



Re-Making Kurosawa

Kurosawas Rezeption im Weltkino¹

Marcus Stiglegger, Berlin

*Many people ask me why I feel so strongly about Akira Kurosawa.
The reason is very simple. He is the man I,
and many of my fellow filmmakers, believe is our greatest living filmmaker.
He is certainly one of the few true visionaries ever to work in our medium.*
Steven Spielberg (1990: 79)

Betrachtet man die anhaltende Popularität von Titeln wie RASHŌMON (1950), SHICHININ NO SAMURAI (1954), YŌJINBŌ (1961), KAGEMUSHA (1980) und RAN (1985), kann man den legendären japanischen Regisseur Akira Kurosawa nur als prototypischen Repräsentanten eines globalen Kinos verstehen. So sehr er sich einer kulturell determinierten Ästhetik bediente, so universal ist sein mediales Vermächtnis letztlich. Seine Form mag aus der Kultur und Geschichte Japans schöpfen, seine Themen sind elementar und existenziell. Und wie der von ihm bewunderte John Ford, wie Sergej M. Eisenstein, wie Ingmar Bergman, wie Sergio Leone und Francis Ford Coppola schuf er bildgewaltige Kunstwerke von globalem Wert. Seine Ästhetik des langen Abschieds findet sich durch andere Augen gefiltert in Filmen wie THE SEARCHERS (1956), SMULTRONSTÄLLET (1957), APOCALYPSE NOW (1979) oder ONCE UPON A TIME IN AMERICA (1984). Und wie Kurosawa westliche und osteuropäische Traditionen studiert und adaptiert hatte, so orientierten sich andere Künstler des Weltkinos an seinen auratischen Kompositionen – manche von ihnen in Form direkter Remakes.

Kurosawa selbst strebte eine Form des globalen Kinos an, wie er in einem Interview erläutert:

¹ Der vorliegende Text ist eine leicht gekürzte Neufassung des entsprechenden Kapitels aus Stiglegger 2014.

I make my films from the viewpoint of an individual who happens to live in Japan. But I don't believe that society is structured all that differently from country to country. So what I see from my experiences in Japan should be understandable to people of other countries. On top of that, the film medium is truly international. (Kurosawa zit. n. Wolf 1980: 92f.)

In einem anderen Interview verdichtet er diese Annahme in einem Begriff: „I think it's important to establish a kind of *global film culture* [Hervorhebung M.S.]“ (Kurosawa in: Rayns 1981: 174). Donald Richie formuliert eine treffende These anhand Kurosawas Œuvre in dessen Kernphase in den 1950er-Jahren, die erklären mag, warum die Rechnung des Künstlers letztlich aufging:

[Kurosawa] is concerned with truths which are ordinarily outside pragmatic Japanese morality and, being concerned with them, he questions them. This he does with an involuted, elliptical style, the essence of which is irony. (Richie 1987: 2)

Kurosawa wurde von seinen jüngeren Kollegen und internationalen Kritikern immer wieder eine elitäre Haltung vorgeworfen, die sich in der Bevorzugung männlicher, agiler Heldenfiguren zeige. So lassen sich etwa in *SHICHININ NO SAMURAI* zahlreiche Einstellungen finden, die den angeworbenen *ronin* eine exponierte Stellung gegenüber den Bauern in Not zuweisen. Diese ehemaligen Angehörigen der feudalen Kaste müssen den selbst handlungsunfähigen Bauern zur Seite stehen, damit diese ihr Problem bewältigen. Kurosawas Erfolg seit den frühen 1950er-Jahren wurde in den 1960er-Jahren von den aufstrebenden Regisseuren des *nuburu vagu* (*Japanese New Wave*) der Anbiederung an ein westliches Publikum bezichtigt. Vor allem der linksradikale Nagisa Oshima formulierte diese Thesen, die oft als Beleg für Kurosawas ‚westliche Disposition‘ innerhalb des japanischen Films herangezogen wurden. Doch der Regisseur selbst wies diesen Vorwurf streng von sich.

In Japan war Kurosawa auch bekannt als *tennō*, also Kaiser, was nicht nur den unbedingten Respekt seiner *gumi* (hier: Untertanen), sondern auch den Vorwurf der Arroganz seitens seiner Kritiker bezeichnete. Sie sahen in ihm einen auf sich und seine kleine Welt fixierten, egomanischen Künstler, der alles seinen filmischen Visionen unterordnete. Zugleich kam auch Skepsis aus dem Ausland. Die *Cahiers du cinéma* bevorzugten Kenji Mizoguchi, den Jacques Rivette bereits in den 1950er-Jahren als den japanischsten Regisseur und damit wahrhafteren *auteur* beschrieben hatte:

Schluss mit den Vergleichen: das Spielchen Kurosawa-Mizoguchi hat seine Zeit gehabt. Lassen wir das letzte Karrée der Kurosawianer ihre Murmeln einsammeln, man kann nur vergleichen, was vergleichbar ist und von gleichem Anspruch. Wenn Mizoguchi uns verführt, so vor allem deshalb, weil er nicht versucht uns zu verführen [...]: als einziger, scheint es, von allen japanischen Cineasten, der ausschließlich in seinem Stammbaum singt [...], kann er [Mizoguchi] auch als Einziger Anspruch erheben auf die wahre Universalität, die des Individuums. (Rivette 1990 [1958]: 124 f.)

Die Dichotomie zwischen japanischem Kino und Weltkino bleibt jedoch strittig, vor allem, wenn man Kurosawas Spätwerk mit einbezieht (vgl. High 2003: 419). Andererseits sind aus

Sicht der 1970er Jahre sowohl Kurosawas sentimental-realistisch orientiertes Werk (*A BEAUTIFUL SUNDAY*, 1947) wie auch seine Propagandafilme (*ICHIBAN UTSUKUSHIKU*, 1944; *ZOKU SUGATA SANSHIRŌ*, 1945) zeitlich noch näher im Bewusstsein der Zuschauer; und nach *AKAHIGE* (1965) konnte Kurosawas künstlerisches Konzept im Kontext des japanischen Films durchaus als veraltet und gescheitert betrachtet werden (vgl. Mellen 1976: 53). Nach *KAGEMUSHA* und *RAN* verschwanden diese Vorwürfe nicht völlig, sie wurden aber durch eine Welle internationalen Zuspruchs ausgeblendet. Erst *HACHI-GATSU NO KYŌSHIKYOKU* (1991) brachte wieder neue Bedenken auf, als der gealterte Meister in seinem Film von Amerika eine Entschuldigung für die Bomben auf Hiroshima und Nagasaki zu fordern schien, ohne die japanische Kriegsschuld – etwa Pearl Harbor – auch nur zu erwähnen (vgl. Prince 1999: 78).

Ein weltweit immer wieder diskutierter Kritikpunkt ist Kurosawas Frauenbild, das vom ersten Film an meist von extremer Passivität geprägt scheint. Selbst in den seltenen Fällen, in denen Frauen die Hauptrollen innehaben (*ICHIBAN UTSUKUSHIKU*, *A BEAUTIFUL SUNDAY*, *WAGA SEISHUN NI KUINASHI*, 1946) sind sie den Aktivitäten der Männer ausgeliefert, reagieren mehr als dass sie agieren. Er affirmiert auf diese Weise das zeitgenössische, konservative japanische Frauenbild und verzichtet auf entsprechende Brüche, wie man sie in derselben Zeit durchaus bei Ozu und Mizoguchi findet. Die Filmwissenschaftlerin Joan Mellen kommt zu dem Schluss, dass gerade in Kurosawas fruchtbarer Hochphase zwischen *KUMONOSU-JŌ* (1957) und *AKAHIGE* dieses inszenierte Frauenbild noch skeptischer und negativer wird:

Women in Kurosawa[’s films] have become not only unreal and incapable of kindness, but totally bereft of autonomy, whether physical, intellectual, or emotional. Women at their best may only imitate the truths men discover. (Mellen 2002: 65)

Betrachtet man die primäre Frauenrolle in *RAN*, mag dies auch für seine späteren Filme gelten, wobei gerade der familienfokussierte *HACHI-GATSU NO KYŌSHIKYOKU* aus dem Rahmen fällt.

Neben der Inspiration, die Kurosawa für andere asiatische Regisseure (Satyajit Ray, Takeshi Kitano, Zhang Yimou, John Woo)² und seine zeitgenössischen europäischen Kollegen (Ingmar Bergman, Federico Fellini) bot, hinterließ er eine deutliche Spur in der *New Hollywood*-Generation der späten 1960er und 1970er-Jahre. Robert Altman etwa kopierte einzelne Einstellungen aus von ihm bewunderten Filmen (vor allem *RASHŌMON*), John Milius orientierte ganze Szenenfolgen seines Epos *CONAN THE BARBARIAN* (1982) an *SHICHININ NO SAMURAI*, und schließlich: Francis Ford Coppola, Steven Spielberg und George Lucas produzierten Filme ihres Vorbildes und Martin Scorsese trat in seinem *YUME* (1990) als

² Es gibt weitere Beispiele: Der Hongkonger Stilist Johnny To hat mit *YAU DOH LUNG FU BONG* (2004) einen sehr persönlichen Film geschaffen, der sich eines ungewöhnlichen Themas annimmt: des Judo-Sports. Der ehemalige Judo-Champion wirkt hier wie ein ferner Reflex auf Kurosawas *ZOKU SUGATA SANSHIRŌ*.

Vincent van Gogh auf. Von Spielberg und Scorsese ist bekannt, dass sie Kurosawa als ihren Lehrer betrachteten und mit *sensei* ansprachen.

Auch ist bekannt, dass Kurosawa den amerikanischen Western schätzte: „From the very beginning I respected John Ford. I have always paid close attention to his films and they’ve influenced me“ (Kurosawa in Richie 1996: 242). Er verweist zudem auf andere Vorbilder:

The pictures of Howard Hawks and George Stevens that I saw when I was young. And Antonioni. He’s not influenced me but he is a very interesting director. And of course, Mizoguchi – of all Japanese directors I like him the best. (ebd.)

Ein Einfluss, den Donald Richie erwähnt, auf den Kurosawa jedoch nicht explizit zu sprechen kommt, ist John Sturges. In Sturges Genrefilmen finden sich häufig Verweise auf asiatische Werke, vor allem in dem Neowestern *BAD DAY AT BLACK ROCK* (1954), dem Pazifik-Kriegsfilm *NEVER SO FEW* (1959) und dem Melodram *A GIRL NAMED TAMIKO* (1962). Von besonderem Interesse ist der mit Spencer Tracy besetzte *BAD DAY AT BLACK ROCK*, denn hier geht es um einen karatekundigen Fremden, der 1945 in eine abgelegene Wüstenstadt kommt, um einem Japaner einen Orden zu übergeben, dabei jedoch in herrschende Korruption und Fremdenfeindlichkeit verwickelt wird. Der Fremde – offensichtlich ein Pazifik-Kriegsveteran – kann als *ronin* betrachtet werden, der zwischen alle Fronten gerät. Er setzt den schießwütigen Stadtbewohnern vor allem seine japanische Kampfkunst entgegen, und das, obwohl er nur noch einen Arm hat. Diese Kriegsverletzung erinnert an die Tendenz der „physical deformity“ (Kaminsky 1974: 313) in asiatischen *martial arts*-Filmen, wie etwa *DU BEI DAO* (1967) oder *ZATŌICHI MONOGATARI* (1962), dem blinden Schwertkämpfer. Die Parallelen dieser streng ästhetisierten Mischung aus Western und *film noir* – *BAD DAY AT BLACK ROCK* – zu Kurosawas *YŌJINBŌ* und *TSUBAKI SANJŪRŌ* (1962) sind offensichtlich. Wie *YŌJINBŌ* wird auch *BAD DAY AT BLACK ROCK* heute als Vorläufer des zynischen Italowestern gesehen.

Sturges hatte offenbar seinerseits ein großes Interesse an Kurosawa, denn er drehte 1960 ein Remake von *SHICHININ NO SAMURAI: THE MAGNIFICENT SEVEN* (1960), der einer seiner erfolgreichsten Western wurde. Der Film übernahm sogar den ursprünglichen amerikanischen Verleihtitel von Kurosawas Film, der erst später *SEVEN SAMURAI* hieß. Auf den Erfolg des Sturges-Films folgten noch die Sequels *RETURN OF THE SEVEN* (1966), *GUNS OF THE MAGNIFICENT SEVEN* (1972) und *THE MAGNIFICENT SEVEN RIDE* (1972), die jedoch nicht mehr von Sturges selbst gedreht wurden und eher als Reaktion Hollywoods auf den Erfolg des Euro-Western seit den 1960er-Jahren gelten können.

John Sturges orientiert sich im Plot von *THE MAGNIFICENT SEVEN* auf den ersten Blick eng an Kurosawas Vorlage: Ein mexikanisches Bauerndorf wird immer wieder von brutalen Bandoleros unter der Führung von Calvera (Eli Wallach) ausgeraubt. Einige der Dorfbewohner ziehen aus, um in einer US-amerikanischen Grenzstadt Gewehre für ihre Verteidigung zu erstehen. Dort begegnen sie dem Revolverhelden Chris (Yul Brynner), der die

Bauern davon überzeugt, dass ohne Kampferfahrung ihnen auch die Waffen nicht viel brächten. Er empfiehlt, Revolvermänner zu mieten, obwohl die Bauern kaum Geld zur Verfügung haben. Chris gelingt es, fünf weitere ‚Söldner‘ zu rekrutieren (Steve McQueen, Charles Bronson, Robert Vaughn, Brad Dexter, James Coburn), die selbst in wirtschaftlichen Notlagen sind. Auch ein jugendlicher Hitzkopf namens Chico (Horst Buchholz) drängt sich der Gruppe auf, obwohl er offenbar selbst noch keine echte Kampferfahrung hat. Die Charaktere der Männer sind höchst unterschiedlich, sodass Konflikte nicht ausbleiben, doch letztlich ergänzen sich ihre Fähigkeiten. Als die Bandoleros schließlich angreifen, können die Bauern zusammen mit den Revolverhelden alle Angreifer vernichten – doch auch vier der sieben Revolverhelden müssen ihr Leben lassen. Chris kommentiert diesen Ausgang pessimistisch: „Nur die Farmer konnten gewinnen, weil sie immer hier bleiben. Wir haben verloren! Wir verlieren immer!“ Chris und Vin verlassen das Dorf, während sich Chico zusammen mit dem Mädchen Petra bei den Farmern niederlässt.

Was zunächst wie eine direkte Übertragung von Plot und Figurenarsenal auf das amerikanische Genrekino wirkt, weist tatsächlich gravierende Unterschiede in Stil und Subtext auf. Auf Wunsch der mexikanischen Verwaltung wurden die Dorfbewohner stets in blütenweißer Kleidung dargestellt, um nicht das Klischee der verkommenen mexikanischen Farmer zu bestätigen – von einem Realismus des Landlebens wie in Kurosawas Film kann hier also keine Rede sein. Auch stilistisch erscheint Sturges’ Film ganz dem ‚unsichtbaren Schnitt‘, also der illusionistischen Hollywoodkonvention des *continuity editing* verschrieben: Die überraschenden Perspektiv- und Distanzwechsel, die Kurosawa in seinem Film durch den Einsatz von Telelinsen erzielte, findet man in dem farbigen Breitwandepos aus den USA nicht. Im Schauspielstil bleibt man ebenfalls selbst im Falle des übermütigen Chico im Rahmen der üblichen Darstellungsweisen des Hollywood-Kinos beziehungsweise der Hollywoodkonventionen: Das hektische und hoch energetische Agieren von Mifune mildert sich bei Horst Buchholz in einem jugendlichen Rebellen-Gestus, den er nach seinem Erfolg in DIE HALBSTARKEN (1956) erfolgreich kultiviert hatte. Auch Calvera, der Anführer der Banditen, bekommt hier eine bedeutende Rolle: Er wird von Eli Wallach als das personifizierte Böse dargestellt und etabliert einen Antagonismus, der bei Kurosawa eher anonym bleibt. So erscheint es auch nicht verwunderlich, dass Sturges sich in der Gewaltdarstellung nicht am Original, sondern an den klassischen Hollywoodkonventionen orientiert, denn die grausamen Nahaufnahmen von Blut und Verwundung, die im Endkampf der japanischen Version von SHICHININ NO SAMURAI zu sehen sind, sowie der gelegentliche Einsatz von Zeitlupe, kommt in THE MAGNIFICENT SEVEN nicht vor. Es dauerte bis zu Arthur Penns BONNIE AND CLYDE (1968) und Sam Peckinpahs THE WILD BUNCH (1969), dass sich auch solche Stilmittel in Hollywood etablieren konnten. Kurosawa selbst äußerte sich dazu nicht allzu respektvoll:

Ein Regisseur, der ein Remake dreht, tut dies mit großer Achtung vor dem Original; es ist, als müsste er aus Resten ein merkwürdiges Gericht zusammenkochen,

und auch das Publikum, das dieses Zeug genießen soll, ist nicht zu beneiden.
(Kurosawa 1991: 161)

Die späteren Hollywood-Sequels entfernten sich noch weiter von Kurosawas Film. Neue Perspektiven auf SHICHININ NO SAMURAI finden sich hingegen in zwei anderen Remakes: Im Hongkong-*martial arts*-Film ZHONG LIE TU (1974) von Chin-ch'uan Hu (Pseudonym: King Hu), sowie im von Roger Corman in den USA produzierten Science-Fiction-Film BATTLE BEYOND THE STARS (1980) von Jimmy T. Murakami. Der Antagonist Sador war vermutlich von der Idee inspiriert, dass der erfolgreiche STAR WARS (1977) ursprünglich als Remake von KAKUSHI-TORIDE NO SAN-AKUNIN (1958) entstanden war und erprobte dieses Konzept an SHICHININ NO SAMURAI: Eine Gruppe von sieben intergalaktischen Söldnern tritt an, einem Planeten im Kampf gegen einen außerirdischen Tyrannen zu helfen.

Der erste europäische Regisseur, der sich explizit auf Kurosawa bezog – ohne dies zunächst zuzugeben – war Sergio Leone, als er mit dem generischen Italowestern PER UN PUGNO DI DOLLARI (1964) ein Remake von YŌJINBŌ ins Kino brachte. Es kursiert ein Gerücht, Leone habe während der Dreharbeiten intensiv Kurosawas Vorlage auf der Moviola studiert – und die bis in Einstellungsgrößen und Perspektiven getreue Nachinszenierung mancher Sequenzen spricht dafür. Andererseits gibt es zugleich Bezüge zu Sturges' BAD DAY AT BLACK ROCK, der beide Filme inspiriert haben könnte, sowie (indirekt) die literarische Quelle: Dashiell Hammetts Roman *Red Harvest* (1929). Doch auch bei Leone sollte die oberflächliche Ähnlichkeit nicht täuschen (vgl. Steinwender 2009: 48).

Während YŌJINBŌ im Jahr 1860 in der Edo-Zeit spielt, ist PER UN PUGNO DI DOLLARI im mexikanisch-amerikanischen Grenzgebiet nach dem amerikanischen Bürgerkrieg angesiedelt: Die Bewohner des Wüstenstädtchens San Miguel in New Mexico werden von zwei rivalisierenden Gangsterfamilien terrorisiert, den angloamerikanischen Baxters und den mexikanischstämmigen Rojas. Ein Fremder (Clint Eastwood), der sich Joe nennt, kommt in den Ort und bietet seine Kampferfahrung nacheinander beiden Familien an. Von beiden Seiten kassiert er ein hohes Honorar, doch Ramón (Gian Maria Volonté), Anführer der Rojas, deckt den Betrug auf, lässt Joe festnehmen und brutal foltern. Als Joe die Flucht gelingt, ermorden die Rojas die Baxter-Familie, weil sie diese verdächtigen, den Fremden zu verstecken. Doch Joe wurde von Farmern in einer alten Mine versteckt, wo er sich erholt und schließlich nach San Miguel zurückkehrt, um mit Ramón Royo endgültig abzurechnen. Grundsätzlich entspricht Leones Erzählung damit dem Plot von Kurosawas Film, wobei er jedoch einige morbide Aspekte verstärkt. Etwa vervielfacht er das Todessymbol zu Beginn. Steinwender schreibt hierzu: „Leone steigert Kurosawas Zeichnung einer schwarzen Welt ins Absurde, strebt stärker noch als der japanische Regisseur eine Parodie an“ (Steinwender 2009: 49). Wo der *ronin* Kurosawas einer Kriegerkaste mit klaren ethischen Werten entstammt, ist bei Leone aus dem Fremden ein typischer menschenverach-

tender Zyniker geworden, der seine Gewalteffizienz vor allem zur Gewinnmaximierung einsetzt. Wo man das infernalische Ende von YŌJINBŌ noch als Anklage gegen die grassierende Gewalt verstehen könnte, ist jenes in *A FISTFUL OF DOLLARS* vor allem ein makabrer Witz: In der Schlusssequenz sehen wir Joe den Ort verlassen, während der Sargmacher fleißig die Leichen vermisst. Doch wer soll ihn für die Beerdigungen noch bezahlen, wenn niemand mehr am Leben ist?

Sergio Leone orientierte sich an YŌJINBŌ, ohne sich vorab um die Rechte zu kümmern. Kurosawa selbst intervenierte, nachdem er den Film gesehen hatte und forderte die Rechte als Urheber ein. Nach einem Rechtsstreit einigte man sich außergerichtlich und Kurosawa erhielt die Verwertungsrechte von Leones Film für Asien sowie eine weltweite Gewinnbeteiligung von 15 % (vgl. Galbraith 2002: 311). Dabei äußerte sich Kurosawa positiv über Leones Inszenierung: Es ist „a very fine film, but it is my film.“ (Kurosawa, zit. n. Galbraith 2002: 311)

Ist die Übertragung von aktionsgetragenen Stoffen wie *SHICHININ NO SAMURAI* und *YŌJINBŌ* in den Kontext des westlichen Genrefilms noch leicht nachvollziehbar, erscheint ein Western-Remake von *RASHŌMON* doch eher abwegig, denn dieser philosophisch orientierte Variantenfilm entzieht sich geradezu den Konventionen des generischen Kinos, vor allem des westlichen. Martin Ritt adaptierte 1964 *RASHŌMON* im Stile eines psychologischen Dramas von Tennessee Williams als *THE OUTRAGE*. Er hält sich vergleichsweise enger an seine Vorlage, kopiert gar ganze Kamerafahrten, verlegt diese jedoch ebenfalls in den amerikanischen Westen: Während eines Unwetters versammelt sich eine Zufallsgemeinschaft in dem verfallenen Bahnhof des Geisterstädtchens Silver Gulch. Anstelle des Priesters, des Holzfällers und des Knechts stehen hier ein vom Glauben abgefallener Priester, ein Goldsucher und ein handelsreisender Betrüger. Statt eines Banditen (Tajumaro) hat hier der Mexikaner Juan Carrasco (Paul Newman) einen Südstaatencolonel (Lawrence Harvey) ermordet und dessen Frau (Claire Bloom) vergewaltigt. Der Struktur Kurosawas folgend erleben wir das mögliche Geschehen hier aus unterschiedlicher Perspektive, wobei sich Martin Ritt bemüht, den Figuren jeweils zusätzliche psychologische Dimensionen zuzuweisen und die Handlungen der Charaktere mit Motiven zu versehen. So erfahren wir, dass der Priester voller Ambitionen nach Silver Gulch kam, um eine große Gemeinde zu versammeln, aber völlig desillusioniert wurde. Die Gerichtsverhandlung stellt seinen Glauben weiter auf die Probe. Ritt verleiht dem Stoff auf diese Weise einen christlich-mahnenden Subtext, eine Moral, was sich bei Kurosawa so nicht findet. Der Film adaptiert zusätzlich ein Theaterstück von Fay und Michel Kanin namens *Rashomon*, das direkt auf Ryunosuke Akutagawas Vorlagen basiert und vor allem die Dialogszenen ausweitet. So hat die Inszenierung mit einer starken Künstlichkeit zu kämpfen, in der das hier sehr an Mifune orientierte expressive Schauspiel von Paul Newman mit der Hollywoodkonvention psychologischer Einfühlung kontrastiert wird. In dieser Adaption wird erneut Kurosawas Stärke deutlich: Dass er der performativen Kraft seiner Bilder mehr vertraut als der dialogi-

schen Narration, wie sie das ‚literarische‘ *cinéma impur* Hollywoods präferiert.³ Letztlich sollte Kurosawa mit RASHŌMON das ikonische Werk geschaffen haben, an dem sich noch heute zahlreiche Regisseure (Jim Jarmusch in GHOST DOG – THE WAY OF THE SAMURAI, 1999)⁴ und Filme (etwa IRON MAZE, 1991) abarbeiten.

Als George Lucas sein in der Ära des New Hollywood Cinema⁵ zunächst belächeltes Science-Fiction-Projekt STAR WARS (1977) lancierte, übernahm er nicht nur die Plotlinie aus KAKUSHI-TORIDE NO SAN-AKUNIN, er benannte die hier etablierte Ritterkaste zugleich Jedi-Ritter nach dem Begriff *jidai-geki*. Und während der Ehrenkodex der Jedi-Ritter deutliche Parallelen zum *bushido* aufweist, fungieren die beiden Roboter R2D2 und C3PO als komischer Chorus, der das Geschehen ebenso kommentiert und bricht wie die beiden Deserteure in KAKUSHI-TORIDE NO SAN-AKUNIN (1958).

Aus den späteren Remakes ragt vor allem LAST MAN STANDING (1996) von Walter Hill heraus, der die Geschichte von YŌJINBŌ ins Jahr 1931 verlegt. Der Film spielt in der Geisterstadt Jericho an der Grenze zwischen Texas und Mexiko, einem unbestimmten Grenzland. Bruce Willis spielt den Revolverhelden Smith, der zwischen zwei Gangsterfamilien gerät, die er gegeneinander ausspielt. Walter Hill, ein direkter Schüler Sam Peckinpahs (er schrieb das Drehbuch für Peckinpahs THE GETAWAY, 1972), orientierte sich zusätzlich am *film noir* und lässt seinen Protagonisten zynisch in Off-Monologen schwadronieren, während er sich durch den Auftrag als Söldner zum Töten legitimieren lässt. In staubverhangenen Gegenlichtaufnahmen entfesselt der Film Schusswechsel in Zeitlupenpathos und einen hohen Blutzoll, der gleichwohl wenig mit dem späten Stil Kurosawas zu tun hat.

Doch Kurosawa etablierte auch Stilmittel, die man nicht auf den ersten Blick mit ihm verbinden würde, die in ihrer späteren Wiederkehr aber umso progressiver erscheinen: So kommt in KUMONOSU-JŌ eine Szene vor, in der Lady Macbeth aus einem finsternen Gang langsam ins Licht kommt, sodass es erscheint, als materialisiere sich in diesem Moment ihr Körper. Ihre Erscheinung ist hier an den weiblichen Rachegeist *yurei* in Japan angelehnt, der in der Zwiellichtwelt zwischen Leben und Tod wandelt. Es liegt nahe, die intrigante Unheilsbringerin bei Kurosawa als einen solchen Rachegeist zu lesen. Eine ganz ähnliche Szene kommt 1996 in David Lynchs Psychothriller LOST HIGHWAY vor, als Bill Pullman erst im Dunkel verschwindet und sich wenig später auf ähnliche Weise wieder materialisiert. Lynch interessiert sich für solche Zonen des Zwiellichts, in denen sich die Dimensio-

³ Während die Avantgardisten der 1920er-Jahre ein ‚reines Kino‘ (*cinéma pur*) forderten, das sich von den Konventionen der Literatur löse (Antonin Artaud, Paul Valéry u. a.), forderte André Bazin geradezu ein *cinéma impur* (vgl. Bazin 2004: 110ff.), in dem er ein größeres soziales und realistisches Potential zu erkennen glaubte.

⁴ In GHOST DOG werden sowohl der Film als auch Akutagawas Vorlage zitiert.

⁵ Die Hollywood-Renaissance zwischen 1967 und 1976 wird als New Hollywood bezeichnet. Am Ende dieser künstlerischen Neuformierung des amerikanischen Films stand das Phänomen der Blockbuster, werbemächtig platzierte Filmproduktionen (THE EXORCIST, 1974; JAWS, 1975; STAR WARS).

nen treffen. Man kann nicht so weit gehen, diesen Moment als direktes Zitat zu lesen, und doch offenbart sich hier wiederum Kurosawas progressiver Umgang mit filmischen Mitteln.

Auch andere Impressionen des gegenwärtigen Kinos halten den Geist Kurosawas am Leben. Vor allem in seinen späteren Werken filmte er oft seine Protagonisten von hinten, wie sie die Wunder und Schrecken der Welt erleben und uns durch ihre Augen mitstaunen lassen. Vergleichbare Totalen, die ihre Protagonisten im Vordergrund des Bildes belassen, findet man in den Filmen des großen philosophischen Minimalisten des französischen Kinos: Bruno Dumont. In einem fernen Reflex auf den romantischen Talblick aus Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) und seine weiteren ‚Rückenfiguren‘ treten diese Betrachter des Raumes zugleich zu diesem in Distanz, wie sie auch eine temporäre Überwindung dieser Distanz in der Augenzeugenschaft bergen. Zumindest aber bleibt ein Staunen, das die Kinder in HACHI-GATSU NO KYŌSHIKYOKU bei Kurosawa ebenso erfasst wie das spirituell motivierte Pärchen aus HORS SATAN (2011), wenn es betend die von goldenem Sonnenlicht überflutete Landschaft betrachtet. Das machtlose Staunen angesichts der Welterfahrung – bei Dumont kehrt es ebenso wieder wie bei Kurosawa. Und zugleich markieren diese Filmszenen unseren Blick als Zuschauer, die wir staunend den Bildraum betrachten. Auch bei Dumont tritt die Narration mitunter völlig zurück hinter Momente performativer Erhabenheit, einer völligen Dominanz von Bild und Klang. Im Kontext des Genrekinos erprobt der Däne Nicolas Winding Refn an Kurosawa geschulte Inszenierungskonzepte und Stilmittel. In seinen radikal-performativen Filmepoemen VALHALLA RISING (2009) und ONLY GOD FORGIVES (2013) nutzt er altbekannte Erzählmuster des generischen Hollywoodkinos (den Wikingerfilm respektive den *martial arts*-Gangsterfilm), um auf dieser Folie grundsätzliche existenzialistische Fragestellungen zu behandeln, die sich auch in Kurosawas vielfach codierten Bildkompositionen abzeichnen. So arbeitet auch Refn mit ‚Rückenfiguren‘, durch deren Augen wir eine Welt voller Schönheit und Schmerz bezeugen. Und wie Kurosawa in RAN und KAGEMUSHA werden diese Momente oft verlangsamt und entziehen uns den Filmtönen, um ihn mit einer übercodierten Musik zu ersetzen. Daraus entstehen performative Tableaus, die das Medium Film zu seiner tiefsten Poesie zurückführen, die Kurosawa noch im Stummfilm (seiner Idealform des Kinos, wie er oft betonte) gefunden hatte.

Akira Kurosawas eigene Ästhetik des langen Abschieds, sein existenzialistisch motiviertes Philosophieren mit den Ausdrucksmitteln des Films, hat gerade rückblickend nichts von seinem Reiz verloren. Gerade seine strenge Stilistik, sein konzentrierter Blick auf Details, seine Dominanz des Performativen über das simpel Narrative erscheint heute aktueller als zuvor. In einer Ära, die das Kino mehr und mehr von den Heimmedien vereinnahmt sieht, verlangen Kurosawas Bilder noch heute nach der großen Leinwand und bewahren so eine vage Erinnerung daran, was die Filmkunst einst leisten konnte – und noch heute kann.

Über den Autor

Marcus Stiglegger, Prof. Dr. phil. habil., Film- und Kulturwissenschaftler, lehrt Fernsehen und Film an der Dekra Hochschule für Medien, Berlin, wo er auch Vizepräsident ist. Zudem Gastprofessor in Klagenfurt (Österreich), Wrocław (Polen) und Clemson (USA), Akademischer Oberrat in Siegen, Vertretungsprofessor an der Universität Mainz, zahlreiche Lehraufträge, u. a. in Mannheim und Regensburg. Forschungsschwerpunkte: Seduktionstheorie der Medien, Medialisierungen des Holocaust, Körpertheorie, Genretheorie, Mythos und Moderne. Zahlreiche Monografien und Herausgeberschaften zu Filmanalyse, -geschichte und -theorie. Herausgeber mehrerer Buchreihen (Bertz+Fischer Verlag), Gründer des Kulturmagazins *:Ikonen:*. Produzent und Autor von Bonusmaterial zu zahlreichen Filmveröffentlichungen (u. a. FUNNY GAMES). Mitglied der Gesellschaft für Medienwissenschaft, der Fipresci und des Verbands der deutschen Filmkritik e.V.

Filme

A GIRL NAMED TAMIKO (USA 1962, John Sturges)

AKAHIGE (ROTBART, Japan 1965, Akira Kurosawa)

APOCALYPSE NOW (USA 1979, Francis Ford Coppola)

BAD DAY AT BLACK ROCK (STADT IN ANGST, USA 1954, John Sturges)

BATTLE BEYOND THE STARS (SADOR – HERRSCHER IM WELTRAUM, USA 1980, Jimmy T. Murakami)

BONNIE & CLYDE (USA 1967, Arthur Penn)

CONAN THE BARBARIAN (CONAN, DER BARBAR, USA 1982, John Milius)

DIE HALBSTARKEN (Deutschland 1956, Georg Tressler)

DU BEI DAO (DAS GOLDENE SCHWERT DES KÖNIGSTIGERS, Hongkong 1967, Chang Cheh)

GHOST DOG – THE WAY OF THE SAMURAI (GHOST DOG – DER WEG DES SAMURAI, USA 1999, Jim Jarmusch)

GUNS OF THE MAGNIFICENT SEVEN (DIE RACHE DER GLORREICHEN SIEBEN, USA 1969, Paul Wendkos)

HACHI-GATSU NO KYŌSHIKYOKU (RHAPSODIE IM AUGUST, USA/Japan 1991, Akira Kurosawa)

HORS SATAN (Frankreich 2011, Bruno Dumont)

ICHIBAN UTSUKUSHIKU (AM ALLERSCHÖNSTEN, Japan 1944, Akira Kurosawa)

IRON MAZE (IRON MAZE – IM NETZ DER LEIDENSCHAFT, Japan/USA 1991, Hiroaki Yoshida)

JAWS (DER WEISSE HAI, USA 1975, Steven Spielberg)

KAGEMUSHA (KAGEMUSHA – DER SCHATTEN DES KRIEGERS, Japan/USA 1980, Akira Kurosawa)

KAKUSHI-TORIDE NO SAN-AKUNIN (DIE VERBORGENE FESTUNG, Japan 1958, Akira Kurosawa)

KUMONOSU-JŌ (DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD, Japan 1957, Akira Kurosawa)

LAST MAN STANDING (USA 1996, Walter Hill)

LOST HIGHWAY (USA 1996, David Lynch)

NEVER SO FEW (WENN DAS BLUT KOCHT, USA 1959, John Sturges)

ONCE UPON A TIME IN AMERICA (ES WAR EINMAL IN AMERIKA, USA/Italien 1984, Sergio Leone)

ONLY GOD FORGIVES (Großbritannien/Deutschland 2013, Nicholas Winding Refn)

PER UN PUGNO DI DOLLARI (FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR, Italien/Spanien/Deutschland 1964, Sergio Leone)

RAN (Japan/Frankreich 1985, Akira Kurosawa)

RASHŌMON (RASHOMON – DAS LUSTWÄLDCHEN, Japan 1950, Akira Kurosawa)

RETURN OF THE SEVEN (DIE RÜCKKEHR DER GLORREICHEN SIEBEN, USA 1966, Burt Kennedy)

SHICHININ NO SAMURAI (DIE SIEBEN SAMURAI, Japan 1954, Akira Kurosawa)

SMULTRONSTÄLLET (WILDE ERDBEEREN, Schweden 1957, Ingmar Bergman)

STAR WARS (KRIEG DER STERNE, USA 1977, George Lucas)

THE EXORCIST (DER EXORZIST, USA 1974, William Friedkin)

THE GETAWAY (USA 1972, Sam Peckinpah)

THE MAGNIFICENT SEVEN (DIE GLORREICHEN SIEBEN, USA 1960, John Sturges)

THE MAGNIFICENT SEVEN RIDE (DER TODESRITT DER GLORREICHEN SIEBEN, USA 1972, George McCowan)

THE OUTRAGE (CARRASCO, DER SCHÄNDER, USA 1964, Martin Ritt)

THE SEARCHERS (DER SCHWARZE FALKE, USA 1956, John Ford)

THE WILD BUNCH (THE WILD BUNCH – SIE KANNTEN KEIN GESETZ, USA 1969, Sam Peckinpah)

TSUBAKI SANJŪRŌ (SANJURO, Japan 1962, Akira Kurosawa)

VALHALLA RISING (Großbritannien 2009, Nicholas Winding Refn)

WAGA SEISHUN NI KUINASHI (KEIN BEDAUERN FÜR MEINE JUGEND, Japan 1946, Akira Kurosawa)

YAU DOH LUNG FU BONG (THROW DOWN, Honkong 2004, Johnny To)

YŌJINBŌ (YOJIMBO – DER LEIBWÄCHTER, Japan 1961, Akira Kurosawa)

YUME (AKIRA KUROSAWAS TRÄUME, USA/Japan 1990, Akira Kurosawa)

ZATŌICHI MONOGATARI (THE TALE OF ZATOICHI, Japan 1962, Kenji Misumi)

ZHONG LIE TU (DIE MUTIGEN, Hongkong 1974, Chin-ch'uan Hu)

ZOKU SUGATA SANSHIRŌ (SUGATA SANSHIRO FORTSETZUNG, Japan 1945, Akira Kurosawa)

Literatur

Bazin, André (2004): Für ein unreines Kino [1952]. In: Ders.: Was ist Film? Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander.

Galbraith, Stuart (2002): The Emperor and the Wolf: The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune. London: Faber and Faber.

High, Peter B. (2003): The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931-1945. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Kaminsky, Stuart M. (1974): Kung Fu film as a ghetto myth. In: Journal of Popular Film 3.2, S. 129-138.

Kurosawa, Akira (1991): So etwas wie eine Autobiographie. Zürich: Diogenes.

Mellen, Joan (1976): The Waves at Genji's Door. New York: Pantheon Books.

Mellen, Joan (2002): SEVEN SAMURAI (BFI Classics). New Brunswick/London: British Film Institute.

Prince, Stephen (1999): The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa. Princeton: Princeton University Press.

Rayns, Tony (1981): Tokyo Stories. In: Sight and Sound 50, Summer, S. 170-176.

Richie, Donald (1987): RASHOMON. New Brunswick/London: British Film Institute.

Richie, Donald (1996): The Films of Akira Kurosawa. Berkeley u. a.: University of California Press.

Rivette, Jacques (1990 [1958]): Mizoguchi, von hier aus gesehen. In: Ders.: Schriften fürs Kino. Cicim Nr. 24/ 25. München: Institut Français de Munich, S. 122-128.

Spielberg, Steven (1990): Our greatest living filmmaker. Eine Hommage für den einzigen wahren Visionär des Films. In: DU – Die Zeitschrift der Kultur: Akira Kurosawa. Mit den Augen des Ostens, 50, 8. S. 79.

Steinwender, Harald (2009): Sergio Leone. Es war einmal in Europa. Berlin: Bertz + Fischer.

Stiglegger, Marcus (2014): Kurosawa. Die Ästhetik des langen Abschieds. München: Edition Text + Kritik.

Wolf, William (1980): Wisdom from Kurosawa. In: New York Magazine, 20. Oktober. S. 91-94.