

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

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

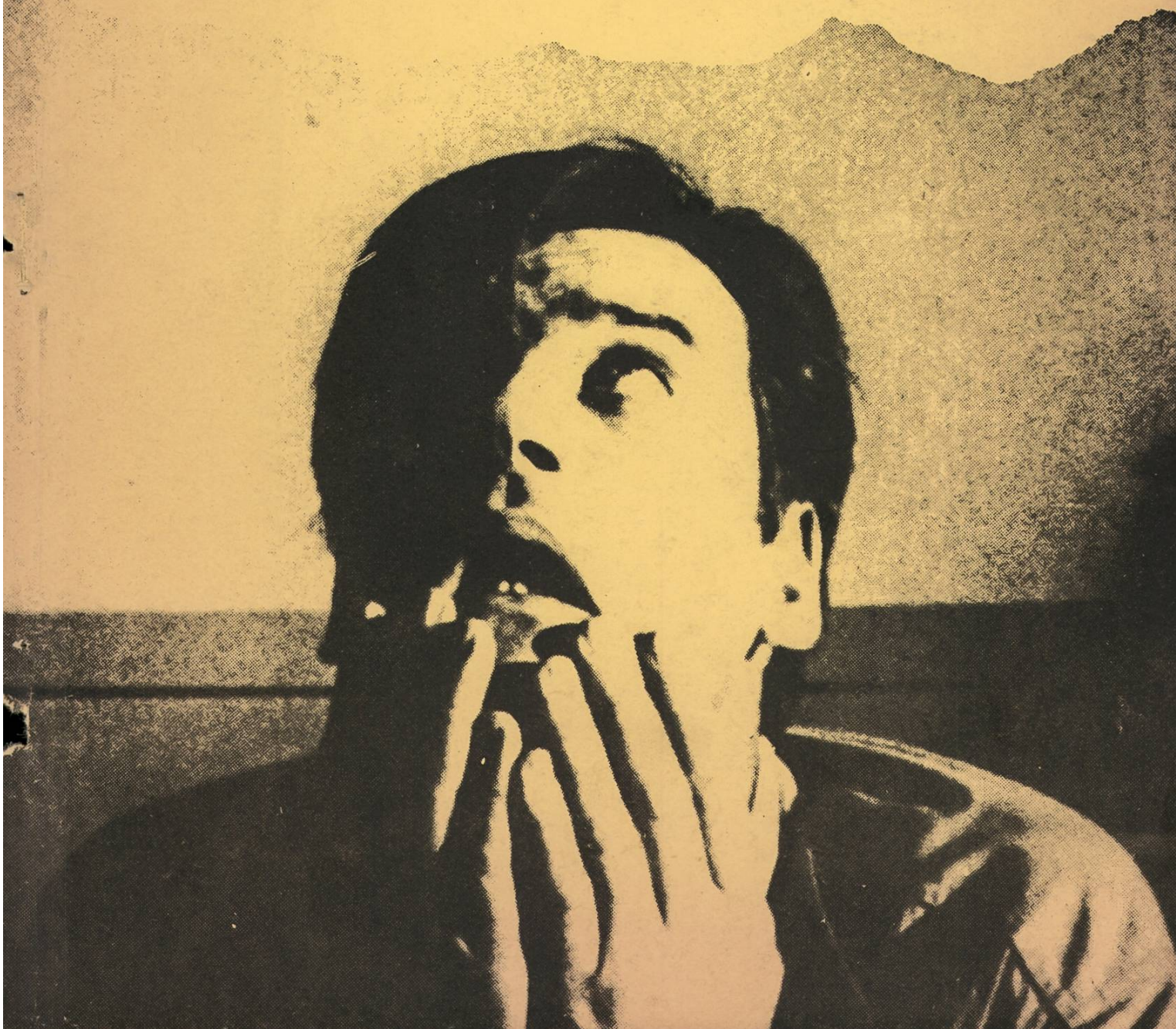
Download PDF: 05.05.2025

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

Film bulletin

122

SAMUEL FULLER



KURZ BELICHTET

ZÜRICH

Filmpodium Zürich,
im Kunsthaus (weiterhin):
SCHWEIZER FILME AUS DEN DREISSIGER JAHREN - im Rahmen der Ausstellung "30er Jahre Schweiz - ein Jahrzehnt im Widerspruch"
2.Dez.19h: ACCORD FINAL, I.R.Bay, Detlef Sierck, 1938.
6.Dez.15h: FÜSILIER WIPF, Leopold Lindtberg, Hermann Haller, 1938.
9.Dez.19h: UNSERE ARMEE, Arthur Porchet 1939.
12.Dez.15h: WACHTMEISTER STUDER, Leopold Lindtberg, 1939.
16.Dez.19h: SCHWEIZERISCHE LANDESAUSSTELLUNG 1939 IN ZÜRICH, Joseph Dahinden, 1939.
19.Dez.15h: FARINET (L'OR DANS LA MONTAGNE), Max Haufler, 1939.
(manche Filme werden zu einem weitem Zeitpunkt wiederholt)

BASEL

Kino Camera, im Nov./Dez.81:
FRAUEN HINTER DER KAMERA:
Folgende Filme von fünf Regisseurinnen aus der BRD - die in der Schweiz im normalen Kinoverleih sind - werden in dieser kleinen Reihe gezeigt: EINS PLUS EINS GLEICH DREI, Heidi Genée, 1979; SCHWESTERN ODER DIE BALANCE DES GLÜCKS, Margarethe von Trotta, 1979; HUNGERJAHRE, Jutta Brückner, 1980; HEINRICH, Helma Sanders-Brahms, 1977 und LETZTE LIEBE, Ingemo Engström, 1979.

Filmclub Le Bon Film 81/82:
"Le Bon Film" - der übrigens am 24. Okt. sein 50jähriges Bestehen feierte - begann seine neue Saison, (in die jetzt noch einzusteigen ist, indem man Mitglied

wird) wo er kurz gesagt : "sechzehn Begegnungen mit Filmkunstwerken, die kein Freund des guten Films verpassen sollte" bringt, denn: "angesichts der tagtäglichen Leinwandüberschwemmung durch Produkte reinen Profitkalküls bedarf es nach wie vor des Einsatzes der Filmenthusiasten, um zu zeigen, wie vielfältig, abwechslungsreich und aussagekräftig die Filmkunst war und ist." Unterlagen sowie eine Programmdokumentation sind in den Kinos Atelier und Camera erhältlich.

BADEN

Filmkreis Baden,
im Kino Royal (noch):
NEUE SCHWEIZER FILME
5.Dezember 19h: ZAERTLICHKEIT UND ZORN, von Johannes Flutsch und MADE IN SWITZERLAND, Kurzfilm von Erich Langjahr.
Der Filmkreis Baden schliesst damit seinen 30. Zyklus, der diesmal unter dem Motto "Neue Schweizer Filme" stand und von Oktober bis Dezember dem interessierten Publikum "weniger bekannte, ausgesuchte Werke von Schweizer Filmautoren" (wie es auf dem Programmzettel heisst) zugänglich machte.

TERMINE

1982:
19.-24.Jan. Solothurner Filmtage
12.-22.Feb. Berlinale
16.-24.April, Nationale und Int. Kurzfilmtage Oberhausen
18.-23.Jan. Internationale Stuttgarter Trickfilmtage (im Kommunalen Kino).

Regie: Volker Schlöndorff

DIE FÄLSCHUNG

"Und setzt ihr nicht das Leben ein,
nie wird euch das Leben gewonnen sein."

Sonntagnachmittag. Ein kleiner Junge,
weisse Strümpfe, schwarze Samthosen,
weisses Jäcklein mit roten Streifen,
tritt vor die Tür.

Der Junge geht zum Sandkasten, wo die
anderen Kinder spielen, bleibt aber am
Rande stehen - kauert sich schliesslich
vorsichtig bei der Kante der Platte hin.

Zerrissen zwischen seinem Bedürfnis mit
den andern Kindern im Sand zu toben und
der Notwendigkeit sich die Liebe seiner
Mutter zu erhalten, schleibt er mit seinen
Händen etwas Sand zu einem Häufchen -
und macht sich in einem Augenblick des
Vergessens seine weissen Strümpfe den-
noch schmutzig.

Jules: Ich dachte, du willst vom Film DIE FÄLSCHUNG reden.

Jim: Will ich ja auch. Das gehört dazu. Immer wenn ich über DIE FÄLSCHUNG nachdenke, drängt sich das Bild vom kleinen Jungen am Sandkasten vor meine Augen.

Es geht aber auch anders: Westeuropäer leben in einer Versicherungsgesellschaft, einer versicherten Gesellschaft. Es kann ihnen nichts passieren - und sollte ihnen/uns dennoch etwas passieren, dann passiert nichts, weil wir ja versichert sind.

LEBENSVERSICHERUNG. Eine Lebensversicherung versichert unser Leben, versichert uns Leben - wenigstens reden wir uns das ein. Und lassen es uns einreden, weil wir allzugerne daran glauben - und weil es gut ist für die Geschäfte.

Aber um eine Tatsache kommen wir schliesslich und endlich doch nicht herum: alle Menschen sind sterblich, jeder Mensch stirbt (einmal) - auch der Versicherte, der "Lebens-Versicherte".

Jules: Du meinst: Mit dem Tod leben, so scheint es, verändert das Leben.

Jim: Jedenfalls: Die erbärmliche Wohlstandsfrage "gibt es ein Leben vor dem Tod" stellt sich in Situationen wo mit dem Tod von Angesicht zu Angesicht gelebt wird nicht: ja es gibt LEBEN.

Der Wert des Lebens steht den Leuten irgendwie vor Augen. An Selbstmord denken die Allerwenigsten. Mag das Leben erbärmlich sein, die

Leute halten daran fest - und leben.

Und sie geniessen das, was immer es zu geniessen gibt, mag es noch so wenig sein. Ein Spielchen mit alten Flaschendeckeln. Ein Paff aus der Wasserpfeife. Den Schaukelstuhl. Ein Lichterspiel (und mag es ein für andere tödliches sein) am nächtlichen Himmel. Die Lust am Leben scheint mit der Nähe des Todes zu erwachen.

Eigentlich komisch. Nicht?

Jules: Ja, aber irgendwie vermag Tod und Krieg - ob man das nun zugeibt oder nicht - immer wieder Faszination auszulösen. Laschen, im Film als Korespondent in Beirut, schreibt an seine Frau: "Ich fühle, dass alles jederzeit explodieren kann. Das hat auch mit dir zu tun. (...) Ertragen wir den Frieden zu Hause bloss nicht, weil es ein Friede ist?" Und die Hanna Schygulla als Ariane Nassar, die deutsche Botschaftssekretärin, ebenfalls in Beirut, antwortet ihm auf die Frage, ob sie denn keine Angst habe, angesichts der Heckenschützen und der Strassenkämpfe: "Angst? Ich habe nie weniger ans Sterben gedacht, ich werde nicht mal mehr krank."

Jim: Und Laschen beschreibt das mal als: "Die Gewissheit haben in diesem Augenblick zu sterben und dennoch gleichzeitig das Gefühl unverwundbar zu sein empfinden."

Bezeichnend scheint mir aber auch, dass die Equipe, die den Film in Beirut gedreht hat, über die Fiktion hinaus, das ganz stark erlebt zu haben scheint - und das als prägende Erfahrung zurückgebracht hat.

Volker Schlöndorff etwa spricht davon, dass da unten, wenn die Kinder schon nicht unbedingt glücklich sind, wenigstens mehr lachende Kindergesichter zu sehen sind, als in unsern Betonwüsten.

Und das ist keine einmalige Erfahrung. Die eher zierliche Lucien Bodard, Starfotografin, der kein Mensch auf den ersten oder zweiten Blick anzusehen vermag, wieviele Leichenberge an Kriegsschauplätzen sie bereits abgelichtet hat, antwortet auf die Frage, weshalb sie immer wieder in die lebensgefährlichen Kriesengebiete reise: "On est dans le vrai," bereits wenn man aus dem Flugzeug steige, verspüre man das. Und das kann ja dann nur heissen, dass man bei uns nicht bei sich selbst, nicht im Wahren, sondern eher im Falschen ist und lebt.

Jules: Mir scheint dieses Bedürfnis nach Echtheit, oder wie immer du es nennen willst bei uns sehr verbreitet zu sein. Manchmal scheint mir, manche Leute in unsern Breitengraden sehnen sich geradezu nach "Krieg und Abenteuer" - und wären auch bereit, eine solche Situation möglichst auch bei uns herbeizuführen.

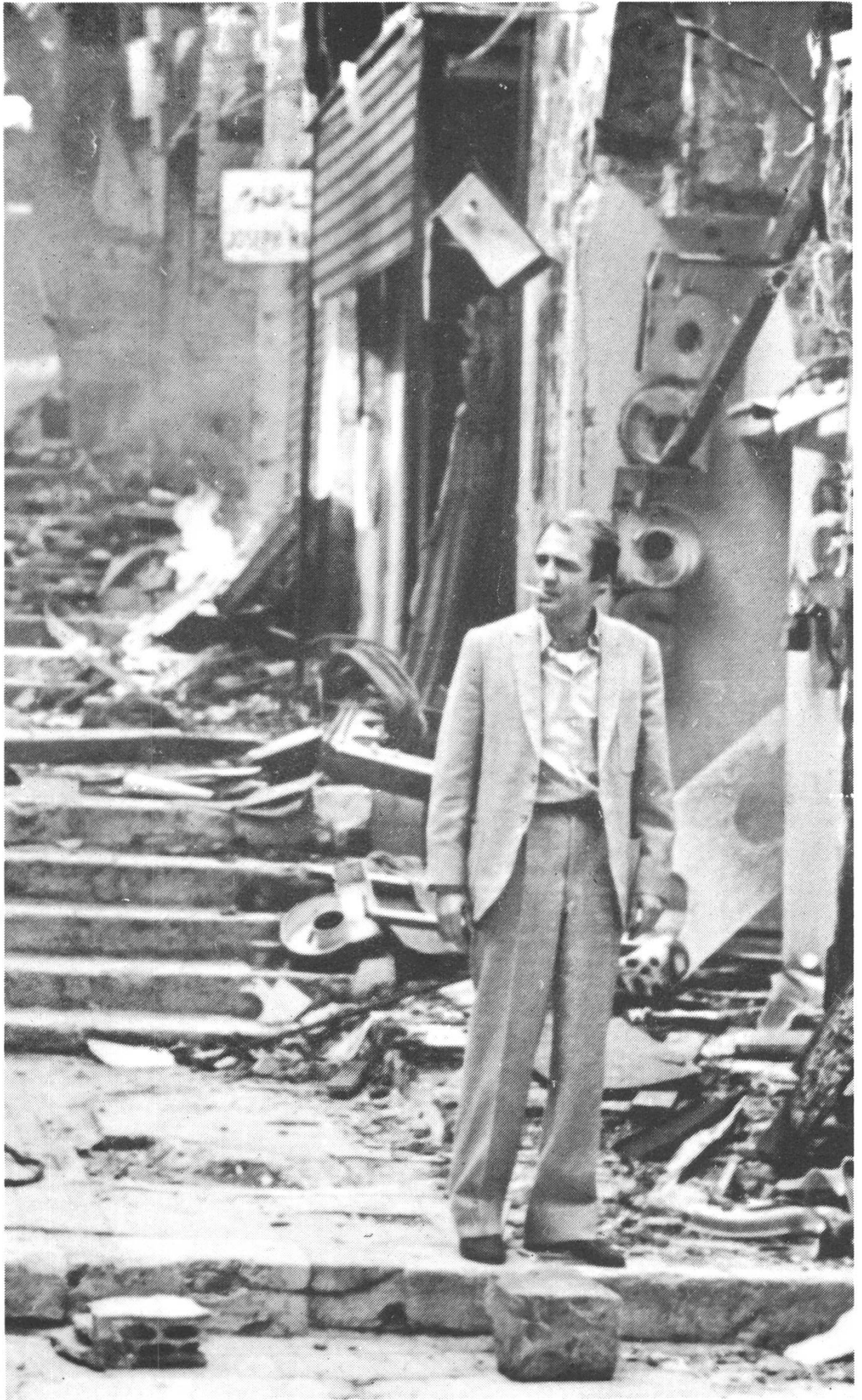
Jim: Das sind natürlich Schnapsköpfe, die "unser" Problem von dieser Seite lösen wollen - selbst wenn das Bedürfnis nach Echtheit ausgewiesen ist.

"Ich habe keine Angst mein Leben zu fälschen, ich habe nur Angst, dass ich es eines Tages nicht mehr merke und weitermache - aber lieber sehe ich dafür mein eigenes Blut fliessen, ohne darüber auch nur noch ein Wort zu verlieren." So formuliert es Laschen, den seine Zeitung an die Kriegsschauplätze schickt, weil er gut ist - weil er gutes Material liefert.

Jules: "Gutes", aber falsches, notwendigerweise "gefälschtes" Material: das ist doch das Thema, welches dem Buch von Nicolas Born und dem Film den Titel gab - oder?

Jim: Ich denke schon, wobei ja Laschen noch nicht einmal Angst hat sein eigenes Leben zu fälschen. Die Angst, die Fälschung nicht mehr

DIE FÄLSCHUNG: Bruno Ganz als Georg Laschen in Beirut





DIE FÄLSCHUNG: Bruno Ganz / Hanna Schygulla



zu bemerken aber führt ihn in die Kriese. Er, "zum Hinsehen verpflichtet", hat plötzlich auch Angst, was er sieht und erlebt dem gänigen Ritual der Verfälschung zur einschlägigen Nachricht zu unterziehen. Er hört auf, als Journalist zu funktionieren. Er liefert seiner Zeitung keinen Stoff mehr, was seinen Fotografen zur Verzweiflung treibt und beginnt stattdessen darüber nachzudenken, wie verfehlt es doch sei, "recht zu haben, aber keine Kraft dagegen aufzubringen".

Jules: Und DIE FÄLSCHUNG ist das nun selbst eine Fälschung oder nicht?

Jim: Fälschung kann nach Schlöndorff nur sein, was vorgibt echt zu sein - und der Film gibt sich nie als Dokument, sondern immer als Fiktion: mit sauber gestalteten Bildern, durchdachten, beinahe opernhaften Kamerabewegungen usw.

Jules: Laschen bringt dann einen andern um und schreibt an seine Frau: "Es geht mich vieles nichts mehr an. Ich empfinde Genugtuung über die Einmischung, darüber, nicht mehr nur empört zu sein, über die Ruchlosigkeit der andern, sondern eingemischt zu sein, endlich dazugehören: ein verzweifelter Interesse am Tod eines andern gehabt zu haben." Ist Laschen der kleine Junge am Sandkasten?

Jim: Wenn du es so siehst! Wenn du es so sehen willst!

Denkbar sind aber auch kleine Jungens, die Zeitungen aufschlagen, kleine Jungens, die in die Röhre kucken, gefräßig für Bilder und Berichte als abendlicher Nervenkitzel. Das darfst Du entscheiden.

Filmkritik im Sinne einer Urteilsverkündung interessiert mich nicht. Als Prozess, als erarbeiten etwa eines Films - Filmkritik, oder wie immer man das nennen mag, als Nachdenken über einen Film, an dem der Leser Anteil nehmen kann, ja: Schlussfolgerungen aus dem Prozess zu ziehen, ein Urteil fällen, bleibt jedem selbst überlassen.

Und: Es gibt ein Recht auf Meinungsänderung. Ich bestehe darauf. Nicht nur prinzipiell. Auch innerhalb einer Besprechung. Aber. Aber ja.

erfunden von Walt R. Vian

Einige DATEN (CREDITS) zu: DIE FÄLSCHUNG

Regie: Volker Schlöndorff

Regie-Assistenz: Regis Wagnier, Elie Adabachi, Jocelyne Saad.

Drehbuch: V. Schlöndorff, Jean-Claude Carrière, Margarethe von Trotta, Kai Hermann.

Kamera: Igor Luther; Kameraoperator: Marian Sloboda; 2. Kameraeinheit: Franz Rath.

Schnitt: Suzanne Baron; Kostümentwurf: Dagmar Niefind; Kostüm-Assistenz: May Khoury, Salwa Mattar, Ingrid Seichter, Cherine Tannous; Maske: Rino Carboni, Alfredo Tiberi; Ausstattung: Bernd Lepel, Jacques Bufnoir, Alexandre Riachi, Tannous Zougheib; Requisit: Franz Bauer; special effects: Paul Trielli, André Trielli.

Musik: Maurice Jarre; Ton: Christian Moldt; Ton-Assistenz: Helmut Röttgen, Christian Schubert.

Darsteller: Bruno Ganz (Georg Laschen), Hanna Schygulla (Ariane Massar), Jerzy Skolimowski (Hoffmann), Gila von Weitershausen (Greta Laschen), Jean Carmet (Rudnik), Martin Urtel (Berger), John Munro (Alex), Khaled el Saeid (Offizier), Magnia Fakhoury (Aicha), Massim Soubra (Pianist), und viele andere.

Produktion: Bioskop-, Artemis-, Argos-Film; Produzent: Eberhard Junkersdorf; Produktionsleitung: Herbert Kerz; Produktions-Assistenz: Richard Bolz, Edmond Mouawad; Michael Spies, Fayez Hijazi; Durchführung Libanon: George Nasser.

Land: BRD, Frankreich, Jahr: 1981, Format 1:1,66, in Farbe, Länge: 110min. (3.000m)

Verleih: United Artists/Unartisco S.A., Zürich

"E_motion Pictures"

A FILM IS LIKE
A BATTLEGROUND

LOVE

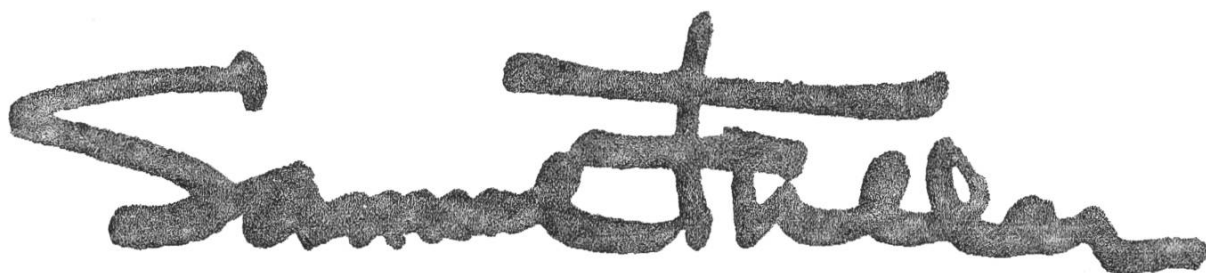
HATE

ACTION

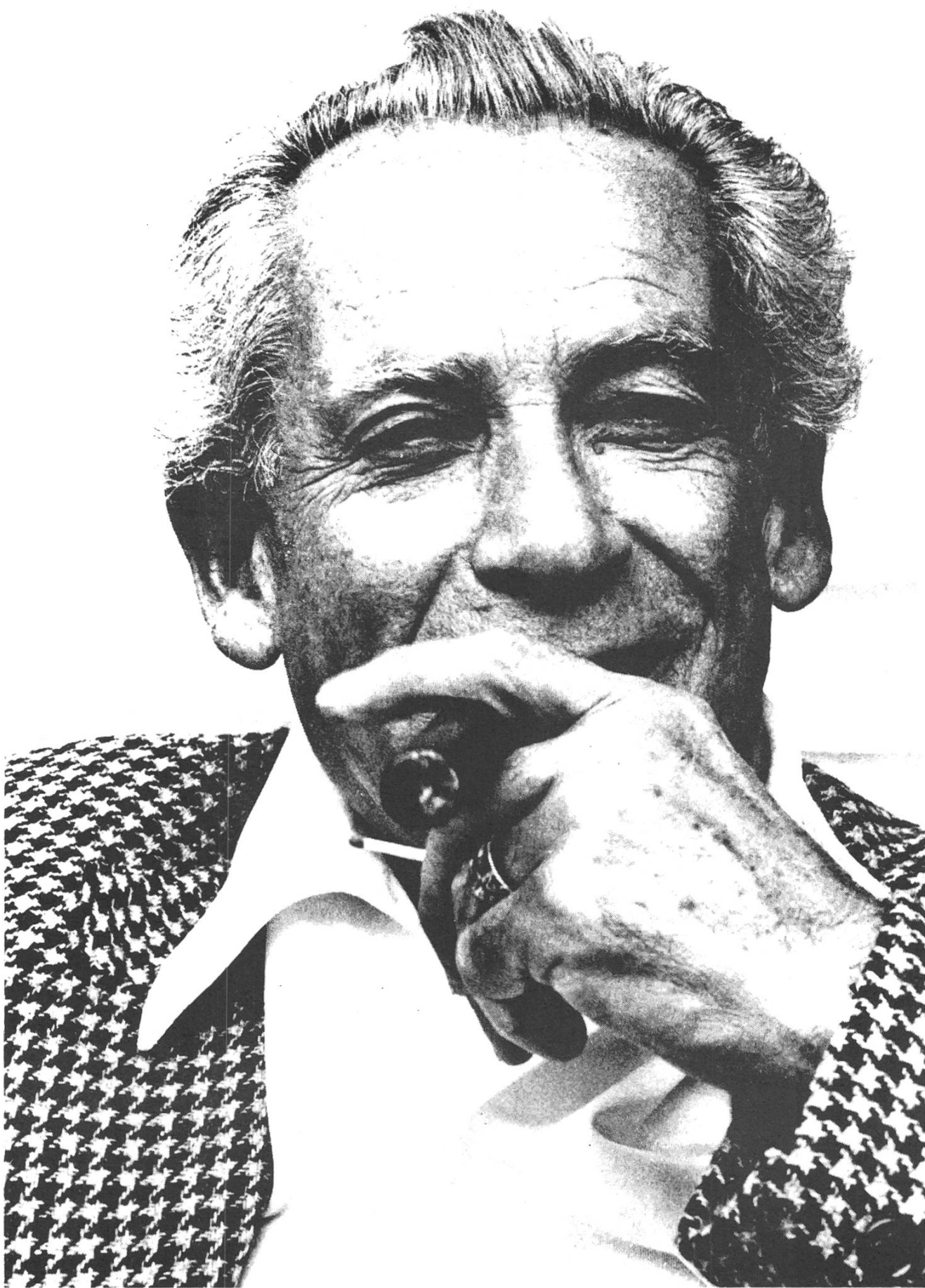
VIOLENCE

AND DEATH.

IN ONE WORD : E M O T I O N.



Samuel Fuller





THE CRIMSON KIMONO, Samuel Fuller

SHOCKPROOF, Douglas Sirk (Drehbuch Samuel Fuller)



"My name is Samuel Fuller, I am an american film-director", sagt Sam Fuller zu Jean-Paul Belmondo, alias Ferdinand, alias Pierrot, auf einer Party in PIERROT LE FOU und antwortet, als dieser ihn fragt was es denn genau sei "ein Film": "Ein Film ist wie ein Schlachtfeld, Liebe, Hass, Action, Gewalttätigkeit und Tod - in einem Wort: emotion."

Emotion lässt sich so schlecht Übersetzen. Emotion spricht sich (als Fremd-Wort) im Deutschen nur anders aus als das englische emotion. Mit Gefühl hat es zwar zu tun, aber nicht jedes Gefühl würde ich bereits eine emotion nennen - es sind schon die aufwühlenden, die Seele in Bewegung (Bewegung = motion) versetzenden Gefühle.

Movie, Bewegtes; von motion pictures, bewegte Bilder.

film = motion pictures = emotion - oder:

Film = bewegte Bilder = Bilder, die bewegen.

Was bewegt die Zuschauer? Das ist zumindest für Fuller die Kernfrage. Seine Antwort: Liebe, Hass, Action, Gewalttätigkeit und Tod. Und in dieser Reihenfolge liegt für ihn eine Steigerung. Der Tod bewegt das Gemüt der Zuschauer stärker als alles andere. Nicht eigentlich der Tod an sich, vielmehr die Reaktion der Lebenden auf diesen Tod.

Jeder weiss, dass er sterben wird, sterblich ist, sterben muss. Kaum einer, keiner glaubt daran - das löst die Bewegung des Gemütes aus. Darin liegt Spannung. Autos brennen und einer raucht gemütlich seine Zigarre, alles andere kümmert ihn nicht. Kugeln pfeifen, Menschen sterben - und einer raucht gemütlich seine Zigarre, alles andere kümmert ihn nicht. General Frank Merrill in MERRILL'S MARAUDERS sagt, "Ich erwarte keine Wunder. Wenn man glaubt, dass es nicht mehr weiter geht, dann braucht man nur den nächsten Schritt zu tun, dann den nächsten - mehr ist nicht dabei." Was von seiner Truppe übrig geblieben ist, liegt verwundet, ermüdet, am Ende, in der Stellung, die soeben vom Feind überrannt wurde, als Merrill zum Angriff bläst: "Seht ihr, einen Fuss vor den andern setzen, immer den nächsten Schritt tun, mehr verlangt gar niemand, mehr ist nicht dabei." Keiner rührt sich. Merrill bricht zusammen. Herzattacke. Lee erhebt sich, einer nach dem andern erhebt sich - setzt einen Fuss vor den andern: In one word: EMOTION.

Dabei macht Fuller NICHT auf billig zu erzeugende Gefühlsstürme, wie: der junge Soldat liest einen Brief seiner Frau, schaut sich noch einmal ein Foto seiner Zwillinge an, beisst noch einmal in den Kuchen, den seine Mutter eigens für ihn gebacken hat und tritt auf eine Mine - wumm!, und weg is' er.

Kelly kommt in THE NAKED KISS singend, "was ist das doch für ein schöner Tag", ihr Brautkleid in einer Schachtel vor sich tragen zur Tür herein. "Grant, wo bist du Liebling?" Schnitt. Kelly erschlägt Grant mit dem Telefonhörer. Das Brautkleid liegt am Boden, der Geliebte liegt tot am Boden, der Hörer baumelt an der Schnur. Kelly. In one word: EMOTION.

Kelly hat jahrelang auf den Tag hingearbeitet; endlich ist es da, das Glück. Da bewegt sie etwas, so stark, dass sie ihr Glück wegwirft, "ihr Glück erschlägt". Das Glück ist tot. Der Geliebte ist tot. Das ist die Bewegung, das ist das Bewegende, das ist: emotion.

Nicht dass Kelly diese emotion ausdrücken würde. Sie drückt schau-

spielerisch "gar nichts aus": ihre Handlungsweise ist Ausdruck ihrer emotion.

Fuller: "Die Nightmare jedes Filmers ist, dass während seine Schauspieler auf der Leinwand dramatische Gefühle ausdrücken, Zuschauer mal kurz rausgehen um ein Telefon zu erledigen, oder um Popcorn zu kaufen. Und das Gegenteil ist der Traum eines jeden Filmemachers: die Darsteller zeigen überhaupt keine Gefühle, aber das Publikum geht gefühlsmässig mit und zeigt auch welche.

Fuller: "In THE BIG RED ONE wird der Mangel an Emotion zur Emotion der Story. Es macht keinen Spass, wenn die Schauspieler alle Gefühle ausagieren um die Zuschauer zum reagieren zu bringen und dennoch keine Reaktion erhalten. Viel befriedigender ist es, wenn die Zuschauer die Gefühle empfinden, ohne dass die Darsteller Gefühle zeigen.

Truffaut hat ihn "Ludwig van Fuller" genannt. Fuller mag Beethoven.

Fuller hat - nachdem Truffaut ihn so bezeichnet hat - Romeo und Julia an der Beethovenstrasse (DEAD PIGEON ON BEETHOVENSTRASSE) gedreht - moderne Version: er liebt sie, sie liebt ihn, aber ein Vermögen steht dazwischen; sie will das Vermögen, er will das Vermögen, sie schiesst auf ihn, er schiesst auf sie: beide liegen sie, Seite an Seite, tot in der Beethovenstrasse. THE END

Hitchcock: ein Mord in einem fahrenden Zug ist besser als ein Mord in einem stehenden Auto. Film ist Bewegung.

Brautkleid und Tod ist bewegender, als Brautkleid und Heirat. Mehr Kino.

Stellt sich die Frage, wie Samuel Fuller die E_MOTION findet, erfindet - wie Fuller seine Filme vorbereitet:

"Ich arbeite mit einer Wandtafel. Da sind drei Kolonnen für die drei Akte des Films und eine vierte zur Beschreibung der Figuren der Geschichte. Das meiste wird mit weisser Kreide geschrieben. Wenn ich eine neue Figur einführe, verwende ich gelbe Kreide. Eine romantische Szene wird mit blauer Kreide geschrieben und für Action, Violence verwende ich rot.

Wenn die Tafel vollgeschrieben ist, kann ich mich zurücklehnen und die Sache mit meinem Team betrachten. Wenn eine Figur zu spät in die Geschichte eingeführt wird, ist das leicht zu sehen. Wenn wir zuviele Liebesszenen haben - zwei, drei Zeilen in blau beieinander - ein Blick und wir sehen was falsch ist. Wenn ich den ersten Akt mit ein, zwei Zeilen rot beenden kann, den zweiten mit zwei oder drei, und den dritten mit vier oder fünf roten Zeilen, dann weiss ich, dass die Steigerung stimmt. Mit dieser Tafel habe ich eine gute Uebersicht der Verteilung von Romantik und Gewalttätigkeit - von allem. So bearbeite ich meinen Stoff und wenn die Tafel definitiv und voll ist, dann heisst das, dass wir bereit sind."

Stellt sich die Frage, warum Fuller mit einem Revolver Regie führt:

"Ich will mich nicht auf Pfeifen, Funkgeräte, Winkzeichen verlassen; wenn drei vier Dinge gleichzeitig in einer Szene passieren und jeder weiss, sein Zeichen ist ein Schuss, dann lachen die Leute, aber es ist praktisch.

Ausserdem kriege ich einen fantastischen Ausdruck auf dem Gesicht eines Darstellers in einer Grossaufnahme, wenn ich einen Schuss abgebe, ohne dass er es weiss."

Walt R.Vian

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 Halbgebildeter, 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, makelloes 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 der Masse, in der er dann alles durchschaut, in der 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. Deren 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 zerstückeltsten 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 Ueberblendungen 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 Ueberblendungen 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 Filmmacher 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 andererseits aber auch die Ueberschreitung der Formen- und Fach-

grenzen.

So wie sich etwa Norman Mailer gleichermassen mit Romanen, Journalismus und Film beschäftigt hat, so haben sich allgemein die Grenzen zwischen verschiedenen Formen schöpferischer Tätigkeit verwischt. Konkret geschah dies bisher jedoch nur in den USA, wo Malerei, Kino, Zeitung, Comic strips die Wahrnehmung der Wirklichkeit radikal veränderten. So wie in den zwanziger Jahren John Dos Passos Filmtechniken verwendete, um ein zeitgenössisches Wirklichkeits-Panorama zu erstellen, so näherte sich später der Schriftsteller Truman Capote dem Journalismus, um mit grösstmöglicher Faktizität einen Mordfall zu rekonstruieren ("In Cold Blood").

Dass es in der amerikanischen Filmgeschichte auch einen Mann gibt, der umgekehrt den Journalismus in seine Filmarbeit mit einbrachte, wird weitgehend ignoriert. Der Mann heisst Samuel Fuller und wird gemeinhin als "Auteur" des B-Films bezeichnet und in dieser Funktion auch von interessierten Filmkreisen gefeiert. Doch Fullers Qualitäten liegen woanders.

Geboren am 12. August 1911 in Worcester, Massachusetts, hat er seit 1949 rund zwanzig Filme gedreht. Gelernt hat er jedoch zunächst etwas anderes von der Pike auf: den Journalismus. Da er sehr früh nach New York kam und in einer Slumgegend eine harte und entbehrungsreiche Jugend verbrachte, begann er bereits mit zwölf Jahren als copy-boy beim "New York Journal". Mit fünfzehn Jahren wurde er in der Chefredaktion des "Journal" persönlicher copy-boy des berühmten amerikanischen Journalisten Arthur Brisbane - Erfahrungen aus dieser Zeit hat Fuller in seinem hervorragenden PARK ROW (1952) festgehalten. Etwas später wechselte er zum "New York Evening Graphic" und schliesslich zur "San Diego Sun" über, wo er mit siebzehn Jahren der jüngste Kriminalreporter und crime specialist in Amerika war.

Hier machte er seine Erfahrungen mit Verbrechen, Gangstertum und gewaltsamen politischen Auseinandersetzungen, machte die direkte Erfahrung der Depression und eines nackten, menschenunwürdigen und schmutzigen Amerika und später dann des Zweiten Weltkriegs als Infanterist ("Das Proletariat der Armee"). Im Umgang mit dieser Welt machte Fuller aber noch eine andere Erfahrung, die für seine Filmkarriere (die 1936 begann) von viel grösserer Wichtigkeit werden sollte: einen Stoff dramatisch aufzubereiten, ohne dass die Authentizität darunter leidet; den Umgang mit der vorgefundenen Wirklichkeit (Authentisches so zu verarbeiten, dass eine spannende Lektüre daraus wird), der ja in den Details realistisch zu sein hat, in seinem dramaturgischen Spannungsbogen jedoch bestimmten und bekannten Trivialmustern folgen soll.

Als er 1936 seine journalistische Laufbahn beendete und zum Film ging, war er noch lange nicht Regisseur, sondern zunächst Drehbuchautor. Den Berufswechsel sieht er heute noch als eine Weiterführung des Journalismus mit anderen Mitteln; und das ist glaubhaft, denn die Drehbücher und Romane, die er schrieb, ehe er 1948 selbst Regisseur wurde, sind im Bereich der non-fiction anzusiedeln - einer, "The Dark Page" (1944, nach dem 1952 in der Regie von Phil Karlson SCANDAL SHEET entstand), sowie die Story zu POWER OF THE PRESS (Lew Landers, 1943) spielt direkt im Presse-Milieu.

Dennoch war Fullers Zusammenarbeit mit der Traumfabrik alles andere als glücklich, und zwar nicht nur, weil er - in seiner journalisti-



MERRILL'S MARAUDERS (oben)

THE BIG RED ONE (unten)

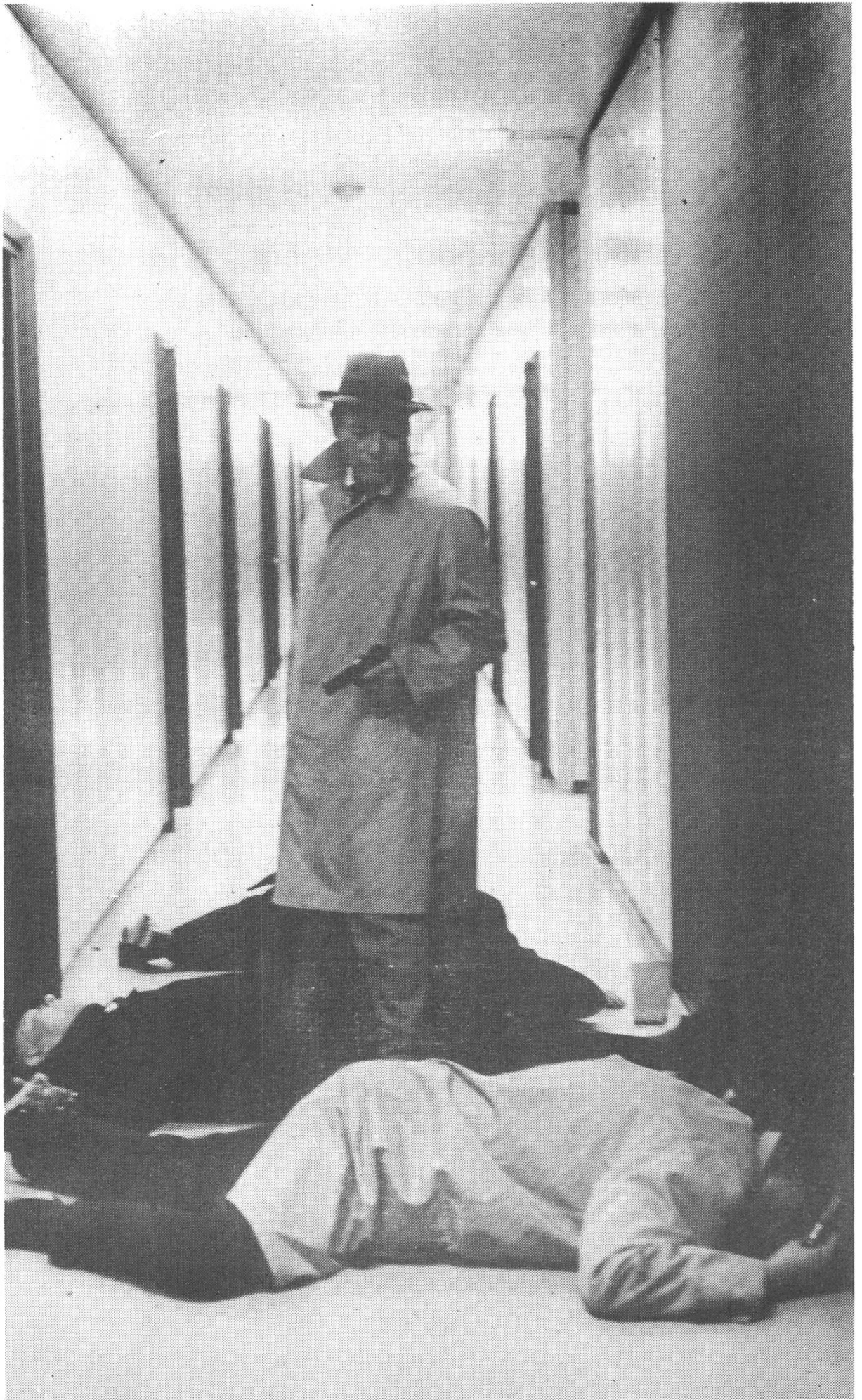




SHOCK CORRIDOR, Samuel Fuller



ALPHAVILLE, Jean-Luc Godard





THE BARON OF ARIZONA (oben)

RUN OF THE ARROW (unten)



schen Disposition - alles selbst machen wollte, sondern weil er meist Skandalfälle aufgriff und die mit grosser brutaler Heftigkeit umzusetzen pflegte. Fast allen seinen Filmen, die meist auf tatsächlichen Ereignissen beruhten, gingen langwierige Recherchen und Studien an Ort und Stelle voraus. So vertiefte er sich für I SHOT JESSE JAMES ein halbes Jahr lang in die Geschichte der Revolvermänner - und dementsprechend desillusionierend wurde dann auch der Film.

Es sind die extremen Erfahrungen des Reporters, die Fuller bewegten, seinen Filmen einen so hybriden Stil zu verleihen: Idyllen werden aufgebaut, um sie gleich anschliessend brutal zu zerstören. Sein 1964 gedrehter und lange verbotener Film NAKED KISS ist dafür typisch: Erzählt wird die Geschichte einer jungen Frau, die in eine Kleinstadt reist, um ihre Vergangenheit zu vergessen und ein neues Leben aufzubauen. Sie war Prostituierte und sucht einen "sauberen" Arbeitsplatz; als Pflegerin in einem Krankenhaus für Behinderte findet sie ihn. Weil sie sich in den Besitzer des Hospitals verliebt und der sie auch heiraten will, sieht sie einer rosigen Zukunft entgegen. Und: die triviale Vorstellungswelt dieser jungen Frau zeigt Fuller. Angesichts der kitschigen Klischeebilder von Venedig glaubt man seinen Augen nicht zu trauen. Aber selbst hier, im Schwelgen in derartig simplen Vorstellungen bleibt Fuller psychologisch genau: nur in einer solchen Hollywood-Traumwelt kann die schlichte, schöne Blondine mit der Prostitutions-Vergangenheit schwelgen.

Wenn der Zuschauer nun glaubt, hier fände er sein gewohntes Happy-End, unterliegt er einer schrecklichen Täuschung. Fuller zerstört brutal die seifige Idylle: Die Frau erfährt, dass ihr Zukünftiger eine abartige Veranlagung hat, dass er es nur mit kleinen Mädchen treiben kann; weil sie Zeugin eines solchen Vorgangs wird, erschlägt sie ihn im Affekt. Sie wird von ihrer Vergangenheit eingeholt, die ganze Stadt wendet sich gegen sie. Einer Hure glaubt man nicht, auch wenn die Honoratioren der Stadt Dreck am Stecken haben.

Fullers Film ist nichts anderes als eine heftige Kritik am bigotten Kleinstadtleben Amerikas. In diabolischer Schwarz-Weiss-Dramaturgie (kontrastreiches Hell und Dunkel) und emotionsgeladen rollt die Geschichte vor dem Zuschauer ab; der Suggestivkraft der Bilder kann sich kaum einer entziehen. Die temporeich erzählte Geschichte mit heftig vorgetragenen Dialogen treibt auf den Skandal zu. Da kann manches grotesk wirken, hässlich oder auch geschmacklos, niemals ist die Bildfolge beruhigend, nicht einmal dort, wo die Traumwelt der Frau ausführlich geschildert wird.

Fullers Filme, und da ist er eben ganz der Journalist geblieben, registrieren extreme Formen der Wirklichkeit, immer mit professioneller Leidenschaft. Er bedient sich einer ähnlichen Technik wie die non-fiction-Autoren der Literatur: er greift authentische Fälle auf und verwebt sie - aber immer im Reportagestil - mit einer reisserischen Filmdramaturgie.

In einer Mischung aus Zufall und Notwendigkeit baut er Schicksale auf, deren wesentliches Charakteristikum es ist, dass Mörder und Gemordete, Täter und Opfer einander nicht kennen und nichts gegeneinander vorzubringen haben, sondern sich einfach so zufällig wie unausweichlich aufeinander zu bewegen. Dabei ist Fuller objektiv in dem Sinn, dass er in die Psychen aller Beteiligten einsteigt und sie eruptiv nach Aussen agieren lässt. Das gerät ihm dann oft so monst-

rös, dass es auch ganz eindeutige Reaktionen provoziert; alles läuft wie am Schnürchen, wenn auch an einem schrecklichen.

Am grossartigsten ist Fuller die Uebertragung der non-fiction-Technik auf den Film zweifellos in seinem 1963 entstandenen Werk SHOCK CORRIDOR gelungen, einem Hauptwerk nicht nur der amerikanischen Filmgeschichte, sondern auch ein Schlüsselwerk über die psychische Befindlichkeit des Amerikaners schlechthin. Aus diesem Grunde ist SHOCK CORRIDOR auch auf vielen Ebenen interpretierbar.

Der Reporter Johnny Barrett möchte unbedingt den Pulitzer-Preis, doch den - das weiss er - erhält man nur, wenn man einen wirklichen Knüller verfertigt. Weil in einer Nervenheilanstalt ein Patient ermordet worden ist und es drei Zeugen gibt, die jedoch Patienten sind, verfällt Barrett auf die Idee, einen Kranken zu simulieren, um sich auf diese Art in die Irrenanstalt einschleusen zu können. Mit Hilfe seines Zeitungschefs, seiner Freundin, einer Stripperin und einem asiatischen(!) Psychiater "lernt" er schizophrenes Verhalten. Barrett soll vor den Aerzten eine krankhafte Liebe zu seiner Schwester simulieren und die Freundin sich als Schwester ausgeben.

Zunächst ist die Freundin dagegen und es kommt zu heftigen Auseinandersetzungen über die Aufgabe des Journalisten. Die Geliebte findet die Idee gschmacklos und verlogen, Barretts Fälschung ausserdem gefährlich; doch Johnny ist besessen von der Idee. Als er endlich aufgenommen wird und den Korridor betrachtet, in dem sich die Patienten tagsüber aufhalten, bekennt er mit satanischem Grinsen: "Dieser Korridor ist der magische Weg zum Pulitzer-Preis." Dieser Korridor ist aber vor allem der Weg ins Irresein, denn Barrett wird von der Realität niedergedrückt, seine Fälschung funktioniert nicht, er wird das Opfer seiner eigenen Fälschung: er wird selbst schizophren, bis er den Mörder gefunden hat.

Der Film birst vor mühsam gebändigter Wut, die aus brennendem Hass auf die barbarischen Figurationen der US-Gesellschaft gespeist wird. Das Irrenhaus, das ist "Gottes eigenes Land" und Barrett, das ist der Glaube an die Kraft des Einzelnen, grosse Veränderungen herbeizuführen, die Wahrheit ans Licht zu holen. Die drei Irren, denen Johnny die Wahrheit entlocken muss, wirken wie symbolisch verdichtete Schlüsselfiguren gegenwärtiger Krise in den USA: entweder haben sie politisch abgedankt (der Techniker), oder sie sind politisch ahnungslos (der Soldat), oder sie sind mit ihren eigenen Problemen beschäftigt (der Neger, der weisser sein möchte als die Weissen). Es profitiert der Gang, der den Laden heimlich beherrscht.

Der Film beginnt wie eine Reportage: er steigt unvermittelt in die Story ein und gibt erst nach einigen Minuten dem Zuschauer zu erkennen, dass hier Zeitungsleute einen Fall proben. Da existiert keine überflüssige Kamerabewegung oder Einstellung, jeder Schwenk hat seinen funktionalen Sinn, und dennoch ist der Film ein kochender Kessel von Emotionen.

Fuller ist der "Muckraker" (etwa: "Dreck-Wischer") des Films, der kritisch-kompromisslos und dennoch voller Emotionalität mit den Idealen des amerikanischen Traums ins Gericht geht. Aussenseiter und Bessene stehen im Mittelpunkt seiner Filme, die bis zu BIG RED ONE ihren reportagehaften, leidenschaftlich-engagierten Stil beibehalten haben.

Wolfram Knorr

Fuller und Godard

Fuller hat einen grossen Einfluss auf das moderne Kino ausgeübt, aber erst durch zweite Hand, nämlich durch das Werk von Jean-Luc Godard. In seiner Zeit als Kritiker schrieb Godard eine sehr lobende Besprechung von FORTY GUNS in den Cahiers du Cinema; in A BOUT DE SOUFFLE, seinem ersten Spielfilm, kopiert er die Einstellung, die auf den Gewehrlauf zeigt. Als er LES CARABINIERS vorbereitete, sagte er, dass er ihn drehen wolle, wie Fuller einen Kriegsfilm dreht. In PIERROT LE FOU tritt Sam Fuller persönlich auf und bringt kurz seine Definition des Kinos vor - eine Definition, die zum Motto von Godards Film wird. MADE IN USA ist Nick und Sam gewidmet - Nicholas Ray und Samuel Fuller "deren Schüler in Bezug auf Bild und Ton ich bin". Viele angelsächsischen Kritiker finden es beinahe pervers, dass solch ein intellektueller König des Studio-Films einen Mann bewundern sollte, den sie nur als Hersteller von billigen Hollywood B-Filmen sehen. Aber Godards Bewunderung für Fuller ist weder intellektuelle Schludrigkeit, noch Teil einer unkritischen Liebe zur amerikanischen Kultur, noch ist sie marginal. Wenn wir Godard als den möglicherweise wichtigsten zeitgenössischen Regisseur und sicherlich stärksten Einfluss auf das zeitgenössische Kino bewundern und respektieren, dann müssen wir auch anerkennen, dass das, was er Fuller zu verdanken hat, zentral für sein Werk ist.

Der Godard Held, der entfremdete Aussenseiter, ist eine intellektualisierte Version des Fuller Helden. Belmondo in A BOUT DE SOUFFLE mag Bogart verehren, und MADE IN USA mag auf THE BIG SLEEP basieren, aber Belmondo und Karina sind leidenschaftlichere, irrationalere und selbstzerstörerischere Charaktere als Bogart sie je spielte. Selbstverständlich verehrt Godard Hawks, aber seine Helden und Heldinnen teilen nicht Hawks' moralisch begrenzte Sicherheit, sondern Fullers verzweifelte Verwirrung. Dialektik und Paradox sind so fundamental in Godards Welt wie in Fullers. Godards Helden, wie Fullers, sind Taschendiebe, Prostituierte, Doppelagenten oder Frauen und Männer, welche die etablierte Gesellschaft meiden. Oft ist was Godard Fuller verdankt spezifisch und konkret. Man vergleiche etwa den Waschraum in A BOUT DE SOUFFLE mit demjenigen in PICKUP IN SOUTH STREET; vergleiche die erste Einstellung von A BOUT DE SOUFFLE, wo Belmondo hinter seiner Zeitung hervorschielt - mit der selben Einstellung von Widmark in der Eröffnungssequenz von PICKUP ON SOUTH STREET. Subor in LE PETIT SOLDAT, gefangen zwischen politischen Opponenten, die sich bekriegen, entwickelt eine Liebesbeziehung inmitten dieser Schlacht,

genau wie es die Protagonisten so vieler Fuller Filme tun. Subor und Karina spielen in einem typischen Fuller Drama über Loyalität und Verrat; sie halten unter Beschuss eine Liebesbeziehung aufrecht, genau wie Skip und Candy, oder Brock und Lucky Legs. In ALPHAVILLE offeriert Eddie Constantine beinahe eine Re-kreation von Robert Stack's Vorstellung in HOUSE OF BAMBOO. Auch bei Godard finden sich Nachforschungen und sinnlose Reisen, während denen die Protagonisten soviel über sich selbst herausfinden, wie über ihr angebliches Ziel, häufig. A BOUT DE SOUFFLE, LE PETIT SOLDAT, ALPHAVILLE, MADE IN USA und PIERROT LE FOU teilen alle diese sehr fullerische Struktur. Die Irrfahrten durch Wälder und durch Flüsse in PIERROT LE FOU erinnern einen an MERRILL'S MARAUDERS, und die Reise endet mit einem gleich nihilistischen Bild. Aber Pierrot und die Hippies in WEEKEND sind auch O'Meara, versuchen in eine primitivere Welt zu fliehen, den moralischen Dilemmas, die durch die moderne Gesellschaft gestellt werden, zu entkommen. Ein Mass für Fullers Stärke, im Vergleich zu Godard, ist, dass O'Meara zurückkommt, wo Pierrot Selbstmord begeht.

Alle Godard Männer könnten in ihren Beziehungen zu Frauen Brent's Bemerkung in VERBOTEN! wiederholen: "Ich könnte dir nicht glauben, was immer du mir erzählst ...". Belmondo wird von Seberg in A BOUT DE SOUFFLE verraten, Subor von Karina in LE PETIT SOLDAT, Piccoli von Bardot in LE MEPRIS, Belmondo von Karina in PIERROT LE FOU. Der Verrat ist so zentral in Godards Welt, wie auch in Fullers, und Godards Helden sind, wie Fullers, der emotionalen Fallen, durch welche sie ihre Wege durchschlängeln müssen, gewahr. Sie sind verdammt durch die Liebe. Die langen Liebesszenen in A BOUT DE SOUFFLE, LE PETIT SOLDAT, LE MEPRIS und in PIERROT LE FOU, die Verhöre gleichen, verdammen die Helden und Heldinnen zu Missverständnissen nur wegen dieser Mehrdeutigkeit von Sprache und Erscheinung, die auch Fuller beschäftigt. Bardot könnte in LE MEPRIS sehr gut zu Piccoli gesagt haben: "Du hast nur gesehen, was du sehen wolltest." Belmondos letzte Grimasse in A BOUT DE SOUFFLE, sein blau angemaltes Gesicht in PIERROT LE FOU, erinnern einen an die Masken in THE CRIMSON KIMONO und erfüllen einen vergleichbaren Zweck.

Godard und Fuller benutzen die Genre Kriegsfilm oder Kriminalfilm nur um sie zu zerstören, durch die Dringlichkeit der Belange, die sie beide in diese Formen giessen. Wie THE CRIMSON KIMONO ist PIERROT LE FOU eine Kriminalgeschichte, die zur Liebesgeschichte wird. MADE IN USA handelt von der französischen Politik, wie UNDERWORLD USA von der amerikanischen. Godards Interesse am Innen-Leben und an den gegenseitigen Konflikten seiner Protagonisten schiebt die Mechanismen des Thrillers an den Rand des Films, wie Fuller in THE CRIMSON KIMONO - das Verbrechen wird also nicht als die treibende Kraft des Films, sondern als Kommentar zu den persönlichen Problemen des Protagonisten gebraucht.

Godard teilt Fullers Misstrauen in den Totalitarismus in, zum Beispiel, LES CARABINIERS und ALPHAVILLE. Er teilt auch Fullers Misstrauen in sein Medium. Beide kombinieren Dokument und Fiktion in einem Versuch, der Traumnatur der Filme zu entkommen, und beide verwenden sehr private Geschichten, um internationale politische Probleme zu kommentieren. Man vergleiche VERBOTEN! mit DEUX OU TROIS CHOSES. Jeder der beiden sehr didaktischen Filme präsentiert eine Welt von zum Untergang verurteilten Individualisten, die durch vergleichbare

Kräfte von rechts und links zermalmt werden. MADE IN USA ist richtigerweise Fuller gewidmet. Karina wird bei ihrer Suche nach Rache, wie Tolly Devlin oder Spanier-Kenner, immer tiefer in eine Welt von inter-totalitärem Verrat gezogen. Wie Lucky Legs, wird sie in einen politischen Konflikt hineingezogen, der sie nicht interessiert; wie bei Johnny Barrett gelten ihre Nachforschungen in Wirklichkeit der Wahrheit über sich selbst, als die Identität des Mannes, den sie sucht, immer konfuser wird. Wie Kelly in THE NAKED KISS, versucht Karina am Ende aus dieser unheilbar korrupten Welt abzureisen. Alle Godard Charaktere versuchen, wie O'Meara, in eine bessere Welt zu entfliehen, die aber als eine Welt gezeigt wird, die nur in Träumen existiert: die Vision von Süd-Amerika am Ende von BANDE A PART, Belmondos Wunsch nach Rom zu fahren in A BOUT DE SOUFFLE, Capri in LE MEPRIS, Südfrankreich in PIERROT LE FOU. Die vereinigte Anziehung von und Furcht vor dem Primitiven im letzten Teil von WEEKEND erinnert an den Sioux in RUN OF THE ARROW und an die Alpträume in SHOCK CORRIDOR.

Beide Regisseure verwenden die Prostituierte sowohl, um die nur an Geld interessierte Natur des modernen Lebens zu kommentieren, als auch als Symbol der unabhängigen Frau, die nicht in den Verrat durch die Liebe hineingezogen wird. Man vergleiche Kelly und Lucky Legs mit Karina in VIVRE SA VIE und Vlady in DEUX OU TROIS CHOSES.

Der entscheidende Unterschied zwischen Godard und Fuller ist einer des Anspruchs, des Selbstbewusstseins. Fullers Filme sind zufriedensstellender als Godards, weil Fuller in einer gesünderen Tradition arbeitet. Die Betonung der persönlichen Aussage in der europäischen Tradition und die Entfremdung vom Publikum, welche durch das Studio-Film Konzept unterstützt wird, führen Godard dazu, immer privatere Aussagen zu machen. Als Godard versuchte, seine Filme in einem direkt politischen Sinne relevanter zu machen, wurden sie paradoxerweise zunehmend unentzifferbar. Beide Fuller und Godard sind fasziniert vom Journalismus, obwohl diese Faszination bei Godard ebensostark von Lang wie von Fuller stammt. Journalisten und die Ambiance des Journalismus spielen eine wichtige Rolle in A BOUT DE SOUFFLE, LE PETIT SOLDAT, UNE FEMME MARIEE. Godard arbeitete wie Fuller als Journalist und Drehbuchautor, bevor er Regisseur wurde, wobei sich in Godards Filmen dieses journalistische Interesse zunehmend in Richtung Fernsehnachrichten und "cinéma vérité" gewendet hat. Beide, Godard und Fuller, sehen Film nicht als individuelles Kunstprodukt, sondern als einen fortlaufenden Prozess der Auseinandersetzung. Für Godard sind Filme Seiten in einem Tagebuch, für Fuller Ausgaben einer Zeitung. Während Fuller gelernt hat, innerhalb der Beschränkungen von Boulevardzeitung und Massenaufgaben journalistisch zu arbeiten, hat Godard durch das Aequivalent von verdrehten, kryptischen, fast schon verschlüsselten Artikeln in linken Rand-Zeitschriften zu kommunizieren versucht. Godard mag intellektuell Mao's Gedanken bewundern, aber Fuller hat das unschuldige Courage in diesem sloganisierten Stil tatsächlich zu filmen. Sowohl Godard wie Fuller durchbrechen die Grenzen der Genres, aber in Fullers Werk überlebt das Genre mit genügender Stärke und Kohärenz, um die Absicht des Regisseurs aktiv zu unterstützen. Er kann nach eigenen Worten immer noch ein grosses "Garn" erzählen. THE CRIMSON KIMONO und UNDERWORLD USA funktionieren noch als Gangster-Filme.

Nicholas Garnham

Samuel Fuller, Kleine Filmografie

Geboren am 12. August 1912 in Worcester, Massachusetts, USA.

Wurde mit 12 Jahren copy-boy beim "New York Journal", und war mit 17 bereits Crime Reporter für die "San Diego Sun". Trieb sich während der Depression im Land herum, berichtete über Gerichtsverhandlungen und schrieb seine ersten Kurzgeschichten und Bücher. Wurde 1942 eingezogen und diente in der 16. Kompanie der 1. US Infanterie Division (bekannt als "The Big Red One") in Nord Afrika, Sizilien (mit dem Bronze Stern ausgezeichnet), Normandie (Silber Stern), Belgien, Deutschland und in der Tschechoslowakei.

Fuller ist mit der Schauspielerin Christa Lang, die er 1965 in Paris kennenlernte, und die in DEAD PIGEON ON BEETHOVENSTRASSE die Hauptrolle spielt, verheiratet und hat weiterhin ungezählte Projekte für Bücher, Drehbücher und Filme.

SPIELFILME: Regie und Drehbuch (B), Produktion (P), Samuel Fuller :

(*: will im Zusammenhang mit dem Film NICHT genannt werden)

(B 1: mit:Jesse L.Lasky jr; 2: Harry Kleiner;Z: zusätzliche Dialoge Fuller; 3: mit:Milton Sperling.)

1948	I SHOT JESSE JAMES, (B)	K: Ernst W.Miller	s/w	81 min.
1949	THE BARON OF ARIZONA, (B)	K: James Wong Howe	s/w	97 min.
1950	THE STEEL HELMET, (B), (P)	K: Ernst W.Miller	s/w	84 min.
1951	FIXED BAYONETS, (B)	K: Lucien Ballard	s/w	92 min.
1952	PARK ROW, (B), (P)	K: Jack Russel	s/w	83 min.
1952	PICK UP ON SOUTH STREET, (B)	K: Joe MacDonald	s/w	80 min.
1953	HELL AND HIGH WATER, (B/1)	K: Joe MacDonald	col	103 min.
1955	HOUSE OF BAMBOO, (B:2/Z)	K: Joe MacDonald	col	102 min.
1956	RUN OF THE ARROW, (B), (P)	K: Joseph Biroc	col	86 min.
1957	CHINA GATE, (B), (P)	K: Joseph Biroc	s/w	97 min.
1957	FORTY GUNS, (B), (P)	K: Joseph Biroc	s/w	80 min.
1958	VERBOTEN, (B), (P)	K: Joseph Biroc	s/w	94 min.
1959	THE CRIMSON KIMONO, (B), (P)	K: Sam Leavitt	s/w	82 min.
1960	UNDERWORLD USA, (B), (P)	K: Hal Mohr	s/w	98 min.
1961	MERRILL'S MARAUDERS, (B/3)	K: William Clothier	col	98 min.
1963	SHOCK CORRIDOR, (B), (P)	K: Stanley Cortez	s/w+c	101 min.
1963	THE NAKED KISS, (B), (P)	K: Stanley Cortez	s/w	93 min.
1969	(SHARK) * (B)			
1980	THE BIG RED ONE, (B)	K: Adam Greenberg	col	113 min.
1981	WHITE DOG			

TV Drehbücher und TV Filme:

1962 IT TOLLS FOR THEE (4.Episode der Serie "The Virginian")

1966 THE IRON HORSE (die 4./10./17./20. und 21. Episode der Serie)

1973 DEAD PIGEON ON BEETHOVENSTRASSE (in der Reihe "Tatort")

Dokumentarfilme über Fuller:

1973 BEYOND SAMUEL FULLER, Regie: Barrett+Bruce Hedson (Australien)

1979 SAMUEL FULLER AND THE BIG RED ONE, Regie: T. Ockerson (Holland)

Film-Stories (S) und Drehbücher (B), (A: Adaption), Samuel Fuller:

- 1936 HATS OFF, Regie: Boris Petroff (B)
- 1937 IT HAPPENED IN HOLLYWOOD, Regie: Harry Lachman (B)
- 1938 GANGS OF NEW YORK, Regie: James Cruze (B/S)
- 1938 ADVENTURE IN SAHARA, Regie: D.Ross Lederman (S)
- 1938 FEDERAL MAN-HUNT, Regie: Nick Grinde (S)
- 1940 BOWERY BOY, Regie: William Morgan (S)
- 1941 CONFIRM OR DENY, Regie: Archie Mayo/Fritz Lang (S)
- 1943 THE POWER OF THE PRESS, Regie: Lew Landers (S)
- 1945 GANGS ON THE WATER FRONT, Regie: George Blair (S)
- 1948 SHOCKPROOF, Regie: Douglas Sirk (B/S) *
- 1951 THE TANKS ARE COMING, Regie: Lewis Seiler (S)
- 1952 SCANDAL SHEET, Regie: Phil Karlson (S)
- 1953 THE COMMAND, Regie: David Butler (A)
- 1968 CAPE TOWN AFFAIR, Regie: Robert Webb, (Remake von PICKUP ON)
- 1974 THE KLANSMAN, Regie: Terence Young (B)

Filmauftritte von Sam Fuller / Fuller als Darsteller:

- 1955 HOUSE OF BAMBOO, Regie: Sam Fuller - als Polizist.
- 1965 PIERROT LE FOU, Regie: Jean-Luc Godard - als er selbst
- 1966 BRIGITTE ET BRIGITTE, Regie: Luc Moullet - als er selbst
- 1970 THE LAST MOVIE, Regie: Denis Hopper - als er selbst
- 1973 THE YOUNG NURSES, Regie: Clint Kimbro
- 1973 DEAD PIGEON ON BEETHOVENSTRASSE, Regie: Fuller - als er selbst
- 1976 SCOTT JOPLIN, Regie: Jeremy Paul Kagan
- 1977 DER AMERIKANISCHE FREUND, Regie: Wim Wenders - als Gangsterbos.
- 1979 1941, Regie: Steven Spielberg
- 1981 DER STAND DER DINGE, Regie: Wim Wenders

Einige Mitarbeiter von Samuel Fuller :

Jerome Thoms, Editor bei: THE CRIMSON KIMONO, UNDERWORLD USA, SHOCK CORRIDOR, THE NAKED KISS.

Philip Cahn, Editor bei: THE STEEL HELMET, PARK ROW, VERBOTEN.

Nick De Maggio, Editor bei: FIXED BAYONETS, PICK UP ON SOUTH STREET.

James B.Clark, Editor bei: HELL AND HIGH WATER, HOUSE OF BAMBOO.

Gene Fowler jr, Editor bei: RUN OF THE ARROW, CHINA GATE, FORTY GUNS.

Eugen Lourie, Art Director, bei: SHOCK CORRIDOR, THE NAKED KISS.

John Mansbridge, Art Director bei: CHINA GATE, FORTY GUNS, VERBOTEN.

Sowie als Darsteller:

Gene Evans, in: THE STEEL HELMET, FIXED BAYONETS, PARK ROW, HELL AND HIGH WATER, SHOCK CORRIDOR.

Barbara Woodell, in: I SHOT JESSE JAMES, THE BARON OF ARIZONA.

Chuck Haywards, in: RUN OF THE ARROW, FORTY GUNS, MERRILL'S MARAUDERS.

Chuck Roberts, in: RUN OF THE ARROW, MERRILL'S MARAUDERS, SHOCK CORRIDOR. (Double für Reed Hadley in I SHOT JESSE JAMES.)

Cameron Mitchell, in: HELL AND HIGH WATER, HOUSE OF BAMBOO.

Gene Barry, in: CHINA GATE, FORTY GUNS.

Richard Widmark, in: PICK UP ON SOUTH STREET, HELL AND HIGH WATER.

Kleine Rollen hatten bei Fuller auch:

James Dean in FIXED BAYONETS; Roger Moor in PICKUP ON SOUTHSTREET;

Charles Bronson in RUN OF THE ARROW.

TRE FRATELLI Regie: Francesco Rosi

Francesco Rosi, der streitbare Italiener hat immer wieder Filme wie LE MANI SULLA CITTA - über ruchloses Spekulantentum im Baugeschäft - oder IL CASO MATTEI - undurchsichtige Affären beim italienischen Erdölhandel - gemacht, die sich durch soziales Engagement und spannende Handlung auszeichnen: temporeich gelangt eine geballte Ladung direkter Kampf für eine bessere Welt auf die Leinwand.

Das hat sich inzwischen insofern geändert, als Francesco Rosi wohl älter - er feierte übrigens am 15. November seinen 59. Geburtstag - und ruhiger geworden ist. Die Verhältnisse und der Kampf gegen Ungerechtigkeiten war in Rosi's Filmen immer schon kompliziert, aber es gab Lösungen oder wenigstens eindeutige Richtungen für den Kampf und das Engagement. Wenn er jetzt - und das zeichnete sich schon ganz deutlich bei seinem vorangehenden Spielfilm CRISTO SI E FERMATO A EBOLI ab - über die Wurzeln einer Kultur und einer Gesellschaft vertieft nachzudenken und diesen Prozess auch darzustellen beginnt, dann dürfte das aber auch damit zusammenhängen, dass ihm die aktuell politischen Verhältnisse in Italien und in der Welt kaum mehr für ein sofortiges Engagement in eine bestimmte Richtung geeignet erscheinen.

Tre fratelli, drei Brüder, der Titel besagt das schon, treffen nach Jahren der Trennung in ihrem Geburtshaus zusammen. Der Bauer Donato (dargestellt von einem hervorragenden 89jährigen Charles

Vanel) hat seine Söhne zusammengerufen, weil seine Frau gestorben ist: Raffael, den ältesten, der sich als Staatsanwalt mit der Terroristenbekämpfung herumschlägt, aus Rom; Rocco, den etwa vierzigjährigen Lehrer in einem Erziehungsheim, aus Neapel; Nicola, der jüngste, der täglich an einem Fließband steht und sich gewerkschaftlich engagiert, aus Turin. Alle bringen sie ihre Ansichten, ihre Erfahrungen, ihre Verhaltensweisen - die weitgehend der sozialen Schicht, der sie sich inzwischen zugehörig fühlen, entsprechen - und auch ihre Sorgen mit. Nicola wird auch noch von seiner Tochter begleitet. Und was sie unsichtbar und nur in den Auswirkungen zu beobachten, mit sich tragen, wird in Täumen, Gesprächen und vor allem in Erinnerungen, die der Film aufzeigt, deutlich gemacht, bis Donatos Frau unter der Erde liegt und der Film zu Ende geht.

Drei Brüder, Tochter und Grossvater, Bauer, Arbeiter, Politiker und Erzieher: da wird ein Fresco der italiensichen Gesellschaft mit scheinbar leichter Hand hingeworfen - um das Ganze zu zeigen und in seinen Bezügen deutlich zu machen.

Und es sind die Wurzeln, die in den Erinnerungen, aber auch in den starken Bildern des Kameramannes Pasqualino De Santis greifbar werden, die den Optimismus und das Engagement des Films ausmachen, den Rosi selbst "einen Film über die Erinnerung" nannte.

Walt R. Vian



TRE FRATELLI, Francesco Rosi



John Huston



ESCAPE TO VICTORY

Regie: John Huston

Künstlerische Berg- und Talfahrten: das ist für den 75jährigen John Huston kein Schimpfwort, er hat sich nie darauf getrimmt, nur Meisterwerke zu hinterlassen, Pleiten sind bei dieser Spielernatur stets inbegriffen. Was für ihn zählt, ist das Risiko oder auch schlicht nur die Lust am Stoff, und darin ist er ganz der Vater seiner Filmhelden, angefangen mit Sidney Greenstreet und Humphrey Bogart in seinem ersten und epochemachenden THE MALTESE FALCON.

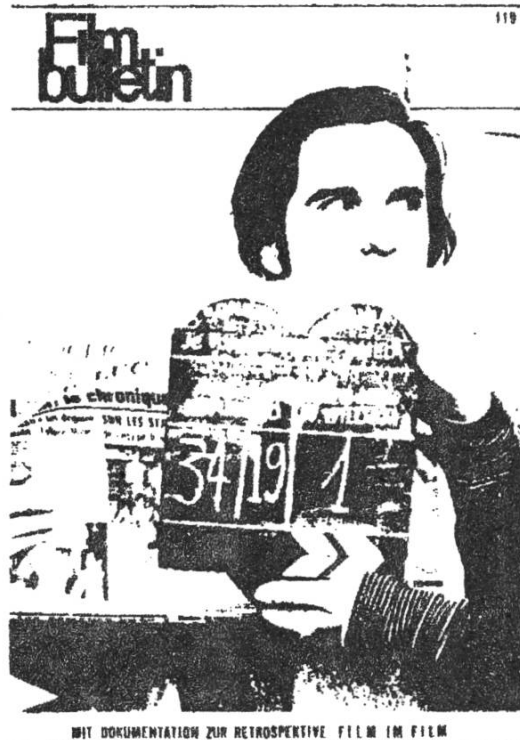
Der Preis möglichen Scheiterns setzt wohl voraus, dass einer bis zu einem gewissen Grade auch unbekümmert sein darf. In ESCAPE TO VICTORY ist John Huston weniger unbekümmert denn unbedarft. Die Geschichte eines Matches zwischen einer Mannschaft von alliierten Gefangenen und einer deutschen Wehrmachts-Auswahl in einem Pariser Stadion während der deutschen Besetzung Frankreichs ist Huston Anlass, männliche Härte und Tapferkeit in einem Kampf von Gut und Böse nach allen Kunstregeln emotioneller Entfesselung in Szene zu setzen, wobei ihm Schauspielersstars wie Sylvester Stallone und Michael Caine und Fußballstars von Pelé bis Bobby Moore professionelle Unterstützung geben.

Die Spielregeln sind hart: es sind jene des Kriegs und der Propaganda. Das heißt: der Unparteiische ist parteiisch, lässt den Deutschen die Fouls durch und

pfeift gegen die Mannschaft der Gefangenen, die denn auch mit erklecklichem Rückstand in die Pause geht. Was aber keine Rolle zu spielen bräuchte, weil just bei Halbzeit tapfere Männer der Résistance den Stollen unter dem Stadion ausgebuddelt haben, der den Spielern die Flucht ermöglichen soll. Aber diese entschlossen sich anders: In der zweiten Halbzeit wird der Rasen zum Feld der Ehre und des Triumphs für den "alliierten" Kampfgeist, im Siegestaumel (numerisches Resultat: unentschieden) öffnen die Begeisterungswogen der französischen Zuschauer im Stadion die Schleusen, und die Stadt schluckt die Menge samt den Spielern. Escape to victory!

Fussball also als Fortsetzung des Krieges mit andern Mitteln: das wirkt sich weniger "kathartisch" aus, als dass im Herunterholen des Kriegs auf die spielerische Ebene von Sport noch die ungebrochensten Gefühle unproblematisch sein dürften. Huston und sein Team wissen natürlich mit dem Publikum umzugehen: Unterstützt von aufpeitschender Musik steigert sich der Match in einer packenden Montage von Spieleraktionen samt endloser Slow-Motion-Repetitionen wie beim Fernsehen (nur viel dramatischer aufbereitet natürlich) zur Kundgebung gegen "die Deutschen". Max von Sydow als Wehrmachtsmann mit menschlichen Zügen mag noch so bemüht den Cliché-Brecher vom ein-

JETZT NOCH FÜR 1981 ABONNIEREN!



MIT DOKUMENTATION ZUR RETROSPEKTIVE FILM IM FILM



nur ein paar Bilder

JEAN-LUC
CINEMA
GODARD

Sie erhalten für sFr. 15.- (Ausland zuzüglich Porto und Versand) immer noch alle Nummern dieses 23. Jahrganges und zwei Hefte, unserer Wahl, eines früheren.

1981 bereits erschienen sind:

- No 118 Godard / Die Solothurner Filmtage in der Diskussion
- No 119 "Film im Film" mit kleiner Dokumentation solcher Filme
- No 120 "Kampf um den Film":

Boxer Filme / Farbschwund / Vorposten der Filmkultur

- No 121 Ton/Film, Filmtone: Gespräch mit Toningenieur und Filmern
- Selbstverständlich sind diese Nummern, solange vorrätig, auch einzeln zu beziehen. (Heft 3.- zuzüglich Porto und Versand)

Bestellungen, Anfragen:

Filmbulletin/Kath. Filmkreis Zürich, Postfach 6887, CH-8023 Zürich

dimensional bösen Deutschen mimen: wer im Kinosaal wünschte sich am Ende des Films die Germanen nicht stracks zum Teufel? Es genügt, dass der Feind benannt ist, und die Tugenden des Männerspiels Krieg dürfen auf dem Rasen ruhig weitergedeihen: Härte, Tapferkeit und Ehre. John Hustons

Filme haben immer Männerträume geträumt - im Guten wie im Schlechten, aber sie handelten oft auch von deren Brechung oder gar von ironischer Distanz. Dafür ist in diesem ESCAPE TO VICTORY kein Platz und keine Zeit. Zum Schaden des Films.

Martin Walder

Die wichtigsten DATEN (CREDITS) zu:

TRE FRATELLI

Regie: Francesco Rosi
Drehbuch: Tonino Guerra / F. Rosi; Kamera: Pasqualino de Santis; Art Director: Andrea Crisanti; Kostüme: Gabriella Pescucci; Schnitt: Ruggero Mastroianni; Musik: Pietro Piccioni; Ton: Mario Bramonti; Tonmischung: Romano Checcacci; special effects: Renato Agostini.

Darsteller: Philippe Noiret (Raffaele Giuranna), Charles Vanel (Donato Giuranna), Michele Placido (Nicola Giuranna), Vittorio Mezzogiorno (Rocco Giuranna / der junge Donato), Andrea Ferreol (Raffaeles Frau), Maddalena Crippa (Giovanna), Simonetta Stefanelli (Frau des jungen Donato), ua.

Produktion: Inter Film Spa, Rom/Gaumont, Paris; Produzent: Giorgio Nocella/Antonio Marci.

Land: Italien, Jahr: 1981, Länge: 113min.
Verleih: Parkfilm, Genf.

ESCAPE TO VICTORY

Regie: John Huston
Drehbuch: Evan Jones/Yabo Yablonsky; Kamera: Gerry Fisher, BSC; Kameraoperator: Bernard Ford; Schnitt: Robert Silvi; Musik: Bill Conti.

Darsteller: Sylvester Stallone (Robert Hatch), Michael Caine (John Colby), Pelé (Luis), Bobby Moore (Terry), Max von Sydow (Major Karl von Steiner), Carole Laure (Renee), ua.

Produktion: The Victor Company/Tom Stern; Produzent: Gordon McLendon.

Land: USA, Jahr: 1981, Länge: 117min.
Verleih: Starfilm, Zürich.

LOOKS AND SMILES

Regie: Kenneth Loach
Drehbuch: Barry Hines; Kamera: Chris Nenges; Schnitt: Steve Singleton.
Darsteller: Graham Green (Mike), Carolyn Nicholson (Karen), Phil Askham (Andy), Pam Darrell, Tony Pitts, Patti Nichols, ua.
Produktion: Black Lion/Kestrel/MK 2.
Land: Grossbritannien, Jahr: 1980, Länge: 104min. Verleih: Parkfilm, Genf.

LOOKS AND SMILES

Kenneth Loach

Ein Offizier erklärt: die Armee ist kein wilder Haufen kampf-lustiger Raufbolde. Dann zeigt er einen Film über die "moderne Armee technisch hochgerüsteter Spezialisten": Kampfpanzer, Helikopter, elektronisches Gerät. Jugendliche treiben sich herum. Langweilen sich. Warten vergeblich, dass etwas passiert.

Stempelbüro. Warteschlangen. Unterschrift. Die Arbeitslosenunterstützung kommt in ein paar Tagen. Arbeitsvermittlungsbüro. Blick auf die Karteikarten: keine neuen Angebote.

Mike würde lieber in die Armee eintreten, Berufssoldat werden, nach Nord-Irland versetzt werden, als die Arbeitslosigkeit, den Mühsiggang länger zu ertragen. Er würde gerne Mechaniker werden, Tanks reparieren, endlich etwas erleben, wie sein Freund Andy, dessen Vater ihn nicht bis zur Volljährigkeit hindert in die Armee einzutreten, mit der Begründung: er wolle nicht, dass sein Sohn eines Tages als Streikbrecher eingesetzt, seinem Vater ihm im Kampf gegenüber stehe.

Dazu eine unromantische, alltägliche Liebesgeschichte: Mike trifft Karen. Mike geht mit Karen aus.

Loach hat den moralischen Zeigefinger nicht mehr erhoben, der bei allem sozialen Engagement Filme wie POOR COW oder KES mit Schwulst überzuckerte - und genau das gibt seinem, in unpräzisen aber bezeichnenden schwarzweissen Bildern gehaltenen LOOKS AND SMILES grosse Kraft. (-an)

SIE FINDEN IN DIESER NUMMER

Kurz belichtet	2
Der aktuelle Film: DIE FÄLSCHUNG	Regie: Volker Schlöndorff 3
SAMUEL FULLER:	8
E MOTION PICTURES	11
Arbeitsnotizen zu den Filmen von Samuel Fuller: WO DIE BILDER SICH GENÜGEN	Von Norbert Grob 13
Zu einem Aspekt in den Filmen von Samuel Fuller: DER MUCKRAKER DES FILMS	Von Wolfram Knorr 21
Notizen zu Fullers Einfluss auf den neueren Film: FULLER UND GODARD	Von Nicholas Garnham 29
Kleine Filmografie	32
In den Kinos:	
TRE FRATELLI	Regie: Francesco Rosi 34
ESCAPE TO VICTORY	Regie: John Huston 37
LOOKS AND SMILES	Regie: Kenneth Loach 39
DATEN (CREDITS) zu den Filmen	39

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Filmbüro SKVV, Unartisco S.A., Zürich; Parkfilm S.A., Genf; Cinematheque Suisse, Lausanne; Cinematheque Municipale Luxemburg.

FILMBULLETIN erscheint ca. sechsmal jährlich, die Einzelnummer kostet in der Regel sFr.3.-, das Abonnement im Jahr sFr.15.- (Ausland zuzüglich Porto und Versand), Preise für Anzeigen auf Anfrage. Manuskripte sind im Prinzip erwünscht, es kann jedoch keine Haftung für sie übernommen werden.

FILMBULLETIN, Postfach 6887, CH-8023 Zürich

Impressum: Redaktion: Walt R. Vian; Gestaltung: Leo Rinderer-Beeler, Schriftsatz: COBRA-Satz; Druck: Rotag AG, Langstr.94, Zürich; Umschlag und Bildseiten: Rohner+Spiller, Winterthur; Endfertigung: Werkstatt für Behinderte Bülach; Abonnemente, Vertrieb: Filmbulletin/Filmkreis, Postfach, Zürich; Herausgeber: Katholischer Filmkreis Zürich.

IN EIGENER SACHE

Wir haben diesmal für den Umschlag an rot gedacht. Probeabzüge haben uns dann anders entscheiden lassen. Diese Farbe schien uns den Wahnsinn von Johnny - der sich, hinter dem Pulitzer-Preis her, in die Irrenanstalt(SHOCK CORRIDOR) einweisen lässt, um da einen Mord aufzuklären: er löst den Fall, aber um den Preis des eigenen Wahnsinns -, noch deutlicher zu unterstreichen.

Wahnsinn. Ohne dass es beabsichtigt war, hat sich Tod und Krieg als Thema herausgestellt, das sich über die Nummer hinzieht.

Nach Fullers Auffassung löst der Tod die stärksten Emotionen beim Zuschauer aus. Warum? Weil er endgültig ist.

Da Krieg und Tod weitgehend Synonyme sind, liegt es nahe, dass Fuller Filme über den Krieg gemacht hat: es wäre aber ein Irrtum, anzunehmen, er sei, indem er ihn darstellt, dafür: "Krieg ist langweilig, aber es wird noch einmal dreitausend Jahre dauern, bis es sich herumgesprochen hat und keiner mehr ein Gewehr gegen den andern erhebt." Fuller-Projekt (1966): "Flowers of Evil". "Hundert Frauen, zwei Männer - und ich will zeigen wie sie diese Männer unfähig machen, einen Krieg zu wagen, wie sie eine geheime Methode finden, Männer von innen heraus zu entwaffnen."

Die Friedensbewegung ist in den Schlagzeilen dieser Tage, sie macht von sich reden, wird grösser. Gut so. Andererseits vermag Tod und Krieg - ob man das nun zugibt oder nicht - immer wieder Faszination auszulösen: Laschen, als Korespondent in Beirut, schreibt an seine Frau: "Ich fühle, dass alles jederzeit explodieren kann. Das hat auch mit dir zu tun. (...) Ertragen wir den Frieden zu Hause bloss nicht, weil es ein Friede ist?" Und die Botschaftssekretärin antwortet ihm auf die Frage, ob sie denn keine Angst habe, angesichts der Heckenschützen und der Strassenkämpfe: "Ich habe nie weniger ans Sterben gedacht, ich werde nicht mal mehr krank."

Mike in Kenneth Loach's Film würde lieber Berufssoldat werden, als die Arbeitslosigkeit noch länger zu ertragen, wenn nicht sein Vater ihn hinderte, mit der Begründung, er wolle nicht, dass sein Sohn, als Streikbrecher eingesetzt, eines Tages seinem Vater im Kampf gegenüber stehe.

TRE FRATELLI, so Rosi, ist ein Film: "Ueber unser Leben, den Tod, die Einsamkeit. Ueber alte und ewige Werte, die wir alle in uns tragen, und über die Kräfte, welche diese Werte bedrohen. Aber auch über das Bedürfnis nach Vertrauen und über unsere Hoffnungen." Rosi hat sich zum Nachdenken über und Darstellen von den Wurzeln einer Gesellschaft "zurückgezogen".

Es gibt die Hypothese, Filme erlaubten es, menschliches Verhalten, verantwortungsfrei, weil auf der Leinwand ohne Konsequenzen, zu erproben. Sollte die These und sei's nur zu einem Teil stimmen, dann müsste es auch sinnvoll sein, Krieg, Vernichtung, Tod auf der Leinwand darzustellen - warum nicht auch da: zu den Wurzeln, also zu den emotions, den Gefühlen die am stärksten bewegen und aufwühlen, probeweise, zurück gehen.

Walt R. Vian

Samuel Fuller in PIERROT LE FOU

A FILM IS LIKE

A BATTLEGROUND

LOVE

HATE

ACTION

VIOLENCE

AND DEATH.

IN ONE WORD : E M O T I O N .