

Zu einem Aspekt in den Filmen von Samuel Fuller : der Muckraker des Films

Autor(en): **Knorr, Wolfram**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **23 (1981)**

Heft 122

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-867528>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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

* * *

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

* * *

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

Norbert Grob

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

DER MUCKRAKER DES FILMS

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

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

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

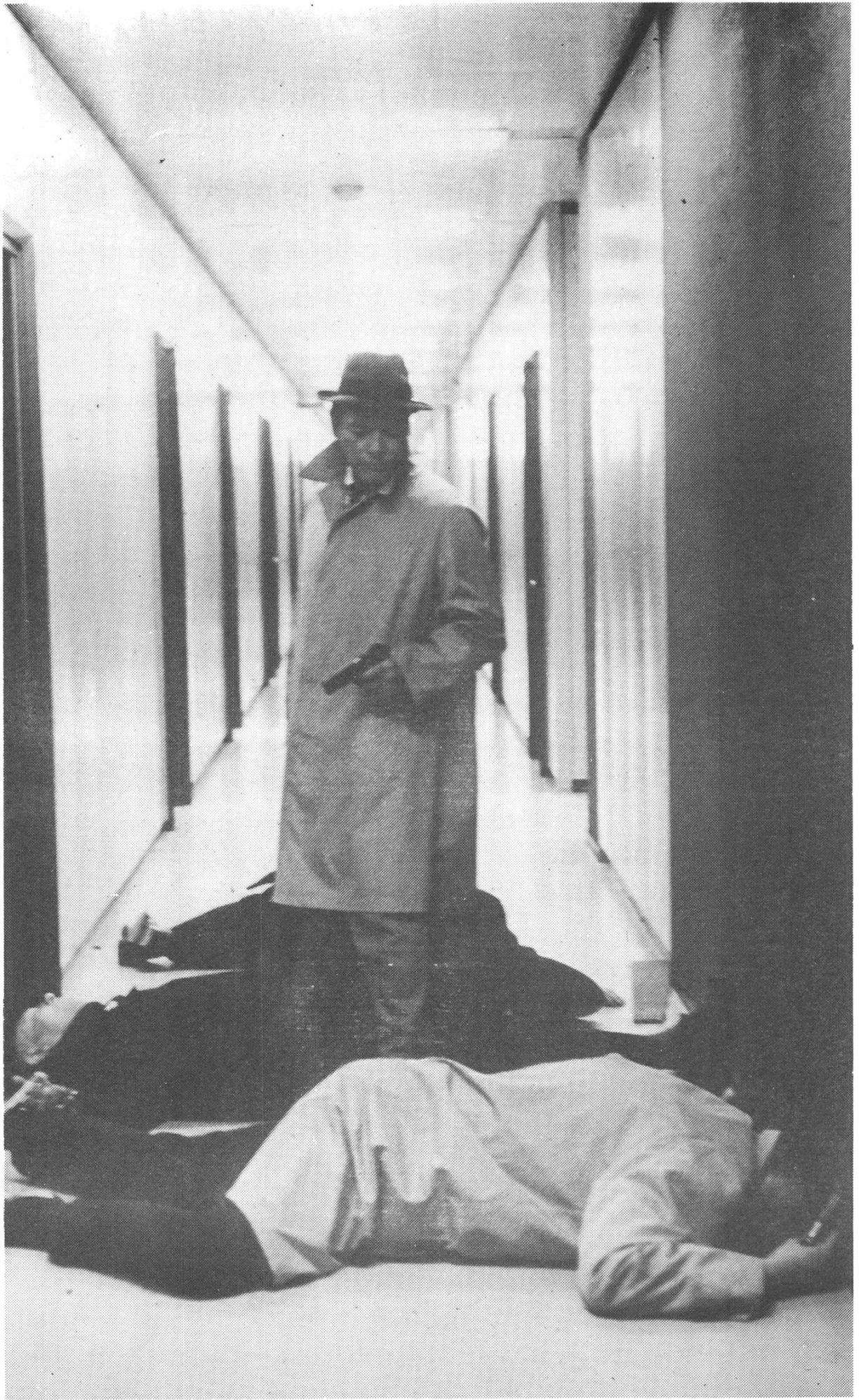




SHOCK CORRIDOR, Samuel Fuller



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 Besessene stehen im Mittelpunkt seiner Filme, die bis zu BIG RED ONE ihren reportagehaften, leidenschaftlich-engagierten Stil beibehalten haben.

Wolfram Knorr