

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 23 (1981)
Heft: 122

Artikel: Arbeitsnotizen zu den Filmen Samuel Fullers : wo die Bilder sich genügen
Autor: Grob, Norbert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867527>

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: 24.02.2026

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

WO DIE BILDER SICH GENÜGEN

"... ein Film gelingt nie vollkommen, und man kann leicht kritisieren, was er nicht ist, man muss aber suchen, was er ist."

(Francois Truffaut in einem Text zu VERBOTEN! von Fuller)

Samuel Fuller. Die ersten Assoziationen sind: Direkt. Präsent. Gradlinig. Körperlich. Körper/jenseits von Auffassungen, Ideen, Ueberlegungen. Soldaten. Gangster. Frauen, die für Männer da sind. Gewalt. Gewaltsam. Gewalttätig. Einzelheiten, die tatsächlich Einzelheiten sind. Geschichtenerzähler. Schlachtfeld. Gewalt, selbstverständlich. Gefühle: Emotions. Schnelle Blicke. Eher neutrale Blicke. Blicke, die sind, was sie scheinen. Neutrale Blicke. Engagement IN/nicht: zwischen den Bildern. Gegensätzliches. Leben/Tod. Leben/contra Wille. Leben/contra Job. Leben/contra Wahn. Leben als Wahn. Leben im Wahn. Leben/contra Wahn. Selbst hartgesottene Westerner haben Probleme.

Samuel Fuller hat vor allem Genrefilme gemacht. Nuancenreiche Variationen von schon längst Vorhandenem. Er hat die Nuancen ins Immergleiche gebracht, die Schnelligkeit, die Härte, auch die Kälte. Hat Western gedreht und Kriegsfilme, Krimis und Gangsterfilme, Thrillers und Polizeifilme, auch einen Abenteuerfilm (von dem distanziert er sich allerdings).

Fuller, von Francois Truffaut beschrieben: "Samuel Fuller ist kein Halbggebildeter, sondern ein Bildungsloser, er denkt nicht rudimentär, sondern rüde, seine Filme sind nicht einfältig, sondern einfach, und diese Einfachheit bewundere ich vor allem."

Fullers Filme, von Francois Truffaut eingeordnet: "Ausgeschlossen, dass man bei einem Film von Fuller sagen könnte: Das hätte anders gemacht werden müssen, das hätte schneller sein müssen, das hätte dies und jenes. Die Dinge sind, was sie sind, so gefilmt, wie es sein muss: direktes, nicht zu kritisierendes, makelloses Kino, gegebenes Kino und nicht angeeignetes, verdautes oder reflektiertes. Samuel Fuller nimmt sich nicht die Zeit zu überlegen, man sieht, dass er mit Freude filmt."

Fuller: Regisseur/Autor. Zwölf seiner insgesamt zwanzig langen Filme hat Fuller selber geschrieben, nach eigenen Stories. Für fünf weitere Filme hat er das Drehbuch nach fremden Stories geschrieben, für HELL AND HIGH WATER und für MERRILL'S MARAUDERS hat er am Buch mitgearbeitet, für HOUSE OF BAMBOO hat er zusätzliche Dialoge geschrieben. Das Verhältnis Regisseur/Autor lässt sich leichter bestimmen, wenn einer so extensiv seine Geschichten sich geschrieben hat - und das in Hollywood zwischen 1950 und 1963! Ueberhaupt hält Fuller sich eher für einen "writer" denn für einen "director". Ihm ist das Schreiben

wichtiger als das Drehen, er findet es "persönlicher".

Irgendwo hat Fuller einmal formuliert, dass jeder Film eine Botschaft haben müsse. In seinen Filmen allerdings kann man sehen, dass er die Ideen für seine Filme niemals mehr liebte als die Ideen, die die Formen, Farben, Bewegungen und Abfolgen der Bilder produzieren. Die Geschehnisse seiner Filme meinen zuerst einmal sich selbst. Was darüber an Bedürfnissen, Erfahrungen, Irritationen entsteht - in und zwischen den Bildern und Ereignissen -, bleibt dem Zuschauer und seinem Verständnis für Kino überlassen.

"Realität ist nicht Kunst", schreibt André Bazin, "aber eine 'realistische' Kunst ist diejenige, welche eine integrierende Aesthetik der Realität schaffen kann."

Die Realität des Samuel Fuller. Die führt nichts vor, die beschreibt nichts, die repräsentiert nichts. Die Realität des Samuel Fuller ist die Realität des Samuel Fuller.

Innerhalb dieser Realität gerät ein kleiner Gangster in die Kreise der Grossen. Und er überlebt, obwohl er fast alle gegen sich hat, auch die Polizei. Er überlebt, weil sein Job aus einem einfachen Trick besteht. Der allerdings setzt Konzentration voraus, auch Ruhe. Und dieser Zwang zur Konzentration, dieser Zwang zur Ruhe macht ihn selbstgewiss. Er macht ihn fähig zur List.

Innerhalb dieser Realität. Ein Gangsterboss und ein Mann, der den Gangster nur spielt. Robert Ryan und Robert Stack. Die Probleme, die sich zwischen den beiden ergeben, kommen von dem Job, der sie unterscheidet. Nicht aus ihren Persönlichkeiten. Die Sympathie, die sie für einander empfinden, unterliegt: weil das Böse bös' sein muss; wie das Gute gut. Nur in den Gesten und in den Blicken, die sie für einander haben, sprechen sie eine andere Sprache.

Innerhalb dieser Realität: Ein Mann, der die Niederlage seiner Armee nicht ertragen kann. "Ich bin ein Rebell, weil ich einer sein will, nicht, weil ich einer sein muss." Das ist sein Credo. Das führt ihn, als geschlagenen Südstaatler, in das Land der Sioux. Es führt ihn zu neuen Erfahrungen. Auch dazu, dass die Sitten und Bräuche seines neuen Volkes letztlich doch unvereinbar sind mit seinen eigenen Empfindungen.

Innerhalb dieser Realität. "Pam pam pam pam! Pam pam pam pam! ...Ludwig van Fuller" (Truffaut). Und dann noch der Satz, von einem US-Amerikaner gesprochen, kurz nach dem Sieg über den Nazi-Faschismus: "Wir werden in Deutschland eine Demokratie machen, und wenn wir sie mit Nazis machen."

Innerhalb dieser Realität sucht ein Jugendlicher die Mörder seines Vaters. Die hatte er als Schattenbilder an der Wand einer schmutzigen Nebengasse gesehen. Seine Gedanken kreisen um diese Schattenbilder. Er schwört, den Mord zu rächen. So macht er die Rache zu seinem Lebensziel, zu seinem Lebenssinn: die Suche, zu den Schatten auch die Gesichter zu finden. Selbst als der Jugendliche längst zum Mann geworden ist, David Kent zu Cliff Robertson, lebt er vor allem von den Gedanken an seine Rache. Als er dann die Suche beenden, die Rache endlich abschliessen kann, haben die Forderungen, die aus seinem ak-

tuellen Leben kommen, keine Chance mehr. Leben als Zwang, zu den Schatten an der Wand einer kleinen, schmutzigen Nebengasse die Gesichter zu finden und die Körper.

Innerhalb dieser Realität. Männer, die Dinge tun, ohne dass sie das gewollt hätten. Männer, die marschieren und marschieren, die trotz Erschöpfung automatisch einen Fuss vor den andern setzen. Männer, die von Pflicht und Aufgabe reden und die Kraft dazu aus ihren Gedanken, aus ihren ideologischen Erklärungen nehmen. Ihre Gefühle aber, auch ihre Träume, handeln von Heimat, von Frauen, von Geborgenheit und Ruhe. Männer im Krieg. Männer, die funktionieren müssen, damit sie ihre Pflicht, ihre Aufgabe erfüllen. Also funktionieren sie.

Die Realität des Samuel Fuller. Die führt nichts vor, die beschreibt auch nichts, die repräsentiert nichts. Die Realität des Samuel Fuller ist die Realität des Samuel Fuller.

Innerhalb dieser Realität gibt es allerdings auch einen Journalisten, der den Pulitzer-Preis will. Dafür tut er so, als sei er geisteskrank, dafür lässt er sich in ein Irrenhaus einsperren. Wo ein Patient ermordet worden sein soll. Der Weg zur grossen Karriere führt für den Journalisten über die Bewältigung eines geilen Themas. Doch in dem Masse, in dem er dann alles durchschaut, in dem in seine Hoffnungen auf Erfolg die Gedanken an andere Patienten eindringen und er die Schuld an den Geschehnissen, die er zu untersuchen trachtete, personalisieren kann, durchbricht sein Bewusstsein die Sphäre des Wahnsinns. Was die Schuldigen in der Anstalt auch fördern. Der Journalist verliert sich. In die Schizophrenie, in die Oase der Unbegreiflichkeiten.

So wird die Realität des Samuel Fuller zur Idee der Realität. Es geht nicht mehr allein um eine Irrenanstalt und um den Zustand, der dort vorherrscht. Es geht auch um die USA, es geht auch um den Zustand, der in den USA vorherrscht.

Innerhalb der Realität: eine kleine Kampftruppe, die BIG RED ONE. Dessen Erlebnisse funktionieren nur noch als Idee von Erlebnissen. Die funktionieren für einen Zusammenhang, die führen vor, die beschreiben, die repräsentieren. Da ist Samuel Fuller zum Filmkünstler geworden.

Eine "Sequenzeinstellung" aus FORTY GUNS (1957), von Fuller beschrieben: "Ich sitze auf einem hohen Kran und fahre runter mit ein paar Typen, die eine Treppe runtergehen. Sie treffen einen anderen Typ, zusammen gehen sie weiter und reden miteinander. Mehrere hundert Meter gehen sie und reden. Schliesslich gehen sie in eine Post. Einer von ihnen schickt seinem Vater ein Telegramm. Sie kommen wieder aus der Post und hören ein Geräusch. Dann schwenke ich, und man sieht Barbara Stanwyck und vierzig Typen zu Pferd heranreiten. Ich gehe gerade soweit zurück, dass Stanwyck und die Typen zwischen uns und der Post durchkommen. Staubwolke usw. Und wenn die Pferde vorbei sind, bin ich wieder genau vor den Typen, mit denen ich angefangen habe."

Eine Szene aus FORTY GUNS (1957), von Jean-Luc Godard beschrieben: "Der Bruder von Barbara Stanwyck hält sie zum Schutz vor sich wie einen Schild. 'Go on, shoot, you dirty coward', schreit er Barry Sullivan entgegen, der sie mit einem Revolver bedroht. Und Barry Sullivan lässt sich das nicht zweimal sagen. Kalt schießt er auf Bar-

bara Stanwyck, die zusammenbricht. Dann auf den kleinen Bruder, der ebenfalls tödlich getroffen zusammensinkt. 'Stop shooting, you dirty coward', ruft darauf der Sterbende. Bäng! Bäng! 'For pity's sake, stop shooting!' Bäng! Bäng! 'Stop shooting, you can see I'm dying!' Bäng! Bäng! Bäng!"

Fuller/Stil. Wo filmische Formen sich verdichten. Wo sie zu einer stimmigen Einheit sich zusammenfügen. Wo filmische Formen zu einer unverwechselbaren Handschrift sich vereinen. Mehr als im einfachen Nachweis, dass ein jeweiliger Regisseur auch der Autor der Story und des Buches ist, das er gerade verfilmt, offenbart sich im Film die Autorenschaft in dem Masse, in dem die filmischen Formen zum Stil geronnen sind.

Vorbereitungen. Es sind sorgfältige Recherchen, aus denen die Stories und die Bücher sich ergeben. Schauplätze, Themen, Geschehnisse werden intensiv studiert. Fuller weiß, wie sehr gerade im Fiktiven das Authentische eine Folge von Kenntnissen und Präzision ist. Für I SHOT JESSE JAMES beschäftigte er sich mit der Geschichte und der Lebensweise von Revolvermännern. Vor den Dreharbeiten von HELL AND HIGH WATER machte er erst einmal eine U-Boot-Fahrt. Für RUN OF THE ARROW lebte er einige Zeit bei den Sioux. Und für SHOCK CORRIDOR schaute er sich intensiv in Nervenheilanstalten um.

Verdichtungen. Die Intensivierung des fiktiven Geschehens kommt auch, aber nicht nur von den Studien, die dem Schreiben und dem Drehen vorausgehen. Sie kommt auch durch die Verwendung von Dokumentaraufnahmen, durch die Einblendung, Einkopierung, durch den Einschnitt von Landkarten, Zeitungsschlagzeilen, von offiziellen Dokumenten. Die Illusion des Dokumentarischen funktioniert als Element des Fiktiven. Sie macht es gewichtiger, endgültiger. Die Fiktion lebt so auch von dem Spiel, dass alles, was zu sehen ist, tatsächlich, wirklich sein könnte. Das bringt zur Authentizität des Fiktiven noch die Fiktion des Authentischen.

Die Authentizität des Fiktiven. Sie lebt besonders von der physischen Präsenz der Dinge, der Schauplätze und der Figuren. Was meint, dass die Abbildungen die Schauplätze, die Dinge und die Figuren nicht nur vorstellen, nicht nur beschreiben, dass in den Abbildungen das Abgebildete nicht nur repräsentiert ist, sondern es meint, dass in den Bildern die Dinge, die Schauplätze und die Figuren selbst präsent sind. Es ist eine Frage der Darstellung, inwieweit das jeweils Abgebildete zur Repräsentanz oder zur Präsenz neigt. In Samuel Fullers Filmen kann man erleben, was physische Präsenz ist und was sie in filmischen Geschichten zu sagen vermag.

Originalton. "Originalton? Immer." (Fuller)

Originalschauplätze. Von HOUSE OF BAMBOO an dreht Fuller nur noch an Originalschauplätzen. Dabei ist "das Problem ..., Schauplätze zu finden, ... die noch unberührt sind" (Fuller). Also geht er mit seinen Teams auf die Suche. Er dreht in den Straßen von Tokio, New York und Los Angeles, und er dreht in der fremdartigen Welt der Philippinen und in der Wildnis von Guinea. So exotisch, so überraschend neu seine Bilder der Außenwelt auch sein mögen, niemals erlebt man sie ausgestellt, als touristische Attraktion. Immer bleiben diese Bilder ein-

PICKUP ON SOUTH STREET: Richard Widmark und Thelma Ritter





CHINA GATE: Warren Hsieh und Gene Barry

gebettet in den Fluss der jeweiligen Handlung.

Originalton/Originalschauplätze. Auch das: Elemente, die das funktionale Geschehen authentischer machen sollen. Authentischer in der Konsequenz des jeweiligen fiktionalen Zusammenhangs.

Kamera-Operationen/Montage. Beim Drehen bevorzugt Fuller lange Einstellungen, "weil man nichts von der emotionalen Wirkung verliert, soweit es die Schauspieler betrifft" (Fuller). Obwohl diese Einstellungen beim Schnitt radikal gekürzt und in eine neue kompositorische Einheit gestellt werden, nicht in einen kompositorischen "Zusammenhang der Story", sondern in einen "Zusammenhang in Ausdruck und Stimmlage" (Fuller), spiegeln sie noch eine enorme Emotionalität wider. Das macht die Atmosphäre der Filme dichter. Selbst in den rhythmisch rasantesten Szenen, selbst in den zerstückeltesten Szenen ist noch zu spüren, wie sehr die Kamera-Operationen und deren rhythmische Anordnung auf Emotionen hin gestaltet sind.

Kamera-Operationen. Lange Einstellungen, gelegentlich sind das lange Kamerafahrten, die ihre Grenzen erst im Ende der Filmrollen finden. Atemberaubende Kamerafahrten, weil sie neue Bereiche für den Filmraum eröffnen. Sie zeigen eine Tiefe vor, in die hinein sich das Geschehen entwickeln könnte. Doch diese Tiefe bleibt immer nur: Möglichkeit. Die Tiefe wird filmisch formuliert, aber die Figuren haben nicht die Kraft, sie auch zu nutzen. Fullers Figuren entwickeln ihre Handlungsfähigkeit nur im Augenblick.

Kamera-Operationen. In RUN OF THE ARROW (1956) vermitteln vertikale Kranfahrten in die aufsichtige Perspektive das Gefühl der Eingebundenheit in die Landschaft, durch die Rod Steiger reitet, das Gefühl seiner Verschmelzung mit kantigen Gebirgsausläufern und weiten Ebenen. Es sind vor allem die Kamera-Operationen, die den Weg des Helden in das Land der Sioux als einen Weg artikulieren durch körperliche und seelische Qualen, durch Gefahren und Entbehrungen.

Montage. Die Schnitte, die den Blick auf das jeweilige filmische Geschehen neu komponieren, formulieren in erster Linie: den Rhythmus. Sie schaffen ein musikalisches Gefühl für die Geschichte, sie gestalten Themen, Themenvariationen, Themenwiederholungen, sie schaffen ein musikalisches Gefühl. Innerhalb der Parallelmontage in RUN OF THE ARROW, die das Pfeilrennen artikuliert, choreografieren die Schnitte zwischen Rod Steigers Beinen und den Beinen seines indianischen Gegenspielers ein Ballett. Der Kampf zwischen Leben und Tod: als Tanz.

Montage. Die Überblendungen reden ihre eigene Sprache. Sie machen Aussagen zwischen den Einstellungen, sie reden - jenseits von Bildern und Abbildern. In RUN OF THE ARROW kürzen sie Wegstrecken und Zeitabläufe, ohne dass sie das Erlebnis der Weite und des Vergehens nähmen. In UNDERWORLD U.S.A. verbinden sie zwei Einbruchsversuche, aber auch zwei Lebensstationen miteinander, die eines Jugendlichen mit der eines Erwachsenen. Und in MERILL'S MARAUDERS vereinen die Überblendungen zwei Wirklichkeiten, die des Kriegsalltags der Koreaarmee mit der Wirklichkeit der Stärkedemonstration einer US-Truppenparade in friedlichen Zeiten (um 1960).

Kamera-Operationen/Montage. Filmische Artikulationen, die reden - jenseits der Geschichten, die gerade erzählt werden. Die den Stil eines Regie-Autors präsentieren.

Fuller/Stil. Wo filmische Formen zu einer Handschrift sich vereinen. Einzelheiten. In Fullers Filmen sind Einzelheiten tatsächlich noch

Einzelheiten. In PICK UP ON SOUTH STREET (1952) kühlt Richard Widmark, der in einem Haus lebt, das auf Holzstelzen über einem Fluss steht, sein Bier in einem Korb, der immer im Wasser liegt. Dieser Korb, in dem liegen alle Geheimnisse verborgen, über die Widmark verfügt. Auch all seine Güter.

Einzelheiten. In Fullers Filmen sind Einzelheiten tatsächlich noch Einzelheiten. Der schäbige, chaotisch zugeknöpfte Trenchcoat und der schwarze, schmutzige Hut von Robert Stack in HOUSE OF BAMBOO (1955). Die Wut in Rod Steigers Gesicht in RUN OF THE ARROW, wenn er begreift, dass er nichts mehr gegen die Niederlage der Südstaaten-Armee ausrichten kann, und seine Niedergeschlagenheit, wenn er begreift, dass er auch bei seinem Volk, den Sioux, nicht mehr leben kann. Das Liebespaar in VERBOTEN! (1958), als es durch den Lärm von Kanonen und Gewehren gestört wird. Die Gesten des Killers in UNDERWORLD USA, der vor einer Tat stets seine Sonnenbrille aufsetzt. Und die Geste des Gangsterbosses, der noch im Angesicht eines brennenden Autos seinen Nachbarn um Feuer für seine Zigarette bittet. Der arabische Junge in SHARK, der, wiederholt von vorne in Grossaufnahme fotografiert, voller Trauer, voller Sehnsucht in die Ferne schaut, ohne sich in seinem Genuss, eine schmale Zigarre zu rauchen, stören zu lassen. Und Burt Reynolds im gleichen Film, der seine Zigarre an einer Stange Dynamit anzündet. Samuel Fuller mag Zigarren, er liebt den Genuss von Zigarren - auch im Angesicht des Todes. In THE BIG RED ONE raucht ein Mann selbst in den unmöglichsten Situationen voller Genuss seine Zigarre. Der ist es dann auch, der schliesslich Schuss für Schuss auf den letzten Wächter des KZ abgibt.

Kamera-Operationen/Zoom. "Ich mag (den Zoom)... nicht, weil es so aussieht, als fielen beide Seiten der Leinwand ab. Und dann ist es schwer mit dem Licht ... für eine Totale wird ausgeleuchtet und nicht für eine Grossaufnahme. Und wenn Sie jetzt den Zoom zuziehen, passiert etwas mit dem Ausdruck des Gesichtes, obwohl ihn der Schauspieler nicht verändert hat: Das Licht hat den Ausdruck verändert ... Mir zerstört es den Fluss einer emotionalen Szene, und das ist sehr schlecht" (Fuller).

Kamera-Operationen/Zoom. Fullers Abneigung gegen den Zoom kommt von dem Bewusstsein, dass die Fiktion in der Sprache, die das jeweilig Fiktive formuliert, durchscheinen muss. Der Zoom tut nur so, als formuliere er, statt dessen simuliert er nur. Der Zoom ist nur ein Element der dokumentarischen Sprache. Für Fuller ist das Dokumentarische jedoch allein eine Ebene fürs Fiktionale.

Wort/Sprache. In den meisten Filmen von Fuller wird viel geredet. Doch dieses Reden funktioniert nicht als Träger von Bedeutungen. Es funktioniert eher als Geräusch.

* * *

Samuel Fuller. Assoziationen nach den ersten Assoziationen. Direkt. Körperlich. Körper/jenseits von Auffassungen, Ideen, Reflexionen. Soldaten, die ihre Pflicht tun, sich aber nach anderem sehnen. Gangster, die gefühllos sind und dennoch allein von ihren Gefühlen leben. Frauen, die für Männer da sind, aber auch Frauen, die vor allem für sich leben. In PICK UP ON SOUTH STREET verrät eine alte Frau ihre besten Freunde, und diese Freunde verstehen ihr Verhalten - weil sie das Leben dieser Frau kennen. Gewalt. Gewaltsam. Gewalttätig. Gewalt,

selbstverständlich. Kugeln sorgen für klare Verhältnisse, wenn niemand mehr durchschaut. Die Geschichten, die erzählt werden, leben nicht von den Gefühlen der Figuren, sie leben von der Unfähigkeit, Gefühle füreinander zu entwickeln. In HOUSE OF BAMBOO wird jeder erschossen, der seinen Job nicht vollkommen erledigt. Der, der es nicht schafft, ist nicht schlecht. Er ist nur nicht gut genug. Gewalt. Gewaltsam. Gewalttätig. Die Blicke, die Fullers Filme darauf werfen, sind eher beiläufig, eher neutral. Dennoch verändert das nicht die Perspektive, wohl aber die Wirkung.

* * *

Kino leben, 1972 von Fuller beschrieben: "Kino, das muss man entweder mit Leib und Seele machen und leben oder sein lassen, und wenn man es macht, dann gelten keine Erklärungen, Ausflüchte, Entschuldigungen, dann gilt nur das, was im Kino zu sehen und zu hören ist."

* * *

Samuel Fuller und sein Werk, 1971 von Frieda Grafe beschrieben: "Wenn man Fullers Filme mit blöder Selbstgewissheit EINER Ideologie zuschlägt, kann man sicher sein, sich schon in der eigenen verfangen zu haben."

Norbert Grob

Zu einem Aspekt in den Filmen von Samuel Fuller
von Wolfram Knorr

DER MUCKRAKER DES FILMS

Wenn Europa nach wie vor (trotz Fernsehen) eine "Wortkultur" ist, so ist die amerikanische (trotz grossem Literaturangebot) eine "Bilderkultur". Denn während der europäische Film sich - stärker denn je - in Dialogen fortbewegt, tut dies die amerikanische Literatur immer deutlicher in Aktionen. Sie hat sich vom erregten Zeugen zum bewussten Beobachter hin entwickelt.

Beispiele dafür gibt es genug. Es mag widersprüchlich klingen, aber ein Filmemacher wie Jean-Luc Godard hat letztlich mit seinen Film-Essays die Möglichkeiten der Kinematographie nicht erweitert, sondern reduziert. Im Mittelpunkt steht die intellektuelle Egozentrik einer geistig arbeitenden Minorität, die mit rigorosen Dialogen (oder Kommentaren) ein Verständnis für triviale Tatsachen verhindert.

Die amerikanische Literatur dagegen - vor allem der jüngste Trend - beweist, dass unsere ästhetischen Erwartungen auf längst überholte Dichotomien (Einteilungen in Begriffspaare) zurückgehen. Begriffe wie "New Novel", "Non-Fiction-Novel", "Parajournalism" und "New Journalism" beweisen einerseits die traditionelle Begriffsbestimmungsform und anderseits aber auch die Überschreitung der Formen- und Fach-