

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 27 (1985)
Heft: 144

Artikel: White Dog von Samuel Fuller : die Fratze der Gewalt
Autor: Grob, Norbert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867441>

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: 23.02.2026

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

WHITE DOG von Samuel Fuller

Die Fratze der Gewalt

«Es ist nicht wichtig, ob sich die Kamera bewegt oder die Schauspieler. Wichtig ist allein, dass die Gefühle der Zuschauer bewegt werden.»

Samuel Fuller

WHITE DOG ist ein dunkler Film, dem die kalifornische Sonne den Schein von Lichten, Offenem, Weitem verleiht. Die Aussichten sind düster, aber die Sicht ist hell und klar.

WHITE DOG ist ein Film zwischen Weiss und Rot und Schwarz.

WHITE DOG ist ein Film der überbordenden Gefühle, die am Alltäglichen brechen. Ein Film der Verzweiflung, die sich steigert, je dichter die letzten Auswege verschlossen sind. Alle geben sich freundlich, nett, lieb. Sogar das Monster lächelt und überreicht Konfekt. Die verlorenen Paradiese findet man niemals wieder.



»1981 wird Fuller von dem Produzenten Jon Davison als Autor und Regisseur des Films WHITE DOG für Paramount engagiert. Die zugrundeliegende Erzählung von Romain Gary, erstmals 1970 in „Life“ erschienen, wurde von Paramount bereits Mitte der siebziger Jahre erworben, galt wegen des Themas allerdings als heisses Eisen. Der Geschichte von einem Hund, der von seinen weissen Besitzern darauf abgerichtet wird, Farbige zu töten, und dann von einem schwarzen Wissenschaftler umzogen wird, wurde der Vorwurf des Rassismus gemacht. Das Projekt sollte

ursprünglich von Roman Polanski (Regie), Robert Towne (Buch) und Robert Evans (Produktion) realisiert werden, die für Paramount 1974 CHINATOWN gemacht hatten. Im Laufe der Jahre entstanden Drehbücher von sieben verschiedenen Autoren. Unter den vorgeesehenen Regisseuren befanden sich Arthur Penn, Don Siegel und Tony Scott. Fuller schreibt innerhalb von zehn Tagen ein neues Drehbuch von WHITE DOG, die Dreharbeiten finden im Frühjahr 1981 statt. Eingriffen des Studios (...) folgt ein Neuschnitt des fertigen Films, durch den die Rassenfrage herabgespielt werden sollte. Bei Testvorführungen in Seattle und Denver stiess der Film auf die Zustimmung des Publikums, ein Teststart im Raum Detroit, wo er im Herbst 1982 eine Woche lang lief, brachte nur mässige Ergebnisse, allerdings wurde der Film auch nicht durch Trailer, Plakat-, Rundfunk- oder Fernsehwerbung unterstützt. Paramount beschliesst, den Film in Amerika nicht herauszubringen und verkauft ihn direkt ans Pay-TV. Mitte Januar, als der Film dort seit zwei Wochen läuft, sperrt Paramount ihn für die Ausstrahlung in den Monaten Februar und März, da ihn die Fernsehgesellschaft NBC erworben hat, angeblich für eine Summe von 2,5 Millionen Dollar.» (Frank Arnold, in «Fuller», München 1984)

In Frankreich, England und Spanien läuft WHITE DOG in den Kinos. In Deutschland wird er 1984 auf den Hoffer Filmtagen vorgestellt. Die Kritik reagiert freundlich bis enthusiastisch. Mitte 1985 kommt eine Video-Kopie, deutsch synchronisiert, in die Videoläden der Bundesrepublik, der Schweiz und Österreichs.



WHITE DOG als rassistisch einzurunden, das verlangt schon eine gehörige Portion Blindheit. Doch wie so oft bei Fuller konnten Verleiher, Kritiker und Zuschauer wieder einmal das Dargestellte von der Darstellung, das Thema vom filmischen Ausdruck nicht trennen. Sie konnten nicht ertragen, dass die filmischen Bilder nicht zugleich ihr Anliegen, ihre Absicht kundtun.



WHITE DOG erzählt die Geschichte einer doppelten Besessenheit: Eine junge Schauspielerin fährt nachts auf einer abgelegenen Strasse einen weissen Schäferhund an. Sie bringt ihn zum Arzt, bezahlt die Rechnung und denkt dann darüber nach, wie sie ihn wieder loswerden könnte. Doch die wenigen Möglichkeiten, die ihr die Arzthelferin aufzählt, gefallen ihr nicht. So behält sie den Hund. Sie spielt mit ihm, verliebt

sich in ihn, gewöhnt sich an ihn. Als er sie schliesslich vor einer Vergewaltigung bewahrt, wird er endgültig zu 'ihrem' Hund. Eines Tages aber kommt er blutverschmiert zurück, kurz darauf greift er eine ihrer Kolleginnen an, eine Schwarze. Da raten ihr alle, ihn töten zu lassen. Ihr Freund: «Diesen Hund muss man stoppen, bevor er noch jemanden umbringt! Der ihn dazu abgerichtet hat, Menschen anzugreifen, hat dafür gesorgt, dass er es für immer tut. Der Hund ist eine gefährliche Zeitbombe!» Doch diese Mahnungen richten nichts mehr aus gegen ihre Gefühle: Die Zuneigung ist zur Besessenheit geworden. «Niemand darf ihn umbringen! Niemand! Wenn ihn jemand abgerichtet hat, dann gibt es auch jemanden, der ihn wieder umdreht.»

In einer Tiefgarage am Rande der Stadt, wo Tiere fürs Kino dressiert werden, findet sie den Mann, der den Kampf gegen des Weissen Hund wagen will, einen Schwarzen. Doch auch der tut das nicht emotionslos. Er nimmt die Arbeit nicht als Job, sondern als persönliche Herausforderung. Seit Jahren ist er besessen davon, einen abgerichteten Hund umzudrehen. «Ich werde deinen Willen brechen. Du wirst lernen, dass es nutzlos ist, schwarze Haut anzugreifen.» Zweimal sei er dicht davor gewesen, so einen Hund zu ändern. Eines Tages werde er es schaffen. «Wenn es nicht dieser Hund ist, dann der nächste. Und wenn nicht der nächste, dann der übernächste.»

Wie immer thematisiert Fuller nicht, worüber er spricht. Er lässt knallhart spürbar werden, was gerade geschieht. Mit Liebe, Gewalt und Tod, mit Originalschauplätzen, die Atmosphäre ausstrahlen, und mit einem brutalen Rhythmus, der den Bildern jede Gemütlichkeit nimmt, schafft er eine Emotionalität, die keinerlei Gleichgültigkeit zulässt. Das ist nichts für snobistische Feinschmecker, nur etwas für Geniesse, die Wert auf authentische Qualität legen.



Samuel Fuller: eine Kino-Legende. Der letzte Veteran aus einer Zeit, als es noch die Erinnerung an die Macht der präzisen Bilder gab. Als man noch träumen konnte, dass Filme beim Leben helfen. Wie die Musik. Oder ein Gedicht. «Einen tellurischen Regisseur, einen Poeten des Tellurischen» nannten ihn die «Cahiers du Cinéma» vor einigen Jahrhunderten: Und François Truffaut schrieb: «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.»

Ein Jahrhundert später, 1972, stand in der «Filmkritik» über sein Kino: «Das ist das Gedächtnis und die Hoffnung.» Und Bernardo Bertolucci schrieb: Fullers «Filme sind wie die Musik der Schwarzen: purer Rhythmus, Gewalt und die Suggestion von Erotik. Sie sind Lebewesen. Sie leben tatsächlich. Sie können nicht sterben. Für mich ist Fuller ein Gott.»



Auf den ersten Blick hat Fuller fast ausschliesslich Genrefilme gedreht: Western und Krimis, Kriegs- und Gangsterfilme. WHITE DOG nennt er «einen erotischen Thriller».

Doch die Genre-Gesetze hat er immer gesprengt. Er ist mit seinen Variationen an die Grenzen und darüber hinaus gegangen. Jedes Genre ist für ihn wie ein neues Kostüm: Es kleidet und verkleidet, die Wirkung aber, die es hervorruft, ergeben sich daraus, wie man es anzieht und trägt. Fuller erzielt seine Wirkungen, indem er auf den Punkt hin inszeniert, an dem das Triviale der Filme umschlägt in irritierende Wahrhaftigkeit.



Samuel Fuller: eine Kino-Legende. Zusammen mit Mervyn LeRoy und Robert Mamoulian, Robert Wise und Don Siegel, Otto Preminger und Billy Wilder bildet er ein kleines Grüppchen, die noch Zeugnis geben könnten. Es sind die Letzten Mohikaner.

Schon vor dem Krieg hatte Fuller an Drehbüchern mitgearbeitet. Nach dem Krieg fing er an, eigene zu schreiben. Diese Zeit bezeichnet er heute als sehr erfolgreich. Seine Bücher wurden zwar nicht verfilmt, aber er hatte genügend Geld.

1948 fand er den eher kleinen Produzenten Robert L. Lippert, der seine Bedingung akzeptierte, die Bücher selbst zu verfilmen. Nun hatte er nicht mehr genügend Geld. Aber er kam zu seinem ersten Film: I SHOT JESSE JAMES.

Fuller arbeitete für kleine, unabhängige Studios, ab 1951 auch für Major Companies. Dabei stiess er immer wieder auf Schwierigkeiten. Er kämpfte bei seiner Arbeit darum, die eigene Konzeption zu verwirklichen. Er wollte nicht längst Bewährtes noch einmal machen, sondern Neues erproben; er wollte andere Geschichten anders erzählen: mit ungewohnten Bildern und ungewohnten Rhythmen.

Dabei provozierte sein harter, sehr direkter Stil nachhaltig. Wenn er vom Schiessen und Töten erzählt, zeigt er



auch, was das Schiessen und Töten an den Körpern anrichtet. Er verschweigt das Grausame nicht.

Bei Fuller gerinnt nichts zum Entwurf. Er demonstriert nicht. Er argumentiert nicht. Er zeigt nur und setzt seine Akzente. Seine Bilder behalten ihren konkreten Sinn. Man muss oft gegen seine eigene Verblendung angehen, um seinen neuen Blick, seine neue Methode, seine rüde Direktheit als ästhetischen Ausdruck zu nehmen. Fuller ist kein sensibler Stilist, er ist ein wilder Konstrukteur von Effekten und Emotionen.



Die kompromisslose Härte, die Radikalität, mit der er die Gewalt als selbstverständlichen Teil unseres Lebens vorzeigte, waren auch ein Grund dafür, dass er nach 1963 in den USA für lange Zeit keinen Film mehr machen durfte.

Erst 1978 konnte er wieder in den USA arbeiten. Mit THE BIG RED ONE verwirklichte er einen Traum: den Film über seine Erlebnisse während des Zweiten Weltkriegs.

1981 schliesslich drehte er WHITE DOG.



Wie alle Fuller-Filme handelt auch WHITE DOG von Gewalt: Nicht, wie und warum sie entsteht. Sondern, wie sie aussieht, und was sie bewirkt. Fuller zeigt die Fratze der Gewalt, schonungslos direkt und eindeutig. «Was der Hund anrichtet, ist furchtbar. Die Opfer: ein nichtsahnender Müllwagenfahrer, Julies Kollegin im Filmstudio, ein

Mann, der sich in eine Kirche retten will und sein Ende vor einem Fenster mit dem Heiligen Franziskus findet, das vollkommene Harmonie von Mensch und Tier zeigt. Dagegen das Rot des Blutes auf dem schönen weissen Fell. Die Gewalt, wenn sie ausbricht, äussert sich elementar: im Zerreissen und Zerfleischen» (Karlheinz Oplustil).

Die Atmosphäre der Gewalt wird von der Cadrage der Bilder noch verstärkt. Fuller verstümmelt die Körper, die er zeigt, indem er extreme Ausschnitte von ihnen wählt. Die Augen des weissen Hundes und die Augen des schwarzen Trainers,leinwandgross, sind gegenüber geschnitten: nicht nur als Auf-takt zu ihrem Duell, sondern auch als brutale Zerstörung jeder räumlichen Perspektive. Die Detailbilder wirken wie ein Schock, den die anschliessenden Kampfszenen nur verlängern, nicht intensivieren.

«Hunde leben in einer schwarzweissen Welt», sagt Paul Winfield einmal, «sie können nicht anders, sie erleben alles visuell und nicht vom Verstand gelenkt - wie wir.» Fuller nutzt die als Effekt. Er macht spürbar, wie der Hund auf die schwarze Hand des Trainers reagiert, wie er angreift und angreift, weil er einfach angreifen muss. WHITE DOG ist «eine Fuller-Geschichte zweiten Grades: sonst die direkte Konfrontation der Gegner, hier zwar - in einer Arena - die im Kampf verbissenen Körper des Trainers und des Hundes, aber der Hund ist nicht der Feind, sondern selbst Opfer und Werkzeug eines direkt gar nicht greifbaren Feindes» (Karlheinz Oplustil).

Schliesslich, als Winfield hofft, den Hund gebändigt zu haben, organisiert er einen Test. Er bittet einen schwarzen Wärter, sich dem Hund zu nähern - mit nackter Haut. Dieser Test gerät zum Beispiel delirierenden Kinos. Detailaufnahmen wechseln mit halbtotalem Bildern: Details der schwarzen Hand, eines Revolverlaufs und des Fingers am Abzug, Details der fletschenden Hunde-zähne. Und dazwischen: distanzierte Bilder eines ängstlichen Schwarzen, der sich dem Hund nähert. Um das Geschehen herum ist ein Gitter gebaut. Die Sonne aber wirft das Gitter direkt über alle Beteiligten: als Schatten.

Die Gewalt, die von dieser Szene ausgeht, kommt nicht vom Geschehen, sondern von der Darstellung. Sie zielt aufs Innerste: Weil ja geschehen könnte, was nicht geschehen muss. Fuller ist ein «hardboiled director», der den äusseren Ausdruck auf radikale Weise zum innern Eindruck werden lässt.

Fuller über seine Absichten: «Ich möchte jeden irritieren. Denn wenn ich die Leute nicht irritiere, schlafen sie ein, kaufen Popcorn, gehen auf die Toilette

oder führen ein Telefongespräch, während mein Film läuft.»



Erstmals arbeitet Fuller in WHITE DOG auch ausgiebig mit Zeitlupe. Er benutzt sie allerdings nicht, um Eindruck und Wirkung zu dehnen (wie in der Werbung); er nutzt sie in ihrer einfachsten Form: als Grossaufnahme in der Zeit.

Immer wenn der weisse Hund zum Angriff übergeht, zeigt Fuller, wie unbändig, wie wild und entschlossen er das tut. Auch, wie ausweglos. Die Zeitlupe akzentuiert seine Verfassung. Sie verdeutlicht, wie sein Körper vom Kuschelzum Raubtier sich verändert - von einem Augenblick zum nächsten.

Eine Einstellung dabei, so noch nie gesehen, wirkt so bedrohend wie faszinierend: der Weisse Hund beim Angriff von vorne gesehen - gross und in Zeitlupe. Ein unglaubliches Bild. Die Angst, irritierend und bestürzend, kriecht in einem hoch. Man schliesst die Augen, für den Bruchteil einer Sekunde nur. Als man sie wieder aufmacht, ist alles verändert. Das verstört und schockiert.



Wovon WHITE DOG auch handelt: Von dem *eindeutigen* Bekenntnis, dass es nichts Widerlicheres gibt als weisse Rassisten, seien sie noch so freundliche und treuherzige Grossväter, dass die selbst aus schönen Hunden gefährliche Monster machen. «Vor über hundert Jahren dressierten sie Hunde, um entlaufene Sklaven einzufangen. Heute richten sie ihre Hunde ab, um schwarze Sträflinge einzufangen.»

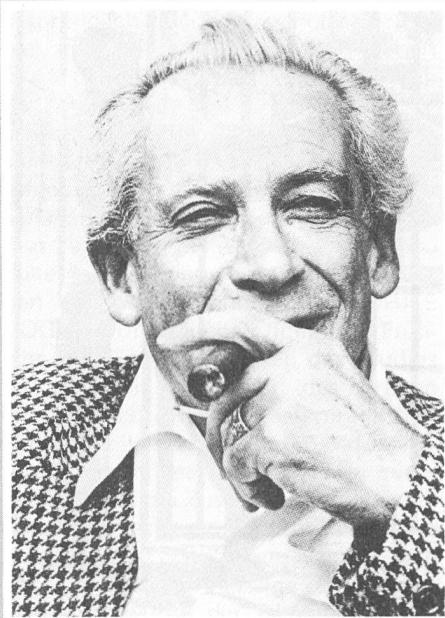
WHITE DOG handelt von schwindelerregenden Kranfahrten, die das Geschehen ins Schweben bringen und den Bildern so für kurze Zeit die Härte nehmen. Von der Hand, die in TRUE GRIT dem Duke zu seinem einzigen Oscar verhalf, indem sie in ein Loch voller Klapperschlängen fasste.

Von einem Gewitter, das zum naturhaften Ausdruck einer grossen Gefährdung wird.

Von einem Schattenspiel, das den entscheidenden Kampf zwischen Paul Winfield und dem Hund eröffnet: Jetzt oder nie!

Und WHITE DOG handelt von der Niederlage im grossen Sieg. Alle Bemühungen haben ihren Erfolg, nur hat der Erfolg noch eine andere, unerwartete Seite. Fuller zeigt danach den Käfig als Arena, direkt von oben. So endet der Film mit einem Gottesblick: Viel freier Raum, da und dort ein Mensch, letztlich aber ist doch alles eingegrenzt, umzäunt, abgesperrt; die Freiheit nur ein Traum, der Kampf nur ein Spiel ohne Chancen.

Norbert Grob



Nackte Tatsachen

by

Sam Fuller

Die Aussage eines deutschen Schriftstellers, wonach Steven Spielbergs Film INDIANA JONES rassistisch sei, war absurd. Ich sah den Film mit meiner Frau und meiner 10 Jahre alten Tochter und fand, dass er Unterhaltung ist.

Der Autor feuerte einen intellektuellen Schuss ab, der sich als Platzpatrone herausstellt, wenn er sich gegen die Bösewichte des Films in Indien richtet. Schurken (Thugs) in Indien haben den Gott Kali als Deckung zum Plündern und Morden im 19. Jahrhundert missbraucht. Einen modernen «heavy» zu verwenden, um den Schwindel dieser Schurken wiederzubeleben und seine Plünderung im 20. Jahrhundert hinter dem Gesicht von Kali zu verbergen, ist verständlich in einem Thriller wie INDIANA JONES.

Für meine Tochter hatten diese Bösewichte keinerlei Bezug zu irgendeiner Hautfarbe. Es waren einfach böse Männer, weil ein solcher Film nach den bösesten der Bösen verlangt, damit der Held in die gefährlichsten Situationen gerät.

Hätte der Schriftsteller BIRTH OF A

NATION angegriffen, hätte er meinen Beifall gefunden. Das Buch «The Klansmen» von Reverend Thomas Dixon, einem Rassisten, geschrieben, war bösartige und gefährliche Propaganda gegen die Negros nach dem Bürgerkrieg und brachte den KKK hervor. Aber INDIANA JONES?

Rassismus macht mich in jeder Form wütend, besonders, wenn er listig in einen Film geschmuggelt wird. Der Fallen aber, in welche die Intellektuellen geraten, wenn sie einen Film beurteilen, gibt es viele. Auch reaktionäre Intellektuelle - und wir haben gleich einige von ihnen, wobei William F. Buckley die Liste anführt - gehen in die gleiche Falle.

Sie alle benützen nur ein Auge und ein Ohr. Ihre Aufnahme von dem, was auf der Leinwand geschieht, ist unehrlich. Ihr Intellekt macht sie befangen. In ihrer Ignoranz vergessen sie den wahren politischen Sachverhalt.

In meinem Film PICKUP ON SOUTH STREET weigert sich eine billige, heruntergekommene professionelle Informantin der Polizei, mit den Roten Geschäfte zu machen. Sie sagt: «Ich weiss nichts über die Kommunisten. Ich weiss nur, dass ich sie einfach nicht ausstehen kann.»

Dieser Grund war und ist noch die politische Wahrheit in den Staaten. Er spiegelt die Angst, Ablehnung und das Misstrauen des Durchschnittsamerikaners vor dem Kommunismus. Statt im Film ein in den Kalten Krieg verwickeltes Amerika während der fünfziger Jahre zu erkennen, sahen ihn die Linken als Attacke gegen die Roten.

Visconti, dannzumal kommunistischer Präsident des Filmfestivals von Venedig, war kultiviert genug, um zu erkennen, dass mein Schwarzer B-Film die amerikanische Gesellschaft und nicht meine eigenen politischen Ansichten wiederspiegelt.

Der Film wurde mit dem Bronzenen Löwen ausgezeichnet.

Derselbe Film liess J. Edgar Hoover Himmel und Hölle in Bewegung setzen. Damals Chef des FBI brandmarkte er PICKUP ON SOUTH STREET als antiamerikanisch und als Munition für die Roten. Er war ungehalten über eine Szene, in welcher ein Taschendieb, der angehalten wird, mit dem FBI zu kooperieren, um Amerika vor der Invasion der Roten zu bewahren, zurück schnauzt: «Don't wave the flag at me!» (Kommt mir nicht patriotisch!)

Hoover war auch strikt dagegen, dass ich zeigte, wie das FBI mit einem New Yorker Polizisten zusammenarbeitet, um die professionelle Informatin, die den Aufenthalt des Taschendiebs preisgeben sollte, zu bestechen.

Hoover schrieb mir: «Das FBI arbeitet nicht mit der Polizei, um Informanten aus