Tradition des Filmemachens vor die Hunde. Allerdings gehört Peckinpah auch nicht zum intellektuellen Kreis jener Filmstudenten, die in den siebziger Jahren New Hollywood prägen werden. Mögen sich auch Martin Scorsese und Francis Ford Coppola, Paul Schrader oder John Milius noch so sehr auf ihn berufen, Peckinpah ist keiner von ihnen. Er fällt ins Dazwischen. Wenn auf dem Schild an jener Brücke in The Wild Bunch, über die die Gang von Amerika nach Mexiko reitet, «bridge unsafe» steht, ist damit auch Peckinpahs eigene problematische Position in der Filmgeschichte beschrieben: Sein Brückenschlag ist gefährlich und fragil. Er fällt unweigerlich hinaus, zwischen die Positionen, und ist ohne festen Platz, weder im alten noch im neuen Hollywood, er scheint geradezu verdammt, Regisseur des Übergangs und der Überschreitung zu werden.

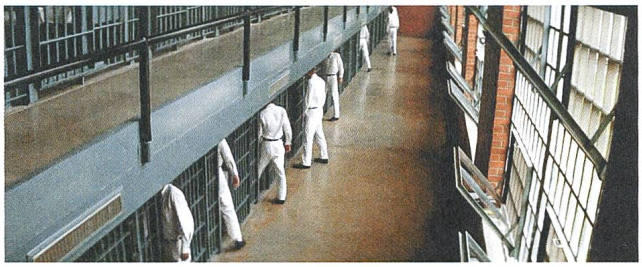
Demontage des Mythos Western

Während in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren John Ford noch seine letzten nostalgischen Western dreht und in Filmen wie The Man Who Shot Liberty Valance Legenden zu zementieren versucht, tastet sich Sam Peckinpah im Konkurrenzmedium des Fernsehens bereits an die Demontage des Mythos heran. In schnell gedrehten Westernserien wie The Rifleman oder dem von ihm entwickelten Vehikel The Westerner tun sich Abgründe auf. Lucas McCain,

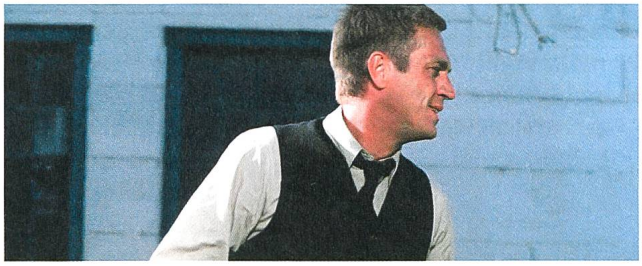


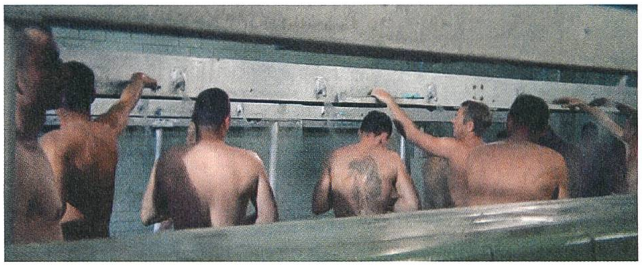


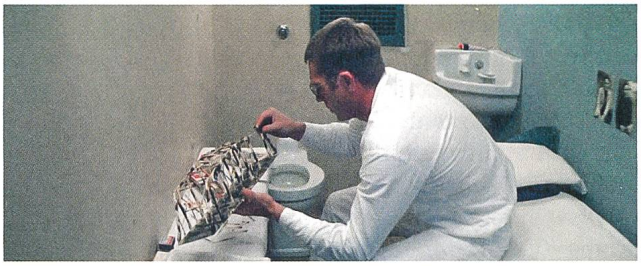


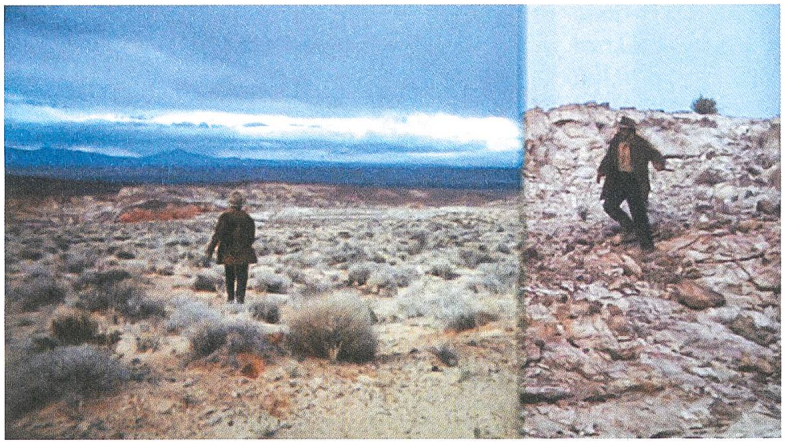


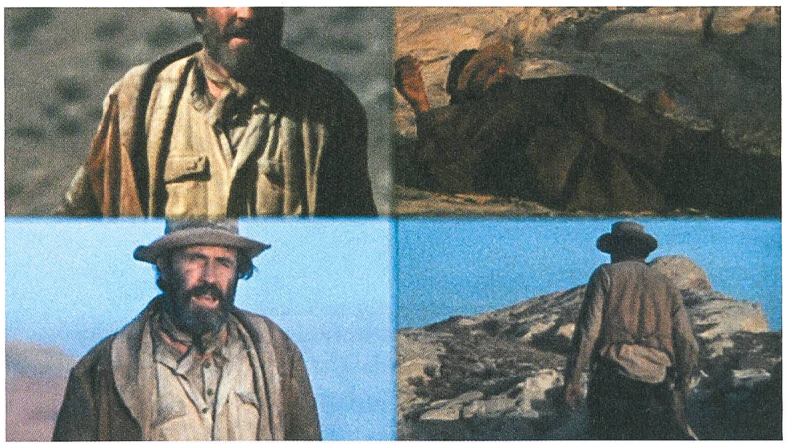
The Getaway (1972)
Virtuose Montagetechnik



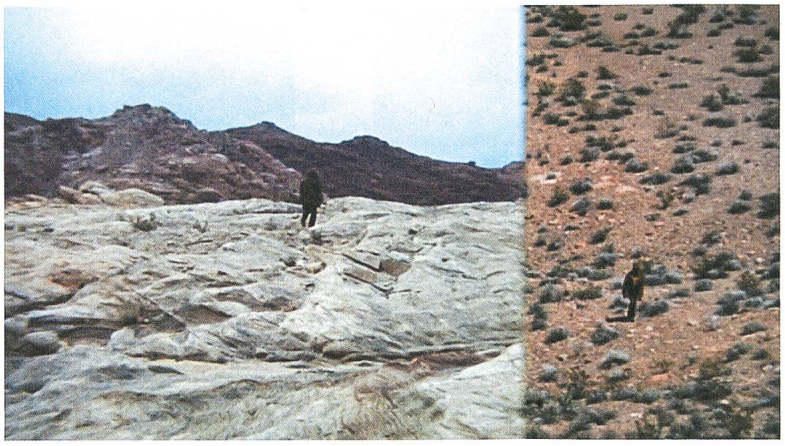








The Ballad of Cable Hogue (1970)
Simultane Ansichten eines geografischen
und zeitlichen Nirgendwo



der alleinerziehende Vater und Titelheld von The Rifleman, erscheint mehr und mehr als gebrochene Figur: liebender Vater in der einen und kaltblütiger Killer in der nächsten Szene. Und in der zweitletzten Episode von The Westerner mit dem Titel «Hand on the Gun» kommt es zu einem tödlichen Schusswechsel, nur weil ein junger Revolvermann seine Waffe ausprobieren will. Während er verreckt, reiten die Cowboys weiter, ohne sich umzudrehen. Getötet wird nicht mehr für irgendein Ideal, sondern aus blosser Triebhaftigkeit. Gewalt ist Selbstzweck, durch nichts begründet als durch sich selbst.

Als Peckinpah schliesslich 1962 seinen zweiten Spielfilm Ride the High Country ins Kino bringt, entspricht nur noch die Besetzung dem, was man vom Western kennt: Mit Joel McCrea und Randolph Scott in ihren letzten Hauptrollen besetzt Peckinpah seinen Film gleich mit zwei ehemaligen Westernstars, doch nur um deren Antiquiertheit zu zeigen. «Watch out you old-timer!», ruft der Polizist im Städtchen Joel McCrea zu, als dieser beinahe von einem Automobil angefahren wird. Die alten Cowboys haben ausgedient. Sie sind allenfalls noch Simulakren ihrer selbst, so wie Randolph Scott in der Verkleidung des legendären Scharfschützen Oregon Kid, der sich auf Jahrmärkten selbst ausstellt – eine Figur, offenkundig angelehnt an den in den 1880ern zum Zirkusschützen verkommenen Buffalo Bill und dessen Wildwestshow. «I'll see you later», sagt Scott nach dem finalen Showdown zum tödlich verwundeten McCrea. Doch es ist klar: Das spätere Wiedersehen kann nur noch im Tod stattfinden. Eine Zukunft gibt es für beide nicht.

Von einem unwirtlichen Ort zum andern müssen seine Figuren ziehen. «Bei Peckinpah gibt es nicht mehr das eine Milieu, den einen Westen, sondern viele, einschliesslich des Westens der Kamele, der Chinesen; das heisst es gibt Ensembles von Orten und Gewohnheiten, die in ein und demselben Film wechseln und ausgeschieden werden», schreibt Gilles Deleuze, offensichtlich in Bezug auf Ride the High Country. Der mythische Raum der offenen Frontier hat sich für immer aufgelöst, ist zerfallen in lauter fragmentierte Milieus. Peckinpahs Antihelden aber, so müsste man bei Deleuze hinzufügen, finden in keinem dieser Milieus mehr ihren Ort. Diese Figuren, die sich selbst überlebt haben und sich in einer Zeit wiederfinden, in der es gar keinen Platz mehr für sie gibt, bevölkern alle Filme Peckinpahs. «Unchanged men in a changing land. Out of step, out of place and desperately out of time», stand auf den Aushangplakaten von The Wild Bunch.

«I'll see you later», sagt Scott nach dem finalen Showdown zum tödlich verwundeten McCrea. Doch es ist klar: Das spätere Wiedersehen kann nur noch im Tod stattfinden. Eine Zukunft gibt es für beide nicht.

Nicht mehr und noch nicht – virtuose Montagetechnik

Out of time – die Zeit ist nicht bloss knapp geworden, man hat sie schon gar nicht mehr, man ist rettungslos aus ihr herausgefallen. Diese Einsicht schlägt sich in Peckinpahs Filmen nicht nur thematisch, sondern vor allem auch formal nieder. Sie wird zum Stilprinzip. So benutzt er insbesondere die Montage, um genau solche temporalen Zwischenräume zu evozieren, jene Spanne zwischen dem Nicht-mehr und dem Noch-nicht. Mitarbeitern zufolge soll Peckinpah schon für seine frühen Fernsehdrehbücher Handlungselemente aus Abenteuer- und Cowboy-Romanen auseinandergenommen und in einer Art Burroughs'scher Cut-up-Technik neu zusammengesetzt haben. Daraus entwickelt er in seinen Filmen eine virtuose Montagetechnik, die bis heute ihresgleichen sucht. Wenn in The Getaway der aus dem Gefängnis entlassene Doc McCoy mit seiner Frau an einem Fluss geht, in den Kinder hineinspringen, scheint der nachdenkliche McCoy plötzlich sich selbst zu sehen, wie er sich ins Wasser fallen lässt. Die Montage aber lässt es offen, ob diese Einstellungen, wie er mit seiner Frau im Wasser planscht, Erinnerungen an bessere Tage sind oder eine Vorwegnahme dessen, was er jetzt gleich zu tun gedenkt. Immer wieder schneidet Peckinpah vom schwimmenden McCoy zurück zum weiterhin am Ufer stehenden McCoy. Ist das, was wir sehen, Flashback oder Flash forward? Ist es Antizipation oder nur hoffnungsloser Wunsch? Indem Peckinpah die Chronologie mittels Schnitt unterbricht und die Ereignisse neu arrangiert, schafft er eine veränderte Zeitlichkeit, die nicht mehr der Uhr, sondern jener zirkulären Chrono-Logik der Psyche gehorcht, wie sie Freud beschrieben hat. Und wenn am Ende dieser Sequenz Doc McCoy schliesslich doch auf den Fluss zurennt, brechen Peckinpah und sein Cutter Robert Wolfe in genau dem Moment ab, wo dieser zum Sprung ansetzen müsste. Erst in der anschliessenden Szene können wir aufgrund der nassen Kleider vermuten, dass McCoy und seine Frau den Sprung in den Fluss wohl tatsächlich gewagt haben. Diesen Moment selbst, das Bad im Fluss aber haben wir zugleich gesehen und doch nicht. Wir haben die Bilder betrachtet, können uns aber über ihren Status nicht sicher sein. War es so, wie gezeigt, oder war das Gezeigte nur, wie es sich die Figur gewünscht hat? Die Montage lässt eine definitive Beantwortung dieser Frage nicht zu. Die Szene lässt sich nicht nahtlos wieder in die Chronologie der Ereignisse einreihen. Sie bleibt eine Auszeit, herausgefallen aus dem Verlauf der Dinge, rätselhaft schwankend zwischen Erinnerung und Gegenwart, Erfüllung und Wunsch.

Anders als bei Griffith, Eisenstein oder auch Kurosawa, von deren Montage-Experimenten Peckinpah inspiriert ist, dient bei ihm das Cross-cutting somit weniger dazu, Zeit zu verdichten, als sie vielmehr zu vernichten. Mittels seiner komplexen Montage tun sich Zeitlöcher auf, so wie in jener achtminütigen Eröffnungssequenz von The Getaway, in der der zermürbende Gefängnisalltag gezeigt wird. Die Bedienung von Fabrikmaschinen, die Forstarbeit unter Bewachung, Gefangene unter der Dusche und auf dem Weg von einer Schleuse zur anderen, das immer wieder Gefilzt- und Weitergeschickt-Werden, ein Schachspiel im Hof, das Antreten vor der Berufungsbehörde – all das ist aus jeglicher Chronologie gerissen, ist zerschnitten und ineinandergeschoben und mit Erinnerungsbildern an die frühere Freiheit versetzt. Was entsteht, ist eine regelrechte Collage der Frustration, in der alles im Kreis und nichts weitergeht. Immer wieder gefriert das Filmbild, die Tonspur

aber läuft weiter mit ihren repetitiven Geräuschen, dem Stampfen der Maschinen und den Befehlen der Wärter, so lange bis es unser Mann in der Zelle nicht mehr erträgt und die Modellbrücke, an der er in den langen Stunden gebastelt hat, mit nur einer wütenden Bewegung seiner Hände zerknüllt. Auch hier: bridge unsafe. Auswege, selbst wenn sie nur als Spielzeug existieren, halten nicht stand.

So entpuppt sich denn auch der Titel weniger als Ankündigung denn als vergeblicher Wunsch. Auch wenn Doc McCoy und seine Frau am Ende davonkommen. So recht glauben mag man den Ausweg nicht. Der Preis, den die beiden für die Flucht aus der Ausweglosigkeit gezahlt haben – er mit Blut, sie mit ihrem Körper – ist zu hoch, als dass man nicht unweigerlich wieder davon eingeholt würde. Der radioaktive Fall-out der Flucht ist so gross, dass er auf immer alles verseuchen wird.

Der Anfang ist das Ende ist der Anfang

Doc McCoy und seine Frau sind die Vorläufer des abgerissenen Klavierspielers Bennie aus Bring Me the Head of Alfredo Garcia, der ebenfalls glaubt, sich aus dem Sumpf ziehen zu können, indem er sich auf ein übles Geschäft einlässt. Der Filmtitel enthält bereits die Konditionen des Deals: Für eine Million Dollar soll Bennie bei einem despotischen Grossgrundbesitzer den Kopf Alfredo Garcias abliefern, und genau das tut er. Die Aussicht auf ein besseres Leben wird damit erkauft, dass man Gräber schändet und Leichen zerstückelt. Mit dem abgetrennten Kopf Garcias unter dem Arm macht sich der Verzweifelte auf die Jagd aufs Glück, auf der ihm alles abhanden kommt, für das zu siegen sich gelohnt hätte. Doch die Zeit hatte von Anfang an gegen Bennie gespielt. Wenn der Film auf der Hacienda des mexikanischen Auftraggebers beginnt, glaubt man sich noch im 19. Jahrhundert, so lange bis der Zuschauer verwirrt zusieht, wie die Kopfgeldjäger in Autos und Flugzeugen ausschwärmen. Der wilde Westen ist längst tot, verheisst das Dröhnen der aus den Toren der Ranch brausenden Limousinen. Die Uhr war immer schon abgelaufen.

The Ballad of Cable Hogue (1970) Jason Robards

So kann auch Pat Garrett and Billy the Kid nur mit dem Ende beginnen. Noch ehe wir Pat Garretts Jagd nach seinem einstigen Freund Billy im Jahre 1881 geschildert kriegen, sehen wir bereits Garretts eigenes Ende, wie er 28 Jahre später auf offener Prärie aus einem Hinterhalt erschossen wird, abgemurkst von jenen Leuten, die damals seine Auftraggeber waren. Noch während der Scharfschütze auf Pat Garrett anlegt, beginnt die Filmhandlung zwischen 1909 und 1881 hin und her zu springen, zwischen Pat Garretts Tod und Billy the Kid, der mit seinen Kumpanen auf wehrlose Hühner schiesst. In der dreieinhalbminütigen Montage scheint es, als wären beide Zeitpunkte miteinander kurzgeschlossen, als würden Billys Kugeln gleichsam über die Zeit und über seinen eigenen Tod hinaus Pat Garrett treffen. Garrett, der eigentliche Sieger im Kampf zwischen den beiden, erscheint so als Verlierer. Kommt hinzu, dass die Aufnahmen von 1909 altertümlich Sepia gefärbt sind, während die Bilder von 1881 in satten Farben strahlen. Das Spätere erscheint optisch als das Vergangene, während das Ältere aktueller wirkt. Das Studio indes hatte die poetische Wahrheit dieser Zeitachsenmanipulation nicht verstanden und für die Kinoversion gänzlich abgeändert. In der Fassung, wie sie 1973 in die Kinos kam, war von dieser Ellipse, in der sich Ende und Anfang verkehren, nichts mehr geblieben, stattdessen spielt sich die Geschichte chronologisch ab und wird gerade dadurch falsch. Das fatalistische Porträt zweier immer schon Verlorener sollte so zu einer nostalgischen Heldengeschichte umgebogen werden, an die der Regisseur nie geglaubt hat.

Infinitesimale Lücke zwischen den Zeiten

Bei Peckinpah kann sich nur der halten, dem es gelingt, sich genau in diesem Zwischenraum, in dieser Lücke zwischen den Zeiten einzunisten. Für Junior Bonner, den Rodeoreiter im gleichnamigen Film, sind es die acht Sekunden, die er sich auf dem Rücken des Bullen halten muss, um den grossen Preis zu gewinnen. Nur in diesen Sekunden existiert er wirklich. Alles andere geht an ihm vorbei, als wäre er gar nicht wirklich da. Wenn er am Haus seines Vaters vorbeifährt, das gerade abgerissen wird, ist ob der merkwürdigen Montage nicht genau zu sagen, ob er tatsächlich Zeuge der Zerstörung wird oder sich diese nur vorstellt. So wie die Herkunft von Junior Bonner mit nur einem Handstreich ausgelöscht wird, so gibt es für ihn auch

The Ballad of Cable Hogue (1970) Stella Stevens und Jason Robards

Pat Garrett and Billy the Kid (1973) James Coburn

kein Ziel, an dem er ankommen könnte. Was bleibt, sind nur die Sekunden auf dem Rücken des Tiers und jener «another piece of lonely highway there for the takin'», von dem während des Vorspanns gesungen wird. Der einsame Weg von Rodeo zu Rodeo, von Bullenritt zu Bullenritt, von Fall zu Fall: ein ewiger Absturz.

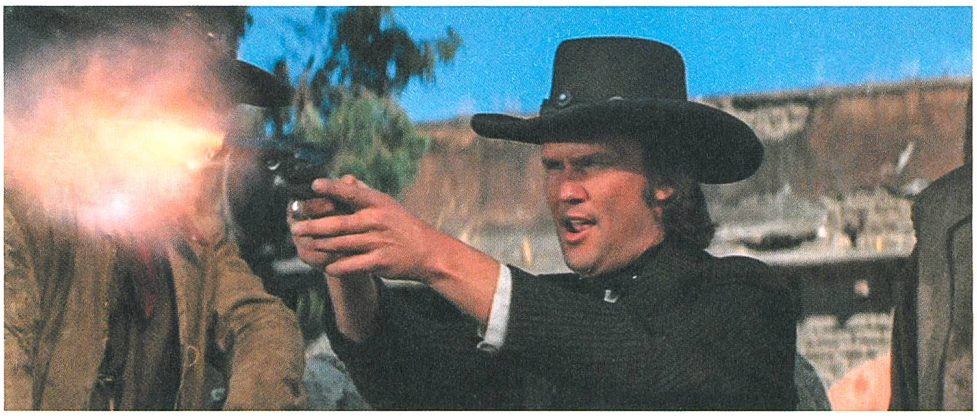
Es ist diese infinitesimale Lücke zwischen den Zeiten, in der sich auch der Titelheld von The Ballad of Cable Hogue befindet, wenn ihn seine beiden Kumpanen in der sengenden Wüste zurücklassen, dem sicheren Tod ausgesetzt. In diesem sowohl geografischen wie temporalen Nirgendwo wird Cable Hogue eine Quelle und damit eine Heimat finden. Wie er indes davor dem Tode nah durch die Wüste stolpert, zeigt der Film in Bildern, die dank Split Screen mehrere simultane Ansichten ermöglichen. In ein und demselben Augenblick sehen wir Hogue von rechts nach links als auch von links nach rechts irren, zugleich hier wie dort. Es ist, als würde sich Hogue gleichsam zwischen den Filmbildern selbst bewegen, an einem Ort ausserhalb von Zeit und Raum. Dazu passt auch, dass die Aufnahmen, die hier per Split Screen nebeneinander gestellt werden, in ganz unterschiedlichen Wüsten von Amerika aufgenommen wurden. Am Ende des Films wird man sich darum fragen, ob nicht alles, was man gesehen hat, eigentlich nur eine Phantasie war, Ausgeburt jenes schmalen Zwischenreichs zwischen Sterben und Tod. In einer Szene, die gerade in ihrer Bedächtigkeit so grotesk anmutet, wird Hogue, der in der Wüste eine Tränke für die Postkutsche eingerichtet hat, von einem Automobil überrollt. Hogue bittet, offenbar aus Jux, seinen anwesenden Freund, den falschen Priester Joshua, um eine Begräbniszeremonie, und während dieser auf der Tonspur seine Grabrede deklamiert, wechselt das Bild unversehens vom Spiel zum Ernst. Das vorerst nur fingierte Begräbnis entpuppt sich unerwartet als echtes, und die Worte des falschen Predigers werden wahr. «Cable Hogue was born – nobody knows when and where», sagt er und wird weiterfahren: «Now he has gone into the whole torrent of the years.» Hogue ist eingegangen in den Strom der Zeit, angekommen in der ultimativen Frontier-Region der Ewigkeit. Das Warten hat endlich doch ein Ende. So wie Pike, der am Ende von The Wild Bunch noch einen zweiten Schuss abgibt, nachdem der erste nicht das Massaker hervorgerufen hat, auf das er sich gefasst gemacht hatte, um damit endlich erlöst zu werden vom ewigen Umherziehen zwischen den Zeiten.

Bärenfalle für die Zuschauer

Schlimmer aber ergeht es denen, die nicht sterben können, sondern im Limbus weiterleben müssen. «I don't know my way home», sagt am Ende von Straw Dogs der Mann auf dem Beifahrersitz zu David Sumner, dem schüchternen Akademiker, den es in einen kleinen Ort im englischen Cornwall verschlagen hat, wo man ihn so lange terrorisiert, bis er in einem wahnwitzigen Gewaltausbruch sämtliche Angreifer seines Heims umbringt. Auch er wisse den Weg nicht, antwortet dieser Sumner und lächelt dabei. Die angestaute Gewalt hat ihn befähigt, über alle Anderen zu siegen, er selber aber hat dabei genau jenes Heim verloren, für das er gekämpft hat. Straw Dogs ist der unerträglichste von Peckinpahs Filmen, weil er wie eine Falle gebaut ist, in der sich der Zuschauer verfängt und nicht mehr rauskommt, so wie aus jener Bärenfalle, die sich David Sumner ins Wohnzimmer hängt. Die Schnittechnik, dank der in der Flussszene von The Getaway ein Ausweg wenigstens phantasierbar wird, erweist sich hier als Instrument der Folter. Wenn Davids Frau Amy von zwei Männern aus dem Ort vergewaltigt wird, zeigt uns Peckinpah das Unerträgliche als eine arhythmische Folge von Schnitten und Flashframes, die so kurz aufblitzen, dass man kaum sagen kann, was man gesehen hat. Später breiten sich diese Blitzbilder im ganzen Film aus, schieben sich schmerzhaft zwischen die Aufnahmen eines Dorffestes. Die Filmtechnik selbst wird vom Trauma besetzt und betreibt nun dessen quälende Wiederholung. Doch die Bilder waren schon immer krank. Schon in der ersten Szene zeigt uns Peckinpah von Amy Sumner nur die unter ihrem Pullover sich abzeichnenden Brüste. Der Zuschauer kann gar nicht anders, als von Anbeginn an eine voyeuristische Sicht einnehmen. Er ist damit von Anfang an Beteiligter in den Gräueltaten, die noch folgen werden. Nicht wenige Kritiker haben diese Perspektive, die der Film einem aufzwingt, mit der Haltung des Filmemachers selbst verwechselt und – zusätzlich befeuert von dummen Interviewaussagen Peckinpahs – in Straw Dogs nichts anderes als die Bestätigung jener lang gehegten Vermutung gesehen, dieser Regisseur rede hier der misogynen Gewalt das Wort. Tatsächlich ist der Film aber weitaus fatalistischer und verstörender, da er Gewalt nicht mehr als bewusste Wahl zeigt, sondern als ein Prinzip, das sich wie ein Krebsgeschwür überall und in jedem einzelnen ausbreitet und bis ins Medium des Films selbst vordringt.

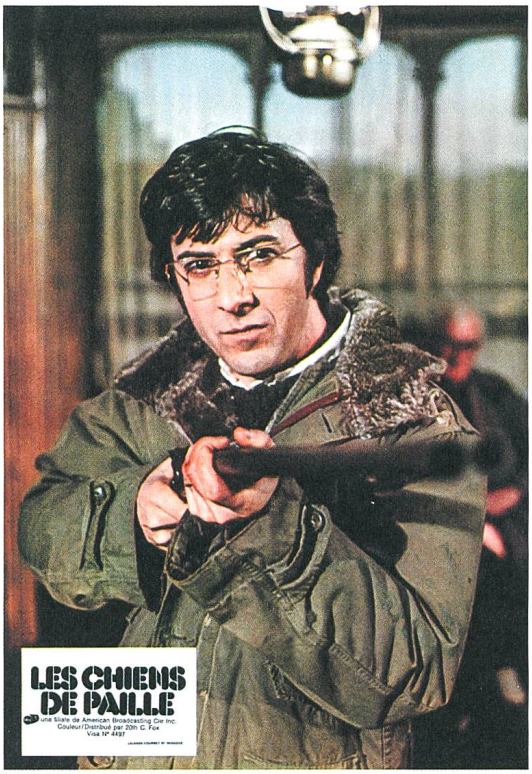
Es ist diese hoffnungslose Paranoia mit der Peckinpahs Karriere schliesslich enden wird. In seinem letzten Film The Osterman Weekend macht sich ein Investigativ-Journalist und Gastgeber einer politischen Fernsehshow auf, einen Ring von kommunistischen Verschwörern auszuheben. Doch alsbald findet er heraus, dass er selbst Spielfigur in einem Komplott ist. Wenn er zum Schluss die Schuldigen zur Strecke bringt, gelingt ihm dies nur, indem er den Fernsehzuschauern immer weitere Lügen auftischt, Film- und Tonschnipsel aus dem Zusammenhang reisst und neu zusammenschweisst. Die Aufdeckung des Komplotts ist am Ende nur wieder selber eines. Das Medium des Bewegtbildes lügt weiter – das ist Peckinpahs paranoides Fazit, der hier mit jenem Medium, dem Fernsehen, aufhört, mit dem er einst begonnen hatte. «Schalten Sie doch ab», sagt der Moderator in die Kamera. «Ich wette, Sie können es nicht.» Der Stuhl des Moderators aber ist während dieses ganzen Monologs leer. Die Sendung geht weiter, auch wenn ihr Gastgeber bereits fehlt. Kann es ein anderes Schlussbild geben für ein Œuvre wie dieses? Wir sind noch lange nicht fertig mit Sam Peckinpah, auch wenn er selbst schon längst fort ist. Der Fall ist noch nicht zu Ende. ×

Pat Garrett and Billy the Kid (1973) Schuss zwischen den Zeiten

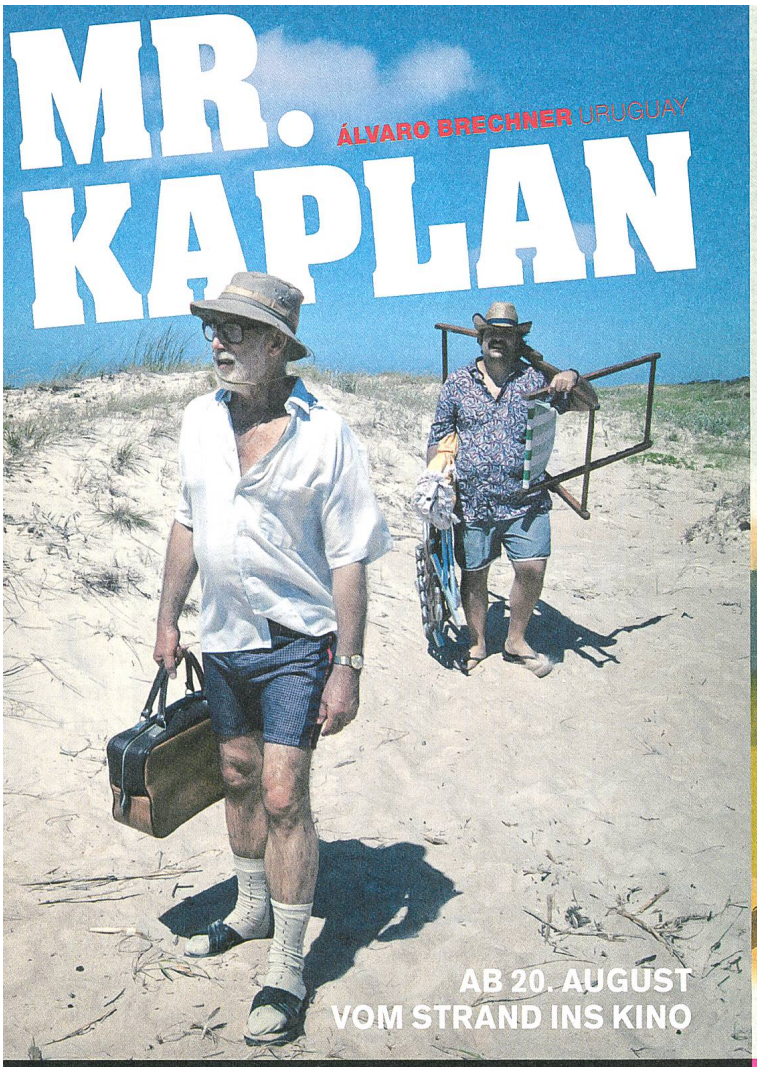


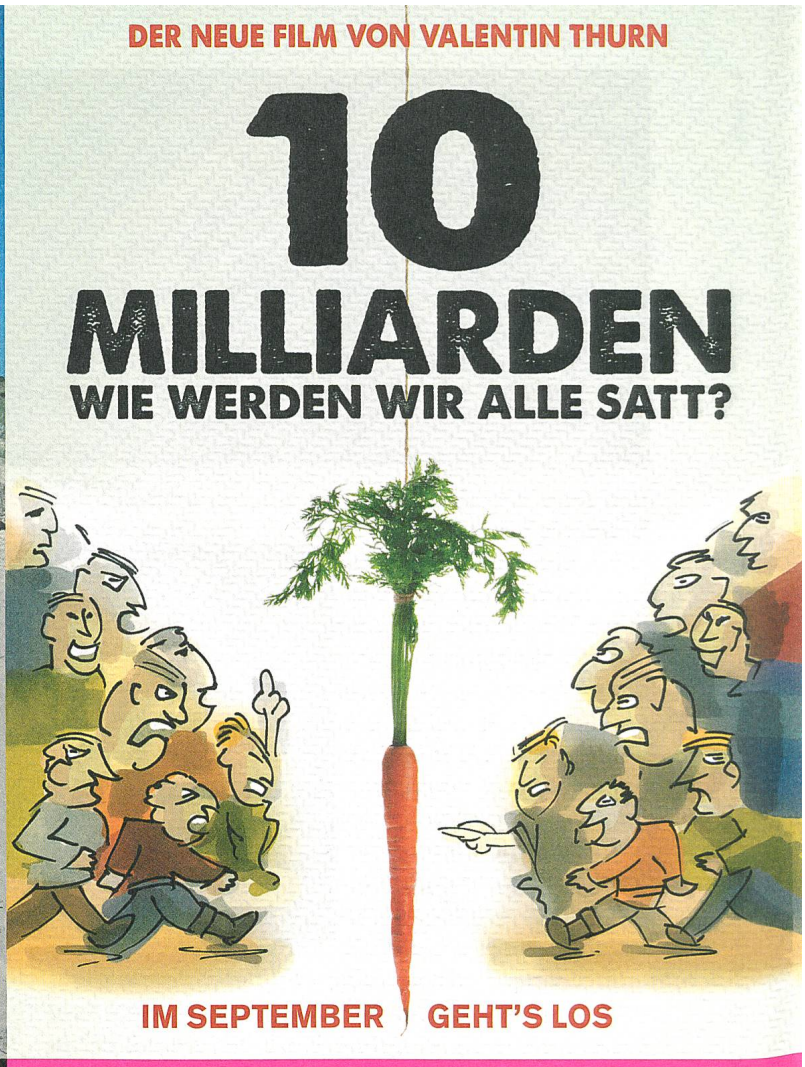
Pat Garrett and Billy the Kid (1973) Kris Kristofferson schiesst nur auf Hühner

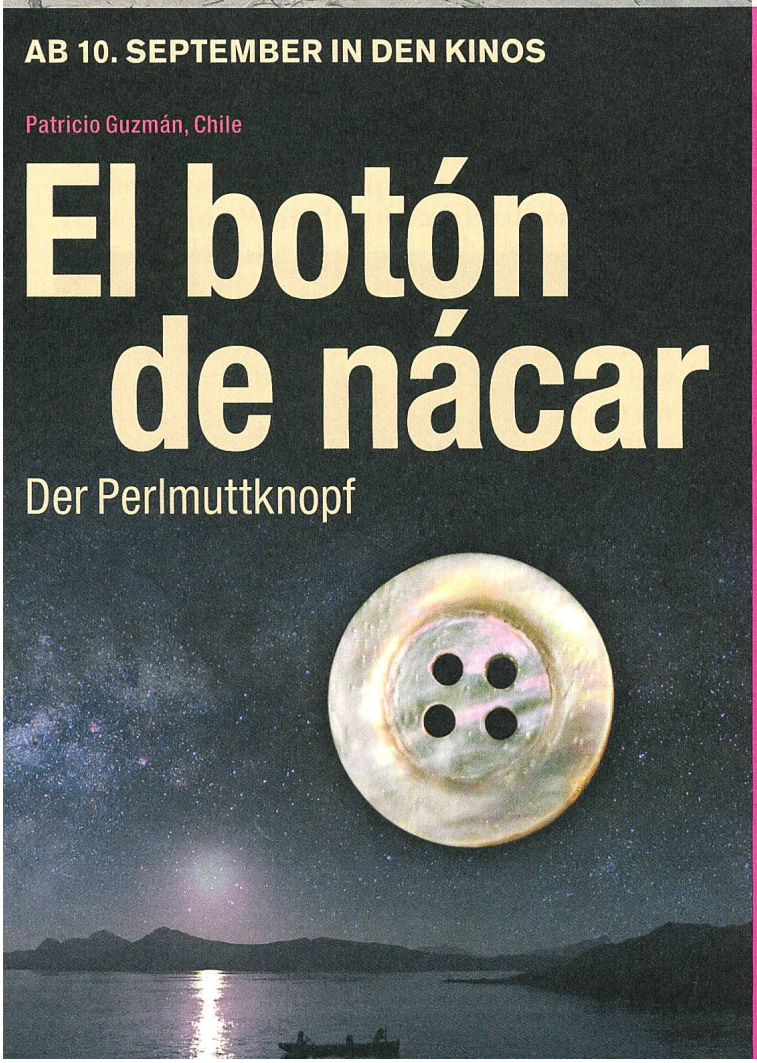
Ride the High Country (1962) Zwei Oldtimer des Western:
Joel McCrea und Randolph Scott



Strawdogs (1971) Dustin Hoffman, zur Gewalt getrieben







filmbulletin schreibt über Filme.

Alles Gute zum Relaunch!

trigon-film bringt Filme heraus, im grossen und im kleinen Kino.

Über 450 Filme auf DVD & Blu-ray, laufend neue Filme im eigenen VoD.

Schauen Sie mal rein:
www.trigon-film.org

trigon-film