

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 50 (2008)
Heft: 290

Artikel: Immer und überall: nur Krieg : Samuel Fulleres düstere Visionen :
beispielsweise: House of Bamboo, USA 1955
Autor: Grob, Norbert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863903>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 06.03.2026

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



Immer und überall: nur **KRIEG**

Samuel Fullers düstere Visionen
Beispielsweise: HOUSE OF BAMBOO, USA 1955



Zur Feier des fünfzigsten Jahrgangs von Filmbulletin – Kino in Augenhöhe präsentiert das Filmpodium der Stadt Zürich am 28. Mai 2008 ab 20.45 Uhr HOUSE OF BAMBOO von Samuel Fuller. Norbert Grob wird in den Film einführen.

FILMBULLETIN 4.08 E-MOTION PICTURE 12 13





von links nach rechts und von oben nach unten: THE NAKED KISS; HOUSE OF BAMBOO;
FIXED BAYONETS!; SHOCK CORRIDOR; PICKUP ON SOUTH STREET; STEEL HELMET

Samuel Fuller war von seinem ersten Film an ein Visionär der Mise en scène: Er dachte und fühlte visuell. Seine Bilder, gleichgültig, von wem er sie fotografieren liess, von Ernest Miller, James Wong Howe oder Lucien Ballard, von Joe MacDonald, Joseph Biroc oder später von Stanley Cortez, seine Bilder bauten Spannung auf, indem er Perspektiven erweiterte, Standpunkte veränderte, Blickrichtungen verschob. Die Dominanz der Halbtotale etwa in *HOUSE OF BAMBOO*, innen wie aussen, ist (nicht nur als ästhetische Strategie von Genre-Szenen) geradezu abenteuerlich. Seine Filme sind so immer auch Lehrstücke über das Abenteuer lustvollen Schauens.

Eine wichtige Strategie dabei: Einstellungen in Sequenzlänge drehen und dann, beim Schnitt, in eine neue Form, in einen neuen Rhythmus bringen. Fuller wollte damit das Bühnenhafte der Studio-Ästhetik sprengen, also den Wind zwischen die Blätter der Bäume bringen – und seine Bild-Räume (also auch die Handlungsräume für seine Figuren) öffnen in die Tiefe. Das sollte «ganz unterschiedliche Dinge nebeneinander versammeln.» Und die Charaktere flüchtiger und fragiler, auch peripherer machen.

Eine weitere Strategie: Charakterisierung durch klare, oft sogar überdeutliche äussere Kennzeichnung. Wie er seine Figuren aussehen liess, wie er sie in direktes Handeln verstrickte, wie er sie siegen oder verlieren liess (selten nur kamen sie ungeschoren davon, meistens wurden sie aufs Schwerste verletzt), stellte die Situation auf den ersten Blick klar. Fuller argumentierte und demonstrierte nicht, er zeigte einfach, was ihn bewegte, und setzte dazu seine rabiaten Akzente. Seine Devise, aus *THE CRIMSON KIMONO*: «Life is like a battle, somebody gets a bloody nose.»

I.

In *HOUSE OF BAMBOO* erzählt er von einem Mann, der in Tokio die Welt aus den Angeln heben will, jenseits jeder Moral, dann aber einem tumben Polizeispitzel verfällt – und danach kaum fassen kann, dass ihm die eigenen Gefühle zum Verhängnis wurden. Wie ein enttäuschter Liebhaber reagiert er, als er entdeckt, dass der Mann, dem er so sehr vertraute, ein *undercover agent* ist, für ihn ein Verräter.



PICKUP ON SOUTH STREET; HOUSE OF BAMBOO; Samuel Fuller bei den Dreharbeiten zu THE BIG RED ONE; FIXED BAYONETS!; CHINA GATE; HELL AND HIGH WATER; HELL AND HIGH WATER; RUN AFTER THE ARROW; MERRILL'S MARAUDERS; HELL AND HIGH WATER

FILMBULLETTIN 4.08 E-MOTION PICTURE 14 15

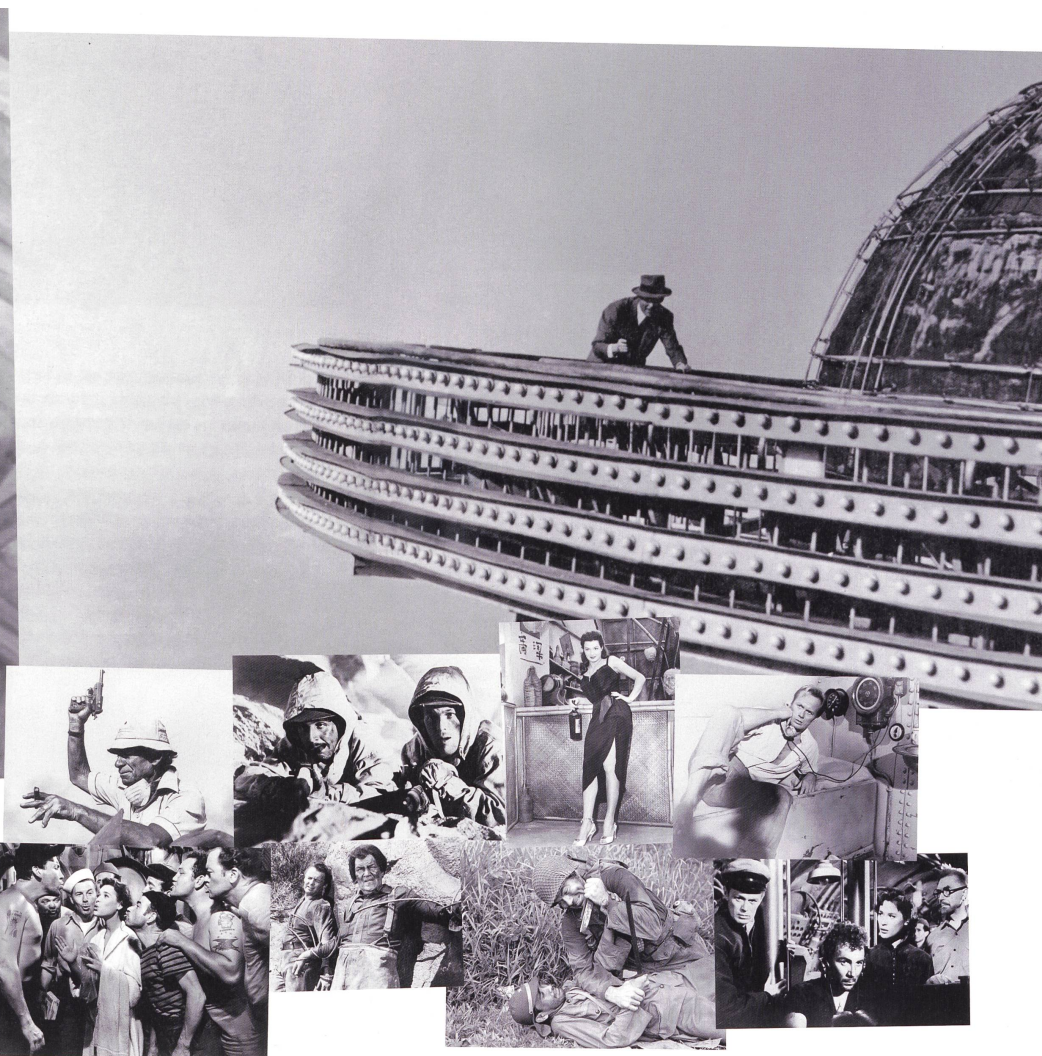
Darryl F. Zanuck, dem übermächtigen Tycoon der Fox seit 1935, habe er erläutert, so Fuller, er wolle einmal schildern (HOUSE OF BAMBOO war seine vierte Fox-Produktion, nach FIXED BAYONETS!, PICKUP ON SOUTH STREET und HELL AND HIGH WATER), dass es mehr gebe als nur Kumpanei zwischen Männern, sogar Liebe – auch unabhängig von Homosexualität. Und wie schon in seinem Debütfilm I SHOT JESSE JAMES zeigt er dann, dass es gerade die *bad guys* sind, die unter ihren Gefühlen besonders zu leiden haben.

Fuller mochte diese Umkehrung: den Bösen mit Sympathie zu charakterisieren und den Guten plump und steif zu präsentieren. Er habe deshalb, so bekannte er, Robert Ryan gebeten, den Darsteller des Gangsters, immer wenn er von seinem Vater spreche, «Daddy» zu sagen, nicht «Father». «Wenn man unmittelbar fühlt, dann muss einem jeder Kerl gefallen, der «Daddy» sagt, weil er seinen Vater mag.» Wenn dagegen der Polizist von seiner Familie spreche, sei das blöd, «er ist einfach ein Bulle aus Kalifornien.»

Fuller inszeniert deshalb seinen Antagonisten durchweg als souveränen Fürsten der Düsternis. Als eleganten Strategen des Selbstverständlich-Bösen, der weiss, dass harte Geschäfte eine Variante moderner Kriegsführung sind: Er kontrolliert das Glücksspiel in der Stadt, er hat gute Kontakte zur Polizei, er führt seine Gang wie eine Einheit der Armee, «Organization takes friends», also plant und organisiert er seine Raubzüge, als könne niemand ihm etwas an-

haben. Als dann der unbekannte Amerikaner in Tokio auftaucht, in einem schäbigen Trenchcoat, und sich aufführt, als sei Japan bloss eine amerikanische Kolonie, wird er aufmerksam. «Our Chicago mob was coming in to take over Tokyo? Selling Protection? What museum did you crawl out of?» Dabei lacht er voller Wohlwollen. Kurz darauf macht er dem Fremden ein Angebot: «Are you in? Or out?» Und übersieht dabei, dass dieser Mann in Wirklichkeit sein Gegner ist, ein Armee-Polizist, der ihn und seine Männer zu provozieren und zur Strecke zu bringen hofft.

Wie ein Ritter wirkt der Gangsterboss, wie ein Mann von Ehre, der noch Leidenschaft und Loyalität in sich hat. Voller Sympathie ist er für seinen neuen Mann, deshalb auch ein wenig blind vor Zuneigung und Bewunderung. Sogar das Leben rettet er ihm, als der nach einem Coup angeschossen auf dem Boden liegt, obwohl doch seine Maxime bei Coups lautet: «A wounded man, whether on attack or withdrawal, is immediately killed by any of us! If you're hit, you're taken P. W.!» Als er dann am Ende tot am Boden liegt, hoch oben auf dem Dach eines Wolkenkratzers, auf einer sich drehenden Plattform, gewährt Fuller ihm einen langen, nachdrücklichen Blick: Die Kamera erfasst ihn in einer schönen Totalen, vor einer sich drehenden Weltkugel, die seinen toten Körper in Bewegung hält. Was den Effekt hat, als warte die Kamera, bis er langsam in den Himmel schwebt.

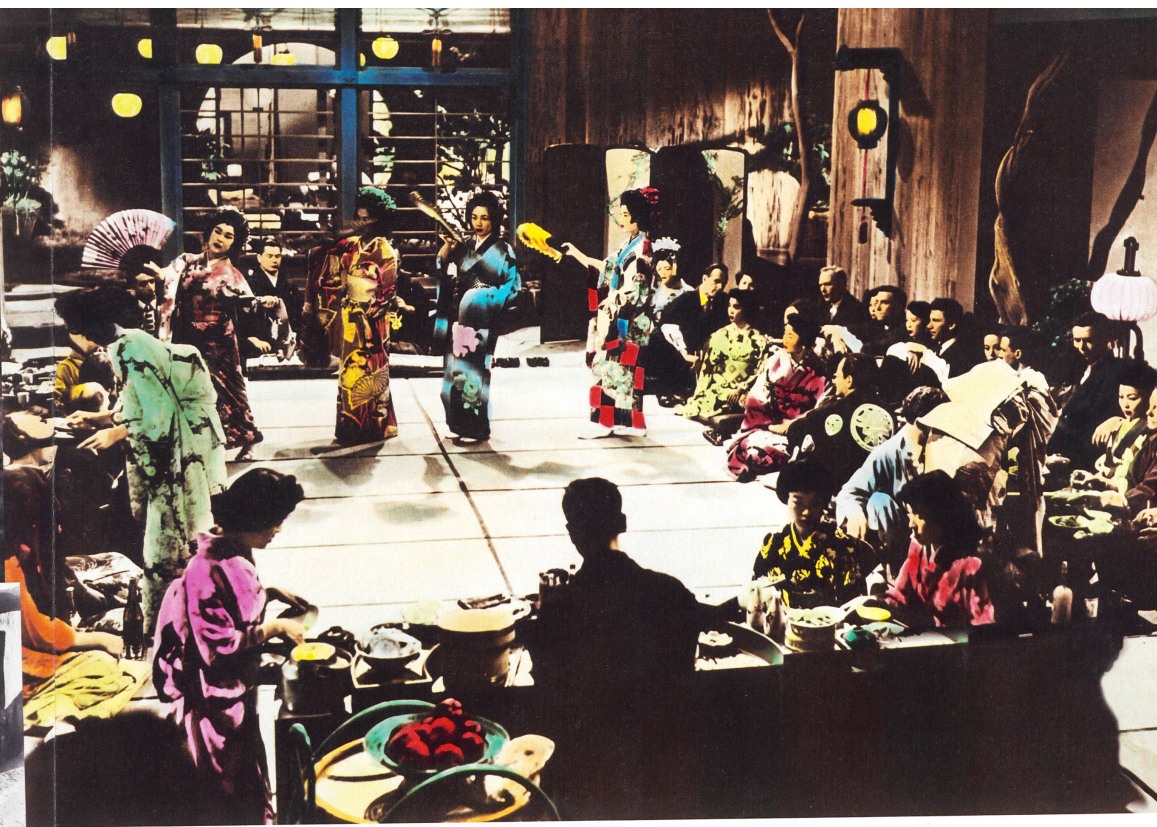


Demgegenüber gibt Fullers *good guy* den Gangster als seelenlosen Provokateur, mit knallharten Sprüchen, regungsloser Mimik und schneller Bereitschaft zur Gewalt. Er löst seine Konflikte, indem er ganz stur tut, was er zu tun hat: täuschen, verraten, vernichten. Er ist der obsessive Agent als cooler Jäger. Der Weg bedeutet ihm nichts, das Ziel dagegen alles. Am Ende kriecht er von hinten an seinen Gegner heran, schiesst sofort, trifft und tötet – und geht danach ungeührt davon.

So ist HOUSE OF BAMBOO in doppelter Weise eine Reflexion über den Menschen im Monster und das Monster im Menschen. Der Noir-Charakter des Films ist deswegen eher Resultat einer abgeklärten, schwarzen Figuren-Charakterisierung (und nicht eines expressionistischen Stils). Fuller sucht nicht zu verrätseln, sondern das Gängige nachhaltig zu verstören – jenseits von Glamour und Lack. Seine nüchterne Phantasie romantisiert nicht, sie will vielmehr durch Härte den aufweichenden Grenzen Paroli bieten.

Das Kontradiktorische, das so viele Filme von Fuller durchzieht, weil hinter dem ersten Augenschein immer noch eine weitere Ebene sichtbar werden soll, ist auch in HOUSE OF BAMBOO von Anfang an gegeben. Jedes Ereignis findet seine gegensätzliche Entsprechung, jede Ordnung ihr auflösendes Moment: Rasanz und Ruhe; Gewalt und Friede; Zuneigung und Eifersucht; Verurteilung und Vergewbung; Gegebenes und Mögliches, Vergangenes und Gegenwärtiges.

Dass die Intrige des Polizisten anfangs gelingt, ist auch, aber nicht nur Resultat eines strategischen Verhaltens, es ist vor allem – und das ist Fullers bitterböser Kommentar – Folge vorschneller Zuneigung. Das Bornierte und Ruppige gefällt, das betont Ungeührte, Gleichgültige, das als Signum für äusserste Entschlossenheit genommen ist, so wird der Spitzel akzeptiert, nach und nach. Was auf der anderen Seite Eifersucht hervorruft innerhalb der Gang. Und Argwohn. Ohne dass dies zunächst Folgen hat.



FORTY GUNS; HOUSE OF BAMBOO; HOUSE OF BAMBOO; HOUSE OF BAMBOO; CHINA GATE; HOUSE OF BAMBOO; RUN OF THE ARROW; FORTY GUNS; Dreharbeiten zu RUN OF THE ARROW; RUN OF THE ARROW

In einer der irritierenderen Szenen wird schliesslich aus einem vagen Verdacht eine vorschnelle Hinrichtung. Einer der Gangster lehnt sich mit der Zeit immer heftiger auf gegen die Akzeptanz des Neuen, das lässt ihn verdächtig werden. Als dann ein Coup misslingt, weil die Polizei bereits am Tatort ist, bevor überhaupt etwas passiert ist, denken alle an Verrat. Der Boss sucht deshalb seinen alten Kumpan auf und erschiess ihn, ohne ein Wort zu verlieren. Er tritt ein, sieht den Verdächtigen in der Badewanne und schießt. Und Fuller (und MacDonald) machen das Resultat sichtbar durch die Kugeln, die durch die Körper und die Wanne dringen – und durch das Wasser, das danach langsam, aber stetig aus den Löchern in der Wanne fliesst.

Ein Bild, nicht vorschnell zu einer Metapher, sondern zu einer nachdrücklichen Vision geformt. Fuller wollte stets, wie bereits angedeutet, visuell verdichten, was seine Arbeiten im Innersten zusammenhält: so präzise wie nur möglich zur Sache zu kommen und so direkt wie nur möglich den Kern der Sache zu präsentieren – Gewalt, Verletzung, Schmerz, Tod.

II.

Ein Hinweis auf das «Knüpfwerk darunter»: Die Liebe des eleganten, so überaus souveränen Gangsters zum «einfachen», so überaus tumben Polizeispitzel, sie ist – selbstverständlich – ein dramaturgischer Trick, auf dass die simple cop & robber-story tragisch überhöht wird. Es ist schon klar, es geht um den Krieg der guten gegen die bösen Jungs. Aber es geht auch, hinter dieser Geschichte, um Grundlegenderes: um übergrosse Gefühle, die nicht erwidert werden, um aussichtsloses Sinnen, um vergebliches Begehren.

Sam Fuller hat, um diese Tragik noch zu intensivieren, eine zweite Liebesgeschichte «eingewebt». Er macht die Zuneigung des Bösen in vielen Varianten sichtbar, einerseits, lässt aber den Polizisten andererseits in Liebe entflammen zu einem «Kimono-Mädchen». Ein weiterer (dramaturgischer) Trick, den Fuller in vielen Filmen nutzte: die Geschichte vorne durch Geschichten dahinter zu kontrastieren. Ganz zart wird der tumbe Polizist plötzlich des Nachts, scheu und sensibel. Ein Hinweis auf die Ambivalenz der Figur. Aber auch, ohne Zweifel, ein Hinweis auf die Schwierigkeiten des amerikanischen Mannes zu Intimität und Nähe.

Eine der berührendsten Szenen in dem Zusammenhang: Wie die junge Frau ihm verrät, warum sie stets ihren Nacken bedeckt halte. Es sei früher die Stelle gewesen, in die ein Mann sich zuerst verliebt habe. Woraufhin der Polizist sofort fragt, ob es auch bei ihm eine solche Stelle gebe. Was sie, nach einigem Zögern, bejaht, es seien seine Augenbrauen. Er habe die romantischsten Augenbrauen, die sie bisher gesehen habe.

III.

Samuel Fuller selbst: «Der Film war äusserst erfolgreich. (...) Wir drehten mit einem japanischen Team und Amerikanern in den Schlüsselfunktionen. Ein Riesenaufwand für 20th Century-Fox. Ich war dreimal in Japan, zweimal um Drehorte zu finden. Achtzig Prozent des endgültigen Drehbuchs wurden in einem Hotel in Japan geschrieben, damit auch die Atmosphäre stimmte.

Es gab kaum Probleme, ausser, als ich auf einem Kinderspielplatz auf dem Dach eines grossen Kaufhauses drehen wollte. Ein grosser Spielplatz mit vielen Spielgeräten. Ich hatte das zufällig von der Strasse aus entdeckt. Da war auch eine grosse Kugel, die sich drehte, und zwar so, dass sie an einer Stelle über das Dach hinausragte. Ausserdem gab es einen Fahnenmast auf dem Dach. Oben vom Mast sah man nicht nur auf das Dach, sondern auch über einen Fluss und über Tokio. Sofort sah ich vier Kamerapositionen.

(...) Hier wollte ich das Ende drehen. Doch zweimal handelte ich mir Absagen ein (von Nikkatsu, dem Besitzer des Kaufhauses wie des Filmstudios.)» Fuller überredete diesen Mann schliesslich, indem er ihm eine kleine Rolle anbot: als «der erste» nach Beginn der Schiesserei zwischen den Gangstern und der Polizei, «der sich ein Kind schnappt und rausläuft» – und sich so als Retter inmitten des Chaos präsentiert.

Dieses Ende ist ein wunderbarer Beleg dafür, wie sehr die Architektur eines Originalschauplatzes die Atmosphäre eines Films verdichten kann. Voraussetzung dafür: die Entdeckung des (möglichst noch «unberührten») Ortes für einen Film; der Verzicht darauf, ihn nur als «touristische Attraktion» zu sehen, als «schönes Motiv»; der Versuch, ihn dramaturgisch einzubinden und die Aktionen mit mood, flavor and drive zu intensivieren. Die Elektroisenbahn, das Karussell, die Schiffschaukel, die Drehkugel mit der Plattform um die Kugel herum, der kleine See mit den Schwänen, die Ess- und Süsigkeitsbuden – und zwischendrin die vielen Kinder «wie Ameisen»: Originalschauplätze sind für Fuller nie nur Selbstzweck. Sie dienen ihm als zusätzlicher Ausdruck, der die inszenierten Ereignisse authentischer macht – authentischer im Sinne von aufregend, lebendig, endgültig. In HOUSE OF BAMBOO nutzt Fuller erstmals (und er wird danach nicht mehr davon abgehen) das real Vorhandene als fiktiven Schein, um damit den filmischen Schein des Realen voll und ganz auszukosten.



HOUSE OF BAMBOO; FORTY GUNS; HELL AND HIGH WATER; CHINA GATE; THE NAKED KISS; PARK ROW

IV.

Samuel Fuller war einer der Hollywood-Giganten der fünfziger Jahre, kein Klassiker, kein Stilist, ein *hardboiled director*, ein wilder Konstrukteur von Effekten und Emotionen, ein kruder Visionär, der immer neue Wege entdeckte, wo andere längst ihre Grenzen gezogen hatten. Seine Filme faszinierten nicht nur durch ihre guten Geschichten, sondern auch, weil sie mit einem wilden, oft sogar barbarischen Zugriff in Kinobilder verwandelt waren. Berühmt seine langen Sequenzeinstellungen, die ins Geschehen hineinzogen, seine gewagten Kamerafahrten, die für Aufmerksamkeit sorgten, sowie seine ungewöhnlichen Bilderrhythmen, die emotionalisierten.

Er wollte nicht Bewährtes noch einmal machen, sondern Neues erproben: andere Geschichten anders erzählen – mit ungewohnten Bildern und ungewohnten Rhythmen. Sein Markenzeichen: einfache, aber rüde Geschichten voller Gewalt und Leidenschaft, sehr physisch, gradlinig, neutral und schnell erzählt. Dass Ideologie etwas Unmenschliches einfasst, dass sie verführt, ohne zur Auflehnung zu führen, das hat er für das Kino entdeckt. Seine Helden sind Verlierertypen, innerlich zerrissen, weil sie immer wieder tun, was sie eigentlich nicht tun durften.

Fullers eigene Geschichte, er wurde 1912 in Massachusetts geboren, ist schnörkellos. Wie in seinen Filmen kam er auch in seinem Leben schnell zur Sache. Mit Zwölf jobbte er beim «New York Evening Journal». Mit Siebzehn war er Polizeireporter für die «San Diego Sun» und den «San Francisco Chronicle». Mit Dreiundzwanzig publizierte er seinen ersten Roman: «Burn Baby Burn». Ein Jahr danach, 1936, war er in Hollywood, arbeitete an Drehbüchern für James Cruze und Archie Mayo, für Otto Preminger und Douglas Sirk. Während des Zweiten Weltkriegs kämpfte er in Nordafrika und Europa – als Corporal der 1. US-Infanterie Division, der «Big Red One» (wofür er mit dem Silver Star und dem Purple Heart ausgezeichnet wurde). 1948 drehte er seinen ersten Film: *I SHOT JESSE JAMES*, in dem der Held kein strahlender Westerner ist, sondern ein Gangster, der seinen besten Freund erschießt, weil er hofft, sich mit dem Kopfgeld ein neues Leben aufzubauen.

Seine Helden, oft egoistisch und brutal, hatten nichts vom *nice american guy*, ihre Erfolge waren stets Resultat von Misstrauen, Skepsis, Vorsicht. Nur jene, die sich doppelt absicherten, konnten letztlich sicher sein, nicht zu verlieren. In seinem Kriegsfilm *THE*



STEEL HELMET (1950) weigert sich der Mann im Zentrum, einem toten Kameraden die letzte Ehre zu erweisen. Er gibt sich pietätlos, da er eine Falle vermutet. Sein Kommentar: «A dead man is just a dead man!» Als die anderen Soldaten seine Haltung nicht akzeptieren und in die Falle tappen, fragt er danach nur knapp (und zynisch), ob sie wenigstens die Zigarren des Toten gesichert hätten.

Dieser direkte, harte Blick provozierte von Anfang an. Deshalb sind auch seine Probleme mit den Studios inzwischen Legende. Wenn Fuller vom Schiessen und Töten erzählte, zeigte er, was dieses Schiessen und Töten an den Körpern anrichtet. Er war 1956 der erste, der, in *RUN OF THE ARROW*, vorführte, was eine Revolverkugel im Gesicht eines Mannes bewirkt. Sein Thema sei «Menschlichkeit», deshalb erzähle er auch so oft von der «Zerstörung der Menschlichkeit». Die Kompromisslosigkeit, mit der er Gewalt als selbstverständlichen Teil des amerikanischen Lebens zeigte, war dann der Grund dafür, dass er in den Sechzigern immer grössere Probleme in Holly-

wood bekam. Die Menschen bei ihm, so Freund Göttler 1997 in der Süddeutschen Zeitung, hätten stets «Grenzen überschritten», und «keiner» habe «vorhersehen» können, «wohin das führen würde.»

Bis Mitte der sechziger Jahre drehte er immerhin noch sechzehn Filme, die zu den wichtigeren Arbeiten des amerikanischen Autoren-Kinos zählen. *THE STEEL HELMET* war der erste Film aus den USA, der einen realistischen Blick auf den Korea-Krieg wagte, die einen nannten ihn zynisch, die anderen überkritisch. *PARK ROW* (1952) bot eine berührende Hommage an den amerikanischen Journalismus: an den Mythos von Faktizität und Verständlichkeit. Der Spy-Thriller *PICKUP ON SOUTH STREET* (1953) feiert die Würde am Rande der Gesellschaft, den grossen Stolz der kleinen Gauner. Und der radikale Western *FORTY GUNS* (1957) spürt – jenseits von Moral und Ideologie – der Macht der Gewalt nach. In dem späten Film noir *UNDERWORLD U.S.A.* (1960) folgt ein Mann sein Leben lang den Schatten und Schemen seiner Kinderzeit. Der hyperrealistische



CHINA GATE; SHOCK CORRIDOR; Samuel Fuller und Jean-Paul Belmondo in *PIERROT LE FOU*, Regie: Jean-Luc Godard; Samuel Fuller bei den Dreharbeiten zu *THE BIG RED ONE*; SHOCK CORRIDOR

Kriegsfilm MERRILL'S MARAUDERS (1962) zeigt den Krieg als einzige Qual, in dem die physische Strapaze alles dominiert – Ehre und Ethos, Idee und Ideologie.

Nach SHOCK CORRIDOR (1963) und THE NAKED KISS (1964), in denen er die soziale Situation der USA äusserst kritisch zeichnete, fand er keine Produzenten mehr. Erst 1969 konnte er wieder einen kleinen Actionfilm inszenieren: SHARK. Danach wurden die Pausen wieder länger. 1972 drehte er (für die ARD) den Tatort TOTE TAUBE IN DER BEETHOVENSTRASSE; 1979 (in Europa): THE BIG RED ONE; 1981: WHITE DOG; 1983 (in Frankreich): LES VOLEURS DE LA NUIT; 1988 schliesslich: STREET OF NO RETURN. Danach konnte er nur noch (1990 fürs Fernsehen): THE MADONNA AND THE DRAGON drehen.

Kriegs- und Gangsterfilme, Western, Melos und Krimis: Auf den ersten Blick hat Fuller ausschliesslich Genrefilme gedreht. Doch die Regeln der Genres hat er immer gesprengt. Wobei er weder Klichee noch Phrase scheute, weil er die seriellen Muster nutzte als be-

kannte Bausteine, die ihm helfen, seine innovativen Werke zu errichten. Seine Filme sind rüde und einfach, instinktiv und direkt, rabiat und sehr physisch. Es sind Filme, in denen die Verstörung triumphiert – auch, weil sie die Spuren der Kämpfe um ihre Entstehung nie verwischten. Geradezu legendär das Credo, von Fuller selbst in Godards *PIERROT LE FOU* ausgesprochen: «A film is like a battleground – love, hate, action, violence and death. In one word: emotion.»

Fullers Vision von der Welt war die des rüden Skeptikers. Die Regeln der Genres hat er vor allem verletzt, um die Emotionen zu vertiefen. Seine Filme waren auf den äussersten Punkt aus: wo das Triviale umschlug in irritierende Wahrhaftigkeit. Er erzählte gradlinig, aber emotional, vom tagtäglichen «Schlachtfeld» Amerika: von Liebe und Hass, Gewalt und Tod. Ob nun auf den Strassen der Grossstädte oder den Prärien des Wilden Westens, ob zwischen den Redaktionsstuben der Park Row oder hinter den Gittern einer Nervenheilanstalt – in seinen Filmen herrschte immer und überall

Krieg. Streiten, kämpfen, Widerstand leisten: das war für Fuller ein menschlicher Grundwert. Wobei Waffen ganz selbstverständlich zur Ausstattung gehörten. Wie bei Lubitsch die Türen, bei Lang die Treppen, bei Ozu die Züge.

Fuller war immer darum bemüht, seine Geschichten durch authentisches Material zu verdichten. Dokumentarbilder, Zeitungsausschnitte, Landkarten, historische Dokumente und Urkunden, alles wurde eingeblendet, was den faktischen Gestus stärkt. Wann genau etwas wo stattgefunden hatte, war ihm so wichtig wie das Geschehen selbst. Dass auch solche Arrangements eher fiktiv wirken, wies er stets mit Vehemenz von sich. Tatsachen sind Tatsachen, darin war er Amerikaner. Er war der erste, der in *HOUSE OF BAMBOO* einen weissen Amerikaner mit einer Asiatin zusammenleben und in *RUN FOR THE ARROW* die Indianer noch am Ende siegen liess, der in *FORTY GUNS* die Eroberung des Westens ganz beiläufig als Geschichte gewalttätiger, auch illegaler Machenschaften zeigte und in seinen Kriegsfilmen, vor allem in MERRILL'S MARAUDERS, den Alltag der Soldaten in all seinem physischen Elend vorführte. Ihm war es wichtig, seinen Filmen den üblichen Hollywood-Glamour des Märchenhaften zu nehmen und sie stattdessen mit dem Schock des

Faktischen zu schmücken. Wobei er stets darauf bedacht war, diesen Schock in den Kinosaal zu verlängern. Am Ende von *RUN FOR THE ARROW* heisst es deshalb auch: «The end of this story can only be written by you.»

V.

Noch einmal zurück zu *HOUSE OF BAMBOO*: Der Film sollte ursprünglich *TOKYO STORY* heissen (so war dann auch der Titel hier in Europa), *Tokyo Monogatari* also im Japanischen. Das wäre eine schöne Entsprechung gewesen zu Yasujiro Ozus Film zwei Jahre zuvor, wo ein älteres Ehepaar aufbricht, um die Kinder in der grossen Stadt zu besuchen, ohne dort wirklich willkommen zu sein.

Fullers ästhetische Konzeption steht der von Ozu (selbstverständlich) diametral gegenüber. Dennoch: Auch *HOUSE OF BAMBOO* handelt vom Aufsuchen der grossen Stadt Tokio, ohne dass Ankommen und Wirken wirklich willkommen sind. Noch im Sieg des Guten über das Böse (wie bei Ozu im Wirken der Empfindsamen über all die Gleichgültigen) liegt der Schatten des Vergeblichen, der Wahn des Anrennens gegen die Götter, die aber – allesamt schweigen.



VI.

Keine Conclusio, eher eine Vermutung: 1955 war das erste Jahr in Hollywood, in dem es, von heute aus gesehen, mit den Films noirs langsam zu Ende ging (auch wenn einige der berühmten Nachzügler, wie Kubricks *THE KILLING*, Langs *WHILE THE CITY SLEEPS* oder Welles' *TOUCH OF EVIL*, Wises *ODDS AGAINST TOMORROW*, Barons *BLAST OF SILENCE* oder Fullers eigener *UNDERWORLD U.S.A.* noch ausstanden). Fuller spielt deshalb zu Beginn von *HOUSE OF BAMBOO*, als Hinweis und Kommentar zugleich, mit dem Wechsel von Schwarzweiss in Farbe. Er habe anfangs, so erklärte er selbst einmal, «den Berg Fuji nicht zeigen» wollen, «wie man ihn immer sieht, mit diesen Kirschblüten.» Deshalb habe er ihn «weiss gegen weiss gegen weiss» fotografieren lassen, mit «diesem schwarzen Zug» im Vordergrund. «Ich wollte eine Atmosphäre von grimmiger, düsterer Kahlheit. Dann, wenn wir vom Tod weggehen, der Ermordung der Soldaten, sieht man eine Frau rennen. Der Titelvorspann kommt, und wir beginnen, saftig und üppig mit den Farben zu werden. Stück für Stück. Wenn sie dann die Polizei anruft, von dieser wahnsinnig roten Telefonzelle aus, sind wir in der Farbe.»

So abenteuerlich, wie Fuller mit dem Aufkommen der Farbe umgeht, so abenteuerlich nutzt er in *HOUSE OF BAMBOO* auch den filmischen Raum. Seine Scope-Bilder sind nicht auf akzentuierende Effekte aus, sie suchen – oft durch bedächtige Schwenks oder langsame Rückfahrten – die Figuren in immer andere Umgebungen zu bringen, geradezu beispielhaft in der Sequenz, in der der Polizist die junge Japanerin verfolgt, vom Badehaus durch den Park bis zu ihrem Haus. Fuller (und MacDonald) bleiben zwischen halbtot und halbnahe – und öffnen so die Aufmerksamkeit für die sichtbare Rede jenseits der Story, für Körper und Dinge, für Strassen, Häuser, Bäume.

Fuller scheute – wie zuvor schon und danach noch – auch in *HOUSE OF BAMBOO* weder das Klischee noch die Phrase, weder das Stereotyp noch das Zitat. Mit seinen Bildern und Rhythmen aber schaffte er ein ganz eigenes Universum. Damit reagierte er auf das, was andere in der Zeit versuchten, Robert Aldrich oder Anthony Mann, Nicholas Ray oder Don Siegel. Im Grunde nutzte er die altbekannten, seriellen Muster als Bausteine, mit denen er seine ureigene, innovative Architektur errichtete.



THE BIG RED ONE; HOUSE OF BAMBOO; VERBOTEN; HOUSE OF BAMBOO; MERRILL'S MARAUDERS; THE NAKED KISS

VII.

Eine letzte These: Heutzutage, wo kaum noch einer die Kraft und Phantasie für physisches Kino hat, wirken Fullers Filme wie Lehrstücke eines innovativen Kämpfers inmitten eines produktiven Umfelds, das zu nutzen war (die Autoren, die Kameramänner, die Beleuchter, die Ausstatter, die Cutter, die Musiker, auch die Produzenten, wie *Buddy Adler* für *HOUSE OF BAMBOO*).

Deshalb noch eine notwendige Nachbemerkung: *HOUSE OF BAMBOO* steht für ein radikales Kinokonzept der fünfziger Jahre. Reibung zu dem, was inzwischen im Kino zu sehen ist, entsteht da allein noch für die, die ein Gedächtnis haben. Und die Erinnerung daran, was direktes, unmittelbares, einfaches Erzählen im Kino auszulösen vermag. Wo «die Dinge sind, was sie sind, so gefilmt, wie es sein muss: (...) gegebenes Kino und nicht angeeignetes, verdautes, reflektiertes» (wie das *François Truffaut* einmal definierte). Und die Abenteuer so, wie sie sein müssen: Ein Mann geht los, sucht seinen Job so gut wie nur möglich zu erledigen, und gerät in einen unlösbaren Konflikt (den er, um zu überleben, aber ignorieren muss). Er bringt alle vorgegebenen Ordnungen durcheinander, auch die Kon-

ventionen unter seinen Gegnern. Aber, und das macht *HOUSE OF BAMBOO* so bemerkenswert, auch die moralischen Kodices zwischen diesen Männern, von denen er nur wenig begreift. Am Ende kann er nur so darauf hoffen, einiges zu verändern – auch die eigene Gegenwart, auch die eigene Zukunft.

Norbert Grob

Stab

Regie: Samuel Fuller; B: Harry Kleiner; zusätzliche Dialoge: Sam Fuller; Kamera: Joe MacDonald; Farbberater: Leonard Doss; Spezialeffekte: Ray Kellogg; Schnitt: James B. Clark; Ausstattung: Walter M. Scott, Stuart A. Reiss; Kostüme: Charles Le Maire; Maske: Ben Nye; Musik: Leigh Harline; Ton: John D. Stack, Harry M. Leonard

Darsteller (Rolle)

Robert Ryan (*Sandy Dawson*), Robert Stack (*Eddie Spanier/Sergeant Kenner*), Cameron Mitchell (*Griff*), Shirley Yamaguchi (*Mariko*), Brad Dexter (*Captain Hanson*), Sessue Hayakawa (*Inspektor Kita*), Biff Elliott (*Webber*), Sandro Giglio (*Ceran*), Elko Hayakawa (*schreiende japanische Frau*), Harry Carey (*John*), Peter Gray (*Willy*), Robert Quarry (*Phil*), DeForest Kelley (*Charlie*), John Doucette (*Skipper*), Teru Shimada (*Nagaya*), Robert Hosoi (*Arzt*)

Produktion

20th Century-Fox; Produzent: Buddy Adler. USA 1955. Format: 35 mm, Cinemascope; Farbe: Deluxe; Dauer: 102 Min. Uraufführung: 1. 7. 1955.