



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Schwert und Ehre“ – Der Samuraifilm im interkulturellen
Aspekt

Verfasserin

Birgitt Heini

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.- Prof. Dr. Ramón Reichert

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.
Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am

Unterschrift:

Ich danke meinen Eltern, die mich stets motiviert haben sowie meiner Stiefmutter, die als zuverlässige Lektorin tätig war.

Ich danke auch meinem Betreuer Prof. Reichert für seine konstruktive Kritik und Unterstützung.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	5
1 Die Samurai	7
1.1 Die historische Entwicklung der Samurai-von den Anfängen bis zur Meiji-Restauration.....	7
1.1.a Aufstieg und Fall der Minamoto.....	7
1.1.b Die Veränderungen Japans unter Nobunaga, Hideyoshi und Ieyasu.....	8
1.1.c Die Abschaffung des Samuraistandes.....	10
1.2 Kultur und Leben der Samurai	12
1.2.a Der Begriff des „Ronin“	12
1.2.b Die Waffe eines Samurai	13
1.2.c Seppuku und Rache	14
1.2.d Die Frauen in der Samurai-Kultur.....	16
1.3 Bushido.....	17
2 Der Samuraifilm.....	21
2.1 Die historische Entwicklung des japanischen Films mit Schwerpunkt auf „Samuraifilme“ ..	21
2.2 Die Einordnung des „Samuraifilms“ in das japanische Genresystem	30
2.2.a Die Genres des „Samuraifilms“	32
2.2.b Andere Genres	34
2.3 Die Figur des Samurai im Film	35
2.3.a Die äußerliche Darstellung	35
2.3.b Eine allgemeine Typisierung des japanischen Helden	36
2.3.c Die Helden	38
2.3.d Filmbeispiele	42
3 Kurosawa und Shakespeare – Von West nach Ost.....	50
3.1 Akira Kurosawa (1910-1998).....	52
3.2 Das Schloss im Spinnwebwald – Kumonosu-jo (1957).....	54
3.3 Ran (1985).....	62

4	Die Beeinflussung des Westens durch den Samuraifilm.....	68
4.1	Kurosawa und der Western.....	69
4.1.a	Shichinin no samurai: Sieben Samurai (1954).....	70
4.1.b	Das Remake: The Magnificent Seven (1960).....	80
4.1.c	Yojimbo (1958)	87
4.1.d	A Fistful of Dollars (1961) – ein Plagiat verändert den Western.....	95
4.2	Kill Bill! Tarantino zitiert den Samuraifilm	107
4.2.a	Lady Snowblood – Shurayukihime (Toshiya Fujita; 1973, Sequel 1974)	108
4.2.b	“Kill Bill!” (Quentin Tarantino, 2004)	109
4.3	Ghost Dog – ein ungewöhnlicher Samurai.....	117
4.3.a	Der Film und sein Regisseur	117
4.3.b	Melvilles „Le Samourai“ – ein Vorbild für „Ghost Dog“?	122
4.3.c	Figuren im Konflikt der Welten.....	124
4.4	Star Wars – Kurosawa im Science Fiction-Genre	130
4.4.a	Hidden Fortress – Kakushi toride no san akunin, 1958.....	130
4.4.b	Lucas und Kurosawa – Basiert „Star Wars“ auf einem Samuraifilm?	136
5	Der Samuraifilm aus dem Westen.....	146
5.1	„Last Samurai“ (Edward Zwick, 2004)	146
5.2	Samuraifilm oder nicht?	156
	Conclusio	157
	Anhang 1: Ein Überblick über die japanische Geschichte	162
	Anhang 2: Miyamoto Musashi (1584 – 1645) – ein berühmter Samurai.....	164
	Literaturliste	166
	Abbildungsverzeichnis.....	171
	Abstract	176
	Lebenslauf	178

Einleitung

Die vorliegende Arbeit vergleicht östliche und westliche Filmkultur vor allem im Hinblick auf Gemeinsamkeiten und Einflüsse. Das Hauptaugenmerk liegt auf dem Genre „Samuraifilm“ – in Japan „jidai-geki“ oder auch „Chanbara“ genannt, wenn der Schwertkampf im Mittelpunkt steht.

Der Begriff des „Samurai“ ist im Westen durchaus geläufig, den tapferen Krieger mit dem Schwert kennt man aus Serien wie „Shogun“ (mit Richard Chamberlain und Toshiro Mifune) oder aktuelleren Spielfilmen wie „Last Samurai“. Das Genre an sich hatte keinen so hohen Bekanntheitsgrad, doch dank eines Booms der asiatischen Kultur, ausgelöst vermutlich durch den Anime- und Mangahype in den 90er-Jahren, stieg das Interesse und viele Werke sind auf DVD erschienen.

Mein Ziel ist, nach eingehender Beschäftigung mit der Thematik, meine These zu verifizieren, dass die heutige Filmkultur ohne die gegenseitige Inkulturation¹ kaum dieselbe, wenn nicht sogar eine ärmere wäre.

Im Laufe der Geschichte kam es oft zu einer Vermischung der Kulturen – und in Folge zu deren Weiterentwicklung. Denn andere Perspektiven können uns helfen, zu lernen, den eigenen Blickwinkel erweitern. Wenn wir uns ihnen öffnen und versuchen, ihre Grundsätze zu verstehen, verstehen wir uns selbst besser, verändern uns, verändern unser Weltbild. So schreibt schon Roland Barthes:

Heute gibt es zweifellos tausend Dinge vom Osten zu lernen [...] ²

Ein Traum: [...] unsere „Wirklichkeit“ unter dem Einfluß anderer Einteilungen, einer anderen Syntax aufzulösen. ³

Können diese Aussagen von Barthes auch für die Welt des Films gelten? Ändern Inspirationen und Adaptionen einer divergenten Kultur Genres? Wie und wo beeinflussen sich östliche und westliche Filmkultur?

¹ Das Eindringen einer Kultur in eine andere. Vgl. Duden. Fremdwörterbuch. S.363.

² Vgl. Barthes. 1981, S. 14.

³ Ebd. S. 17.

Mit Hilfe verschiedener repräsentabler Filme sollen diese Fragen beantwortet werden. Während ich mich in Kapitel drei mit dem Einfluss des Westens auf Japan am Beispiel Shakespeare und zweier japanischer Produktionen beschäftige, soll in Kapitel vier aufgezeigt werden, wie es japanischen Filmemachern – allen voran Akira Kurosawa⁴ – tatsächlich gelang, Genrekonventionen zu verändern. Auch Quentin Tarantino und Jim Jarmusch holten sich Inspiration aus dem Osten und schufen so einzigartige (Samurai?) Filme. Kapitel fünf schließlich stellt einen westlichen Samuraifilm vor und soll klären, ob es sich tatsächlich um einen solchen handelt.

Die ersten beiden Kapitel dienen als eine Basis, um die Handlungen der Protagonisten und kulturelle Besonderheiten in den Filmen besser zu verstehen. In Kapitel eins wird der Samurai, seine Geschichte und seine Lebensweise vorgestellt. Weitere Informationen zur Geschichte Japans und dem wohl berühmtesten Krieger bieten Anhang eins und zwei. Das zweite Kapitel stellt überblicksmäßig die Entwicklung des japanischen Films vor, erklärt den Genrebegriff des Samuraifilms und stellt den Samurai als Filmfigur vor. Zur Verdeutlichung der „Theorie“ fungieren einige Filmbeispiele.

Ich hoffe, dem Leser nicht nur das faszinierende Genre des Samuraifilms näherzubringen, sondern auch aufzuzeigen, welche große Bedeutung diese Produktionen für unsere westliche Filmwelt hatten.

Bei Zitaten habe ich, falls gegeben, die alte Rechtschreibung übernommen (z.B. daß).

⁴ Akira Kurosawa war – und ist vermutlich – der bekannteste japanische Filmemacher. Daher ist es nicht verwunderlich, dass er Vorbild für viele Filmemacher war und seine Werke in dieser Arbeit den Hauptteil ausmachen.

1 Die Samurai

Der Samurai ist in Japan die Hauptfigur verschiedener Historienfilme und bekannte Protagonisten – historisch verbürgt oder Legende, ähnlich wie Richard Löwenherz oder Robin Hood im Westen – treten immer wieder auf. Die folgenden Informationen sollen als Erläuterung ihrer Motive und Handlungen, wie dem berühmten Harakiri dienen.⁵

1.1 Die historische Entwicklung der Samurai-von den Anfängen bis zur Meiji-Restauration⁶

Bevor es den Samurai im eigentlichen Sinne gab, schlossen sich im 8. Jahrhundert Bergbauern zu militärischen Verbänden, Kumebe, zusammen und kooperierten mit den Landeignern auf der Basis von Vertrauen und Loyalität, um ihr Hab und Gut zu schützen. Aus diesem Verhältnis entwickelte sich eine Herr/Diener-Beziehung (shujuu). Die Diener nannten sich selbst nach ihrer Tätigkeit Samurai⁷, besaßen aber noch keinerlei Rang. Als die adeligen Landeigner, die durch die Taika-Reform 645 ihren Besitz verloren hatten, sich zu Clans zusammenschlossen⁸, beschäftigten sie die frühen Samurai als Vasallen.

1.1.a Aufstieg und Fall der Minamoto

Nach dem Sieg des Minamoto-Clans über die Taira wurde unter Minamoto Yoritomo das erste Shogunat gegründet und das Bakufu, die Zeltregierung, ins Leben gerufen. Während dem Tenno nur mehr eine repräsentative Rolle zugestanden wurde, erlebten die Angehörigen des Schwertadels einen gesellschaftlichen Aufstieg. Um das erhaltene Lehen und die damit verbundenen Privilegien zu schützen, stellten viele Fürsten private Krieger an:

⁵ Im Westen ist es unüblich, sich wegen verlorener Ehre selbst zu töten und außerhalb der Konventionen zu agieren oder gegen die Obrigkeit zu rebellieren wird als Heldennut angesehen. Nicht alle kulturellen Traditionen sind jedoch fremd und es gibt einige Parallelen, zum Beispiel der Verhaltenskodex der Ritter, die ihrem König Treue schulden.

⁶ Im Japanischen gibt es heute zwei Arten, eine Zeit zu benennen, entweder nach dem Hauptsitz der politisch einflussreichsten Parteien oder mit dem Namen einer Dynastie. So nennt man die Ashikaga-Zeit auch Muromachi-Zeit oder die Tokugawa-Zeit Edo-Zeit. In dieser Arbeit werden die Zeiten mit den geographischen Orten benannt.

⁷ Der Begriff wird abgeleitet von saburai oder samurau. Diese Wörter haben die Bedeutung von „dienen“ oder „aufwarten“ vgl. Hg. Historisches Museum der Pfalz Speyer. 2008.

⁸Vgl. www.tenshukaku.de (12.5.2010)

Die privaten Krieger rekrutieren sich aus dem Bauernstand, aus den Familien früherer provinzieller Standespersonen und aus den Unzufriedenen und Abenteuerlustigen, die man in den Nischen jeder Gesellschaft findet.⁹

Da die Kriegerfamilien das ihnen unterstellte Land bald als Eigentum betrachteten, zerfiel Japan in regional beherrschte Teile und das Bakufu, ohnehin durch Korruption geschwächt, brach zusammen. Als Folge begann 1467 der Onin-Krieg, welcher über 100 Jahre andauern sollte. In der Geschichtsschreibung wird diese Zeit daher „Sengoku“ genannt, die Periode der kämpfenden Staaten. In dieser Epoche erscheint erstmals der „typische“ Samurai, wie er in Mangas, Filmen und Fernsehserien dargestellt wird.¹⁰

Die Fürsten benötigten ständig neue Krieger, sodass die Ashigaru, die Fußsoldaten, ebenfalls in den Stand der Samurai erhoben wurden – ihre Ranghöhe blieb jedoch niedrig:

To answer the needs of this comparatively modern type of warfare, of larger armies with improved weapons, the ashigaru - or foot soldiers, who previously had functioned as a kind of squire to the mounted knight - evolved into the low-caste samurai, a light infantryman who fought not in single combat but with companies of his fellows.¹¹

Doch bald sollten ausgebildete Krieger nicht mehr nötig sein.

1.1.b Die Veränderungen Japans unter Nobunaga, Hideyoshi und Ieyasu

In Jahre 1542 erreichten die Portugiesen Japan und brachten Feuerwaffen mit. Für den Umgang mit diesen brauchte es keinen ausgebildeten Krieger, auch Bauern konnten sie bedienen. Der in Japan berühmte Feldherr Oda Nobunaga setzte die Feuerwaffen mit großem Erfolg in seinen Schlachten ein und konnte 1568 Kyoto erobern. Sein Ziel, Japan zu vereinigen, erreichte erst sein Nachfolger Hideyoshi, der die Feudalstruktur einführte und ab 1590 ein geeintes Land regierte. Ihm folgte Tokugawa Ieyasu, der nach der siegreichen Schlacht bei Sekigahara 1600 zum Shogun ernannt wurde. Er wählte Edo – das heutige Tokyo – zu seinem Regierungssitz und schirmte das Land völlig gegen die Außenwelt ab. Dies sollte über 200 Jahre lang so bleiben.

⁹ Singer. 1991, S. 313.

¹⁰ Hg. Historisches Museum der Pfalz Speyer. 2008, S. 23.

¹¹ Silver. 2005, S. 15.

Da die folgende Edo-Zeit recht friedlich war, verdingten sich die Samurai nicht nur als Krieger, sondern auch als Beamte¹². Die Größe des Lehens bestimmte die Höhe des Amtes, sodass beruflicher mit sozialem Aufstieg verbunden war.

Trotz des Friedens feilten die Samurai weiter an ihren Kampftechniken. Zu diesem Zweck wurden zahlreiche Schwertkampfschulen gegründet. Der Bushido gewann zu dieser Zeit seine Inhalte, die da lauten:

Vollkommenheit im Umgang mit den Waffen, Selbstzucht, Nichtachtung des Todes, vor allem unbedingte Loyalität der Unteren gegenüber der Oberen, der Daimyo-Fürsten gegenüber dem Shogun, der Clankrieger gegenüber ihrem Fürsten, sowie Rechtschaffenheit und Schlichtheit.¹³

Seine Ideale erfreuten sich besonders im 18. Jahrhundert nicht nur bei Samurai, sondern auch bei Kaufmännern oder Handwerkern großer Beliebtheit.

Die Regierung verfolgte eine strikte Klassentrennung nach Krieger, Handwerker, Kaufmann und Bauer. Einzig den Samurai war das Tragen von Schwertern erlaubt - Hideyoshi hatte bereits durch „Schwertjagden“ die Bauern entwaffnen lassen. Jede dieser Klassen hatte unter sich zu bleiben. Die Samurai erhielten ihr Gehalt von ihrem Daimyo in Form von Reis¹⁴.

Die zahlreichen Vorschriften, die die Regierung erließ, gelangten selbst ins kleinste Dorf. Den Menschen wurde scheinbar alles vorgeschrieben: Kleidung, Verhaltensweisen, die Art des Hauses oder wie weit sie reisen durften¹⁵. Da es kaum Widerstand gab, nehmen Historiker an, dass die Japaner sich gern auf dieses komplexe Verwaltungssystem verließen. Gehorsam war mit totaler Unterwürfigkeit gleichzusetzen, Kritik an der Regierung war beinahe heldenhaft¹⁶, denn der Tokugawa-Clan ließ größte Vorsicht walten, selbst bei dem kleinsten Verdacht auf Rebellion erwartete einen Fürsten die Verurteilung zu Harakiri. Seine Samurai, nun herrenlos, wurden zu Ronin, dem Regime gegenüber war ihre Einstellung danach alles andere als

¹² Arbeit gibt es beispielsweise als Hyojoshotomeyaku (Gerichtsschreiber), die die Akten und Unterlagen für Prozesse führen. Vgl. Hg. Historisches Museum der Pfalz Speyer. 2008.

¹³ Musashi. 1998, S. 126, 127.

¹⁴ Diese Reisstipendien wurden in „koku“ gemessen. Ein Koku betrug etwa 180 Liter. Vgl. Silver. 2005, S. 13.

¹⁵ Den unteren Klassen war es verboten, sich mehr als ein paar Meilen von ihrem Geburtsort zu entfernen.

¹⁶ Vgl. Nakane. 1985, S. 140, 141.

freundlich¹⁷. Um potentielle Verschwörungen von Beginn an zu verhindern, mussten alle Daimyos mit ihrem Gefolge in regelmäßigen Abständen, etwa jedes zweite Jahr, im Schloss von Edo erscheinen und dort fernab von Familie und Unterstützern verweilen.¹⁸ Nicht nur die Kosten dieser Reisen, auch ihr aufwändiger Lebensstil bereitete manchen Samurai Probleme:

Der Zwang, dem Shogunat zusätzliche finanzielle Mittel für öffentliche Aufgaben zur Verfügung zu stellen, die Bewältigung von Natur- und Hungerkatastrophen, die Reduktion ihrer Jahreseinkommen durch das bakufu und die sich daraus ergebende Notwendigkeit, sich bei den reichen Kaufleuten zu verschulden – dies alles trug sukzessive zur ökonomischen Auszehrung des Kriegeradels bei.¹⁹

Doch der Absturz des Samuraistandes sollte noch viel weiter gehen.

1.1.c Die Abschaffung des Samuraistandes

1853 erzwangen US-Kriegsschiffe die Öffnung der Häfen und die Isolation endete. Die japanische Geschichtsschreibung bezeichnet die darauffolgenden Jahre (1854 - 1868) als Bakumatsu - Zeit, eine Ära der Morde und Intrigen, in der selbst das Shogunat Ronin als Leibwächter anstellte:

Factional plotting and political murder became so widespread, that the shogunate instituted bands of ronin for public protection, the Shinchogumi in Edo [...] and the Shinsengumi in Kyoto [...]²⁰

Nach einem Regimewechsel im Jahre 1868 wurden dem Tenno seine Rechte wieder zuerkannt und der Kriegerstand reformiert. Samurai von niedrigem Rang mit finanziellen Problemen und voll glühendem Patriotismus, leiteten die sogenannte Meiji-Restauration. Japan sollte gegen äußere Bedrohungen geschützt und eine dem Westen ebenbürtige Nation werden. Für die Samurai hatte die Neuordnung viele negative Veränderungen zur Folge: sie verloren ihr Besitzrecht und ihre Privilegien, zum Beispiel das Tragen und Benutzen von

¹⁷ Zum Thema Ronin vgl. Kapitel 1.2.a

¹⁸ Vgl. Silver. 2005, S. 17.

¹⁹ Hg. Historisches Museum der Pfalz Speyer. 2008, S. 27.

²⁰ Galloway. 2005, S. 18.

Schwertern²¹, das Ritual des Seppuku wurde abgeschafft, die Klassenzugehörigkeit durfte nicht mehr offen gezeigt werden. Obwohl bereits 1869 das Vier-Stände-System aufgelöst wurde, ließ die endgültige „Gleichheit“ noch auf sich warten:

Erst nach dem China-Zwischenfall und in dem daraus sich entwickelnden Krieg²² ist die Aufteilung in Samurai und heimin in den Ausweispapieren von Einzelpersonen gelöscht worden.²³

Aufgrund der Rückgabe der Lehen durch die Daimyo endeten die Lehensverhältnisse, die Samurai unterstanden niemandem mehr und ihre Reisstipendien wurden gekürzt. Die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht 1873 beendete auch das Monopol der Samurai auf den Waffendienst. Trotzdem wehrte sich kaum einer der Männer gegen all diese nachteiligen Veränderungen, denn sie bekamen politischen Einfluss und ökonomische Kompensation in Aussicht gestellt²⁴. Im Endeffekt wurde aber nur einem kleinen Teil, zum Beispiel den ehemaligen Fürsten, ein neuer Adelsstand verliehen und einzig Samurai von hohem Rang konnten in Politik und Wirtschaft Fuß fassen²⁵. Alle anderen verloren ihre Rechte und kamen, wenn sie nicht das Glück hatten, einen Beamtenposten zu ergattern, in missliche Lagen. Die bisherigen Natureinkünfte wurden in bald verfallende Pensionspapiere verwandelt²⁶ und den Samurai blieb nur die Möglichkeit, gewöhnliche Arbeit zu verrichten. Verarmten Familien überließ die Regierung Land, andere nahmen eine Stelle als Lehrer (1872 wurde die Schulpflicht eingeführt) oder bei der Polizei an. All diese Entwicklungen hatten Mordattentate und Aufstände zur Folge. Alle Proteste blieben erfolglos, die Zeit der Samurai war vorbei.

Obwohl im heutigen Japan somit keine Samurai mehr existieren, scheint die Faszination der Menschen an diesen Kriegerern ungebrochen. So manches Ideal findet sich auch noch im heutigen Japan. Doch was sind das für Regeln und Verhaltensweisen, an die ein Samurai sich halten muss - wie ist ein Repräsentant dieser Kriegerklasse zu erkennen?

²¹ Ieyasus Gesetze legten fest: „Einfache Leute, die sich den Samurai gegenüber ungebührlich verhalten oder die ihren Vorgesetzten gegenüber keinen Respekt zeigen, können an Ort und Stelle niedergeschlagen werden.“ Das bedeutet, Samurai konnten mehr oder weniger ungestraft Leute töten. Vgl. Benedict. 2006, S. 63.

²² Singer meint den japanisch-chinesischen Krieg 1894 – 1895.

²³ Singer. 1991, S. 322.

²⁴ Vgl. Hg. Historisches Museum der Pfalz Speyer. 2008, S. 28, 29.

²⁵ Familien wie Mitsubishi finden sich dort auch heute noch.

²⁶ Musashi. 1998, S. 129.

1.2 Kultur und Leben der Samurai

In vielen Kulturen gibt es das normative Bild vom vornehmen, gebildeten Mann, der das Idealbild seiner Nation mit besonderen Wesenszügen und Begabungen darstellt. In Japan ist das der Samurai.²⁷

In der Kultur der japanischen Krieger ist Selbstdisziplin ein zentrales Thema. Ganz gleich, welches Leid, welche Qualen er erdulden muss, selbst im Angesicht des Todes ist der Samurai beherrscht und ruhig. Als ein Mann der Tat und nicht der vielen Worte sollte er die drei Eigenschaften Chi, Jin und Yu – Weisheit, Güte und Mut – in seiner Person vereinen²⁸.

Fähigkeiten und Leistung werden belohnt: Der Nachfolger eines Ministers muss nicht zwingend dessen Sohn sein, auch ein Mann von niedrigerem Stand konnte den Posten mit viel Eifer erreichen. Schon damals schadete es nicht, die richtigen Leute zu kennen:

Wenn ein junger Shogun von seinem Vater das Amt übernahm, bestimmte er gewöhnlich seine persönlichen Gefährten für wichtige Positionen im Shogunat, während die alten Männer, die durch seines Vaters Gnaden an der Macht gewesen waren, allmählich verschwanden.²⁹

Jeder „richtige“ Samurai war der Untergebene eines Herrn, dem er treu diente.

1.2.a Der Begriff des „Ronin“

Wenn der Herr besiegt oder zu Seppuku verurteilt wurde oder der Krieger von ihm entlassen worden war, nannte man den Samurai „Ronin“. Die Bedeutung dieses Namens, „Wellenmann“, weist daraufhin, dass die Betroffenen von den Wellen des Schicksals gebeutelt wurden. Vom ersten Rang der Gesellschaft fiel ein herrenloser Samurai tief - Ronin gehörten zu den Chori oder Hinin, den Unangreifbaren. Selbst diese unterste Gesellschaftsschicht akzeptierte sie nicht als gleichwertig.

Oft handelte es sich bei Ronin um gefährliche Personen. Sie führten weiterhin ihre Waffe, waren aber an keine Pflicht oder Verantwortung gebunden. Viele verdingten sich als Banditen, Yakuza³⁰ oder erpressten Schutzgeld. Manche ergriffen natürlich ehrbarere Berufe,

²⁷ Vgl. Singer. 1991, S. 305.

²⁸ Vgl. Benedict. 2006, S. 134.

²⁹ Nakane. 1985, S. 151.

³⁰ Würfelspieler und Hausierer, heute bezeichnet dieser Begriff die japanische Mafia vgl. Kaplan und Dubro. 2003.

sie arbeiteten als konfuzianische Gelehrte, Unterweiser in Kampfkünsten oder Leibwächter für wohlhabende Händler.

1.2.b Die Waffe eines Samurai

In der Kultur der Samurai kommt ihrer Waffe, dem Schwert, eine derart große Bedeutung zu, dass sie auch als die „Seele“ eines Mannes bezeichnet wird. So soll Ieyasu gesagt haben:

Das Schwert ist die Seele eines Samurai, wer es verliert, dem soll nicht verziehen werden.³¹

Auch ein Verkauf kam, selbst in größter Notlage, nicht in Frage. Das würde für den Samurai nicht nur Schande, sondern den Verlust der Identität bedeuten:

When he exchanges the steel blades for those of bamboo [d.h. Er verkauft sein echtes Schwert und trägt nur mehr eines aus Bambusrohr], he reduces himself analogously, as for the retainers the true samurai is only as resilient and unbreakable as his blade: he is his sword. In selling it, he forfeits not merely his honor but, in their eyes at least, his very being.³²

Für das Ziehen des Schwerts als Symbol von Macht und Tapferkeit gab es ebenfalls Normen, so galt etwa ein Mann, der es bei jeder Gelegenheit zog, als Feigling oder Angeber. Auch beim Betreten eines Hauses war es Sitte, das Schwert abzulegen, denn es im Inneren unaufgefordert zu ziehen wurde als feindseliger Akt angesehen.

Um die Kampftechniken zu verbessern, boten zahlreiche Schwertkampfschulen unterschiedliche Methoden, Techniken und Stile an – je bekannter die Schule, desto höher das Ansehen der Absolventen. Samurai nannten bei der Vorstellung nicht nur ihren eigenen Namen, sondern auch den ihrer Schule, der sie sich verpflichtet fühlten:

Eventually, as each institution strove to develop a style or method of its own, the identification and loyalty of the swordsman to a particular school and its sensei [...] became second only to that which he felt for his family or clan.³³

³¹ Hg. Historisches Museum der Pfalz Speyer. 2008 ,S. 49.

³² Silver. 2005, S. 33.

³³ Silver. 2005, S. 36.

Dass die Lehren der Schulen allein nicht für einen erfolgreichen Kampf ausreichten, bewies der berühmte Schwertkämpfer Miyamoto Musashi:

Musashi's successful one-man assault on the sword schools implies that the genuine superiority depends on more than style. For what he lacked in formal training, Musashi acquired through musha – shugyo („training in hardship“) on the battlefield.³⁴

Exkurs: Das Schwert³⁵

Die Entwicklung des Schwertes vollzog sich in drei Perioden. Bis zur Mitte der Heian-Zeit trug der Krieger scharfe und gekrümmte Schwerter, die aber leicht brachen. In den Fujiwara-Kriegen wurde aus dem Samurai ein Vollzeitsoldat und die Schwerter wurden standardisiert. In der Edo-Zeit gab es schließlich Schwertmühlen, in denen Qualität und Aussehen der Schwerter perfektioniert wurden.³⁶

Der Samurai kennt drei unterschiedliche Arten von Schwertern.

- Das Langschwert (ken, to, daito, katana oder tachi) ist etwa 30 bis 60 cm³⁷ lang und repräsentiert das typische Samuraischwert.
- Das mittlere oder Kurzschwert (shoto, wakizashi), war etwa 40 – 55 cm lang. Es handelt sich hierbei um das zweite, kürzere Schwert, das Samurai bei sich tragen.
- Das Kurzschwert oder der Dolch (Tanto), waren weniger als ein shaku lang. Sie fanden beim Seppuku Verwendung.

Der Unterklasse war das Tragen von Schwertern verboten, sie nutzten daher zum Beispiel das Schwert im Gehstock (Shikomi-zue) zur Verteidigung.

1.2.c Seppuku und Rache

In der Kultur der Samurai war Rache verpflichtend: Katakuchi, die Blutrache, wurde stets verübt, wenn ein Familienmitglied getötet worden war. Der Feind wurde seinerseits ermordet

³⁴ Silver. 2005 ,S. 37.

³⁵ Vgl. hierzu Ebd.

³⁶ Schwerter werden auch heute noch hergestellt, vgl dazu Kölling, Martin: Unter dem Schwert vom 26.08.2010 in <http://www.heise.de/tr/blog/artikel/Unter-dem-Schwert-1065760.html> (26.9.2010)

³⁷ Die originale japanische Längeneinheit ist 1 shaku = 1 Fuß = 30,48 cm vgl. Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Englisch-Deutsch. 1996

und sein Kopf auf das Grab seines Opfers gelegt. Um eine endlose Blutrache zu verhindern, gab es die Praxis des Ryo-sebai. Im Rahmen dieser Möglichkeit wurden beide Parteien für schuldig erklärt und mussten eine Strafe verbüßen, bei der es sich sowohl um eine Geldbuße als auch um den Befehl zu Seppuku handeln konnte.

Die in Japan wohl berühmteste Geschichte zu diesem Thema, welche sich tatsächlich zugetragen hat und seitdem zahlreich in Theater oder Film dargestellt wurde, ist die der 47 Ronin³⁸.

Der Begriff Seppuku ist allgemein unter dem Namen Harakiri bekannt, dieser Ausdruck wird jedoch in Japan als „gewöhnlicher Jargon“ angesehen. Die Bedeutung des Wortes lautet „den Bauch aufschlitzen“ – dieser Körperteil repräsentiert in der asiatischen Kultur den Sitz der Seele und der Gefühle.

Der Ursprung der Tradition liegt in China:

Diese alte, chinesische Form der Selbstaufopferung, die in unvorstellbar schmerzhafter Weise ablief, erfolgte im Land ihres Ursprungs in der Absicht, an einem Feind Rache zu üben, indem man ihn der Verfolgung durch die eigene zornige Seele aussetzte.³⁹

In Japan war Seppuku zunächst eine Möglichkeit, dem Tod durch den Henker zu entgehen und seine Ehre zu bewahren. Indem ein Mann sich selbst auf qualvolle Weise tötete, überzeugte er seinen Feind von seiner Entschlossenheit und Aufrichtigkeit.⁴⁰ Es gab zahlreiche Gründe, Seppuku zu begehen:⁴¹

- Chugi – bara, nach Silver „stomach cut out of loyalty“, ist vermutlich die früheste Form und wird unterteilt in

Kanshi = Der Samurai weist seinen Herrn auf einen Fehler oder eine Ungerechtigkeit hin. Offene Kritik war undenkbar.

Junshi /Oibara = Der Samurai folgt seinem Herrn in den Tod.

³⁸ Die Männer opfern ihr Ansehen, ihre Familien, ihre Rechtschaffenheit und zuletzt ihr Leben, um Rache für ihre Herren zu üben. Nachzulesen ist die Erzählung unter anderem in „Tales of old Japan“ von A.B. Mitford .

³⁹ Singer. 1991,S. 188.

⁴⁰ Vgl. Ebd.

⁴¹ Vgl. Silver. 2005,S. 28.

- Funshi oder Munen–bara diente dazu, durch Seppuku die verlorene Ehre wiederherzustellen.⁴²
- Sokutsu – shi = Ein ehrenhafter Samurai darf im Rahmen der Todesstrafe Seppuku begehen. Im 19. Jahrhundert wurde er oft vom Kaishaku (Sekundant) geköpft, bevor sein Schwert⁴³ den Bauch berührte. Puristen hielten dies für eine „verweichlichte“ Form.

In der Praxis lief Seppuku folgendermaßen ab:

[...] traditionell schnitt man sich mit einem kreuzweisen Schnitt (juumonji) den Bauch auf und legte so seine Eingeweide frei. In der rituellen Form des Seppuku wurde der Todeskandidat von einem Sekundanten (kaishakunin) unterstützt, der ihm nach den Schnitten den Kopf abschlug.⁴⁴

Auch Frauen wählten oft den Freitod. Doch ihre Rolle war eine andere als die der Männer.

1.2.d Die Frauen in der Samurai-Kultur

Eine Frau konnte niemals ein Samurai sein, gehörte sie aber zu einem Clan, war sie verpflichtet, sich an den Kodex des Bushido zu halten und den Umgang mit einer Waffe zu erlernen⁴⁵. Die Frau war fest in der Familie integriert, jedes Opfer wurde von ihr erwartet. Nonne zu werden war die einzige Möglichkeit, aus diesem Leben auszubrechen – es war auch ein akzeptabler Weg, einer unerwünschten Ehe zu entgehen.

In der japanischen Geschichte finden sich einige berühmte Frauen, eine von ihnen ist Tomoe–gozen.

⁴² Ein gutes Beispiel ist Chushingura, die Geschichte der 47 Ronin. Die Männer hatten, als sie ihren Lord rächten, einen öffentlichen Aufruhr verursacht und gezeigt, dass es einen Konflikt zwischen dem Loyalität zum Herrn und der zur Regierung geben konnte. Indem man sie Seppuku begehen ließ, behielten sie ihre Ehre und wurden dennoch angemessen bestraft.

⁴³ Auch Kinder, z.B. ein junger Fürst, konnten zum Seppuku verurteilt werden. Sie benutzen einen Fächer anstelle eines Schwertes.

⁴⁴ www.tenshukaku.de (12.5.2010)

⁴⁵ Ab der Pubertät trugen junge Mädchen einen Dolch (Kai-ken) bei sich.

Ihre Tapferkeit und ihre Meisterschaft in Waffenkunst und Strategie, die sie auf dem Schlachtfeld für ihren Gebieter entfaltet haben soll, begründeten ihren Nachruhm in Literatur und Historiografie [...] ⁴⁶

Sie soll nicht nur überaus tapfer gewesen sein, sie konnte es auch mit 1000 Männern aufnehmen und ritt ungebändigte Pferde. Die Forschung kann allerdings nicht mit Sicherheit sagen, ob sie tatsächlich existierte oder nur eine Erfindung der Dichter ist.

1.3 Bushido

Bushido, der Kodex der Samurai, mag sich aus mehreren Werken entwickelt haben: 1615 verfasste Ieyasu Buke-sho-hatto, Regeln für die Fürsten, 1632 fügte er die Shoshi-hatto, die Regeln des Samurai hinzu. Yamago Soko, ein Ronin der Edo-Zeit, verfasste ebenfalls ein Regelwerk mit dem Titel „Der Weg des Samurai“ ⁴⁷. Im Laufe der Zeit machte der Bushido zahlreiche Entwicklungen durch und wurde von der Shinto-Religion ⁴⁸, dem Zen-Buddhismus ⁴⁹, Ideologien, Dichtern und Philosophen beeinflusst. ⁵⁰

Die sieben Prinzipien Gerechtigkeit, Mut, Güte, Höflichkeit, Wahrheit, Ehre und Loyalität werden in diesem Kodex vereint. Er ist von großer Bedeutung für die Handlungen eines Samurai. Nitobe, der in seinem Buch den Menschen des Westens diese Gedanken näherbringen wollte, meint dazu:

Bushido ist mit einem ruhigen Glauben an das Schicksal, einer stillen Unterwerfung an das Unausweichliche, einer stoischen Gelassenheit bei Zeichen von Gefahr und Unglück, der Verachtung des Lebens und mit der Freundlichkeit dem Tod gegenüber ausgestattet. ⁵¹

Jeder Samurai sollte um die sieben Prinzipien wissen.

Gerechtigkeit:

⁴⁶ Hg. Historisches Museum der Pfalz Speyer. 2008, S. 149, 150.

⁴⁷ Vgl. Silver. 2005.

⁴⁸ Wichtige Eckpunkte sind Loyalität, Ehrfurcht und Respekt vor dem Herrscher, den Ahnen und den Eltern.

⁴⁹ Zen fördert die Hingabe, betont Selbstkontrolle und -erkenntnis und betrachtet die Begriffe Gut und Böse als bedeutungslos. Die Furcht vor dem Tod wird hinfällig.

⁵⁰ Vgl. Silver. 2005, S. 21.

⁵¹ Nitobe. 2009, S. 28.

Selbst in der modernen Zeit spielt „Giri“, die Pflicht, eine bedeutsame Rolle in der japanischen Kultur. Es handelt sich hierbei um die soziale Erwartung, die Pflicht gegenüber dem Herrn zu erfüllen - in der heutigen Zeit ist es der Arbeitgeber⁵². „Gi“ steht für Recht, Gerechtigkeit, „ri“ für Grund. Giri bedeutet für Samurai oft, den Tod zu wählen:

Rechtschaffenheit ist, in Übereinstimmung mit der Vernunft, die Macht der Entscheidung, über eine bestimmte Handlungsweise zu besitzen, ohne zu schwanken: zu sterben, wenn es richtig ist zu sterben [...] ⁵³

Der Samurai gerät manchmal in den giri (Instinkt)/ninjo (Gefühl) Konflikt. Zum Beispiel muss er sich zwischen Treue zu seinem Herrn und der Liebe zu seiner Familie entscheiden:

It was not unheard of for a lord to require a retainer to sacrifice his wife and/or children as proof of his loyalty. ⁵⁴

In Japan gilt als Held, wer giri triumphieren lässt, das heißt private Gefühle ignoriert, um seinen Verpflichtungen nachzukommen. Die westliche Kultur hat eine sehr gegensätzliche Sichtweise, Heldentum bedeutet, sich gegen Konventionen zu stellen und den eigenen Ambitionen nachzugehen.

Mut:

Tapferkeit bedeutet für einen Samurai zu leben, wenn es richtig ist zu leben und zu sterben, wenn es richtig ist zu sterben. Doch egal, was geschieht, ein tapferer Mann bewahrt stets Gelassenheit. ⁵⁵

Der Kampf war vor allem in der Heian-Zeit sehr rituell. Die Krieger kämpften Mann gegen Mann, Respektsbezeugungen wurden ausgetauscht. Sogar die Schlachten liefen nach einem bestimmten Muster ab. ⁵⁶

Güte und Höflichkeit:

⁵² Kitano kritisiert z.B., dass sich der japanische Angestellte den Firmenidealen völlig unterwirft. Vgl. Hyunseon Lee: Zwischen Tradition und Moderne in Glaubitz. 2005.

⁵³ Nitobe. 2009, S. 37.

⁵⁴ Silver. 2005, S.24.

⁵⁵ Vgl Nitobe. 2009, S. 41.

⁵⁶ Zuerst regnet es Pfeile, dann sucht sich jeder einen ebenbürtigen Feind, mit dem er sich duelliert. Nach der Schlacht werden die Köpfe der Besiegten auf Lanzen aufgespießt .Vgl. Silver. 2005

Die berühmte japanische Höflichkeit⁵⁷ findet sich auch im Bushido wieder. Die soziale Stellung eines Menschen ist zu respektieren, nie darf die Höflichkeit vergessen werden- denn Höflichkeit in ihrer höchsten Form gleicht Liebe.⁵⁸ Auch Barmherzigkeit für Schwache, Unterdrückte und Besiegte soll ein Samurai kennen.

Wahrheit:

Bushi no ichi-gon, das Wort eines Samurai galt als ausreichende Garantie für Versprechen. Es machte selbst schriftliche Vereinbarungen hinfällig. Ni-gon, die doppelte Zunge, also Lügen, wurde mit der Todesstrafe geahndet.

Ehre:

Die Ehre ist für den Japaner ein wichtiges Gut, so ist natürlich auch der Samurai bemüht, seine Würde zu bewahren. Doch auch wenn er beleidigt wurde, war Nachsicht empfohlen:

Zu ertragen, was man glaubt nicht ertragen zu können, heißt, wirklich zu ertragen.⁵⁹

Loyalität:

Obwohl der Samurai in Übereinstimmung mit Giri sein Leben für seinen Herrn zu geben hatte, konnte es vorkommen, dass ein Krieger vom Gegner gekauft wurde. Hatte ein Fürst ihn verunglimpft, hatte der Samurai das Recht, seinen Dienst zu kündigen und Rache zu üben.⁶⁰

Manche Männer gaben offenbar auch der Ehre und dem Mut den Vorzug:

Tadao Sato claims that during the civil-warring period from 1482 to 1603 samurai warriors prized honor and courage above loyalty, for they often changed masters in their search for one who would appreciate them.⁶¹

Ein geübter Krieger musste somit zwar nicht ermahnt werden, mutig zu sein, wohl war es aber nötig, ihn an seine Pflicht und die Disziplin dem Herrn gegenüber zu erinnern. In der

⁵⁷ Zum Beispiel gibt es in Japan überall eine Hierarchie die von Faktoren wie Alter oder Beruf, aber auch vom Gesprächspartner abhängt. Für all diese Gesprächssituationen gibt es unterschiedliche Höflichkeitsformen. Vgl. Sprachführer Japan. 2008, S. 101.

⁵⁸ Vgl Nitobe. 2009.

⁵⁹ Ebd. S. 70.

⁶⁰ Vgl. Benedict. 2006, S. 126.

⁶¹ Barrett. 1989, S. 23.

japanischen Feudalgesellschaft war es nicht die Familie, der man absolute Treue schuldete, sondern der Fürst.

Der ideale Samurai hielt sich an all diese Prinzipien, was als schwer, aber nicht unmöglich erachtet wurde. Selbstverständlich war aber auch der Samurai nur ein Mensch:

However, the historical reality is far from the ideal. Any close examination of how the samurai conducted themselves in times of war reveals that the vast majority followed the bushido code only when it suited them.⁶²

Samurai were of the privileged class in the society and in all likelihood behaved as badly as any other privileged class in any other society.⁶³

Auch im modernen Japan sind die Gesetze der Samurai noch nicht ganz verschwunden. Singer vertritt die Meinung, „daß sie entscheidenden Einfluß auf die Bildung des japanischen Charakters, Denkens und Gesellschaftsgefüges hatten“.⁶⁴ Diese Auswirkungen sind nicht ausnahmslos positiv. Akira Kurosawa sprach über die negativen Effekte dieser Verherrlichung des Bushido, besonders wenn es für nationalistische Zwecke vereinnahmt wurde:

Hätte der Kaiser in seiner Ansprache [nach Kriegsende] nicht dazu aufgerufen, die Waffen niederzulegen; hätte er stattdessen den „ehrenhaften Tod der hundert Millionen“ befohlen, so hätten diese Menschen [...] höchstwahrscheinlich getan, was man von ihnen verlangte, und sich selbst entleibt. Und wahrscheinlich hätte ich es ihnen gleichgetan. Die Japaner sehen in der Behauptung der eigenen Person etwas Unmoralisches, in der Selbstaufopferung dagegen die wahre Tugend. Diese Lehre war uns in Fleisch und Blut übergegangen, und niemand hatte sie in Zweifel gezogen. Ich kam damals zu der Einsicht, dass Freiheit und Demokratie keine Chance hatten, wenn es nicht gelänge, das Ich als einen positiven Wert zu etablieren.⁶⁵

Die Japaner bewundern den Samurai als Idealtypus wie die Amerikaner den Cowboy. So mag es nicht verwundern, dass beide Helden Protagonisten zahlreicher Filme sind. Der Samurai

⁶² Thorne. 2008, S.14.

⁶³ Galloway.2005, S. 15.

⁶⁴ Singer. 1991,S. 314.

⁶⁵Kurosawa. 1991.S.173

und seine Philosophie sind aber heutzutage nicht nur den Japanern ein Vorbild, auch bei uns sind immer mehr Ratgeber zu finden, die sich auf die Vorstellung der Krieger berufen.⁶⁶

Das folgende Kapitel wird nun einen Überblick über Entstehung, weitere Entwicklung und Genreinteilung des „Samuraifilms“ geben.

2 Der Samuraifilm

2.1 Die historische Entwicklung des japanischen Films mit Schwerpunkt auf „Samuraifilme“

Die erste filmbezogene Inkulturation in Japan war die Technik des Filmes selbst. Das Volk machte sich die Erfindung schon bald zu Eigen und nutzte sie für sich, indem sie Kabukistücke filmten oder den Benshi zum Einsatz brachten. Die gedrehten Werke wurden zwar oft von ausländischen Produktionen beeinflusst, doch die Japaner kopierten nicht, sie adaptieren und schufen so eine eigenständige Filmkultur.⁶⁷

Das japanische Wort für Film, „Eiga“, ist in der heutigen Aussprache und Bedeutung erst seit den 20er Jahren dieses Jahrhunderts allgemein gebräuchlich [...] nach 1920 nahm es [...] die heutige Bedeutung an und trat an die Stelle des zuvor gebräuchlichen Ausdrucks „Katsudo-shashin“, auf deutsch „bewegte Fotos“⁶⁸

Der Beginn der bewegten Bilder fand 1896 mit der Präsentation des Kinetoskops in Kobe statt. 1897 folgte der Kinematograph, präsentiert in Osaka. 1899 fand die erste Vorführung eines in Japan gedrehten Films statt. Diese Werke aus den Anfängen japanischer Filmproduktion sind leider kaum erhalten⁶⁹. Die Forschung nimmt an, dass die bis zum Ende der 1910er Jahre populären Filme Szenen aus Kabukistücken, die das Publikum bereits

⁶⁶ Zum Beispiel Yagyū Munenori und Guido Keller: „Der Weg des Samurai: Anleitung zum strategischen Handeln“, Ulrich Nitzschke „Zen oder Wie ein Samurai Golf spielen“, Brian Klemmer und Thomas Bauer: „Samurai mit Herz: Führen mit Verantwortung“ oder Bill Diffenderffer „Samurai Leader: So gewinnen Sie im Geschäftsleben - mit der Weisheit, der Ehre und dem Mut des Samurai-Kodex“

⁶⁷ Die Japaner „importierten“ schon früh Techniken, die sie sich dann zu eigen machten, etwa die Schrift, verschiedene Instrumente oder die Porzellankunst, die aus China kamen oder das berühmte japanische Gericht Tempura, eigentlich eine portugiesische Speise. Vgl. Coulmas. 2002.

⁶⁸ Yamane. 1985, S.7

⁶⁹ Im Krieg verbrannten viele der Nitratfilmrollen (Dieses Material wurde noch bis in die späten 50er Jahre benutzt) und mit ihnen Filmtheater und -magazine. Originalnegative wurden wegen ihres Silbergehalts eingeschmolzen, Magazine aufgelöst und das Material entsorgt, um Platz zu gewinnen.

kannte, enthielten. Europäische (vor allem französische) und amerikanische Filme übten von Beginn an Einfluss aus. Das Publikum zeigte sich von der Neuheit „Film“ fasziniert.

1900 kam der erste japanische Projektor auf den Markt, zwei Jahre später gab es den ersten Versuch eines nachsynchronisierten Films bei Yoshizawa. 1903 eröffnete das erste Kino in Tokyo, das „Asakusa Denki-kan“. Der erste japanische Film „Tsunekichi Shibata“ zeigte Straßen- oder Kabukiszenen. 1907 eröffnete schließlich das erste Kino in Osaka.

1908 erbaute Yoshizawa das erste Filmstudio in Tokyo. In Kyoto beauftragte währenddessen der Filmhändler Yokota den Theaterleiter Shozo Makino mit der Herstellung von Filmen. Daraufhin drehte er ab 1909 mit dem Kabuki-Schauspieler Matsunosuke Onoe zahlreiche Samuraifilme, die sich großer Beliebtheit erfreuten. Makino avancierte zum „Vater des japanischen Films“ und richtete sich nach drei Prinzipien, die Schule machen sollten:

Erstens, Klarheit der Bilder, zweitens eine interessante und jedem zugängliche Geschichte und drittens eine gute Bewegung, das heißt Schauspieltechnik.⁷⁰

Dank seiner Arbeit und des großen Erfolgs seiner Produktionen gewann der Film in Japan kulturelle Bedeutung.⁷¹

Exkurs: Der Benshi

1922 setzen sich Nachmittags- und Abendvorstellungen im Kino durch. Dort arbeitete damals der Benshi oder Erzähler. Dieser Beruf setzte die Tradition der kabuki-gidayu-Erzähler und der joruri-Kommentatoren von bunraku⁷² fort⁷³. Die ursprüngliche Aufgabe der Benshi war, die Handlung der Filme-vornehmlich ausländische - zu erläutern. Stummfilme aus dem Ausland besaßen nämlich meist keine japanischen Zwischentitel, da der Markt hierfür zu klein war. Bald entwickelten die Benshi eigene Darbietungsformen und liehen zum Beispiel allen Figuren des Films ihre Stimme. Manche wurden zu Berühmtheiten und boten auch ein Programm außerhalb des Kinos. Sie beeinflussten die ganze Stummfilmära, da einige Filme

⁷⁰ Yamane. 1985, S.9.

⁷¹Ebd. S.9.

⁷² Japanisches Puppentheater

⁷³In Japan wird noch heute gerne moderiert und vermittelt, zum Beispiel bei arrangierten Hochzeiten. Vgl. Galbraith. 2009, S. 8.

mit Hinblick auf ihre Darbietung gedreht wurden.⁷⁴ Die Zuseher wurden während der Vorstellung auch über die Funktionsweise des Projektors informiert, in Japan nichts Ungewöhnliches:

Japan has a theatrical convention of treating the necessary mechanics as a part of the performance itself.⁷⁵

Mit dem Übergang zum Tonfilm wurde der Benshi überflüssig, dennoch ist sein Einfluss bis heute spürbar:

The most „transparently“ representational film whether Western or Japanese, could not be read as transparent by Japanese spectators, because it was already being read as such before them and had irrevocably lost its pristine transparency. The benshi removed the narrative burden from the images and eradicated even the possibility of the images producing a univalent, homogeneous diegetic effect. (Burch: *To the Distant Observer*, S. 79)⁷⁶

In den letzten Jahren der Stummfilmära stand Japan mit 700 Filmen am ersten Platz der jährlichen Filmproduktion weltweit.⁷⁷ Viele Produktionsgesellschaften entwickelten darum ein eigenes Profil und spezialisierten sich auf bestimmte Genres, um so ein loyales Publikum zu gewinnen.⁷⁸

1923 zwang das große Erdbeben von Kanto die Filmschaffenden zu einer Neuorganisation der Produktionsfirmen. Zum Beispiel wurde die Produktion geteilt – in Kyoto, das als konservativ und altmodisch gilt und die japanischen Tugenden verkörpert dreht man auch heute noch jidai-geki, wobei die alten Tempel und Schreine als Kulisse dienen. In Tokyo, Repräsentant von Moderne und Westen, werden gendai-geki produziert. Die Regisseure redigierten ihre Erzählweisen, die Modernisierung wurde beschleunigt:

Das Gegenwartsdrama absorbierte westliche Einflüsse, vor allem der Hollywoodkomödie und des Hollywooddramas. In Kyoto brachte Shozo Makino eine

⁷⁴ Vgl. Galbraith. 2009.

⁷⁵ Anderson, Richie. 1959, S. 23,24.

⁷⁶ Bordwell in Glaubitz. 2005, S. 170.

⁷⁷ Dies geschah erst wieder in den 1950er- und frühen 60er-Jahren.

⁷⁸ Vgl. Galbraith. 2009, S. 11.

Serie von Samuraifilmen auf den Markt, welche die typischen amerikanischen schnellen Schnittfolgen und bildfüllenden Aufnahmen (close framing) verwendeten.⁷⁹

Obwohl die Japaner sich nach dem Modell Hollywood und Europa richteten, vermieden sie es, bloße Kopien zu produzieren. Das „Japanische“ sollte ins moderne Kino einfließen, die westlichen Normen dienten nur als ein Rahmen für die japanischen Elemente.⁸⁰ So vertritt Bordwell auf der Basis des verfügbaren Materials die These, dass im japanischen Kino um 1925 die Normen der Inszenierung und des Schnitts beinahe völlig denen des populären westlichen Films entsprachen.⁸¹

1923 drehte Nomura Hotei „Kunisada Chuji: kari no mure“ (Chuji from Kunisada: a flock of wild geese), den ersten shin jidai-geki (new period play). Dieses Genre sollte später zum jidai-geki werden. Diese Filme der 1920er (und frühen 30er) Jahre waren

[...] generally humorous, with plenty of wit, pratfalls and outrageous situations, [...] they also often evoke a sense of healthy irreverence.⁸²

In den 20er Jahren kam für kurze Zeit die Idee auf, Schwerter aus Samuraifilmen zu verbannen:

[...] during this period there was a clamor among a section of moviegoers to take away the sword from the chambara film: in other words, to remove the fighting scenes from samurai films in order to elevate the artistic quality of Japanese cinema.⁸³

Dieser Gedanke konnte sich aber nicht durchsetzen, die Idee wurde nie praktiziert.

1927 eröffnete das erste Tonfilmstudio, Showa Kinema, 1929 kam der Tonfilm auf.

Eine neue Produktionsfirma, Toho⁸⁴, organisierte ihr Management nach dem Hollywoodsystem eines Zentralproduzenten, der die Arbeit überwacht und an untergeordnete

⁷⁹ Bordwell in Glaubitz. 2005, S. 164.

⁸⁰ Ebd. S. 183.

⁸¹ Ebd.

⁸² Davis. 1996, S. 76. Ein repräsentatives Filmbeispiel wäre „Tange Sazen“ (1933).

⁸³ Richie. 2005, S. 89.

⁸⁴ Gegr. 1933.

Produzenten delegiert. Um die Mitte der 1930er-Jahre übertraf nur Hollywood das japanische Kino, was Massenproduktion und ein vertikal integriertes Studiosystem anging.⁸⁵

1934 gründete das Innenministerium ein Komitee zur Filmkontrolle. Zwei Jahre später zensurierten die Behörden bereits ausländische Filme - die Militärregierung hatte die Filmindustrie im Griff, gedreht wurden hauptsächlich dokumentarische Propagandafilme über den Krieg, die für die Unterstützung der antiwestlichen, nationalistischen Politik warben. Kriegsfilme propagierten

[...] eine vorbehaltlose Opferbereitschaft gegenüber dem Staat. So waren immer lächelnde (nie weinende) Mütter zu sehen, die ihre Söhne in den Krieg schickten.⁸⁶

Gegen Ende der 30er Jahre kam auch der nationale Film (kokusaku) auf, der alles Japanische pries. Es erschienen viele Historienfilme (rekishi eiga) und jidai-geki:

Samurai- und Clandramen entwickelten sich zu prunkvollen Inszenierungen feudaler Tugenden.⁸⁷

Ab 1939 manifestieren sich zwei Arten des jidai-geki:

The first was the tendency film (keiko eiga): rebellious, anti-authoritarian „leftist“. The second was the liberalism period-film (jiyu-shugi jidai-geki) which promoted an alternate vision of hope and happiness for the people opposed to the sacrifice and suffering [...] by militarism and fascism.⁸⁸

1940 benötigten alle Filmvorführungen eine behördliche Genehmigung. Für die Bevölkerung wurden Pflichtvorstellungen von Kulturfilmen und Wochenschauen ausgestrahlt. 1941 initiierte das Kultusministerium Maßnahmen, um die Spielfilmproduktion einzuschränken, auch eine Zwangsvereinigung der zehn wichtigsten Filmgesellschaften zu nur drei Firmen wurde befohlen, die produzierten Filme unterlagen strikten Vorlagen. Es handelte sich dabei

⁸⁵ Bordwell in Glaubitz. 2005, S. 179.

⁸⁶ Galbraith. 2009, S. 13.

⁸⁷ Bordwell in Glaubitz. 2005, S. 201.

⁸⁸ Thornton. 2008, S. 39.

um „[...] militaristische Kriegsfilm und Samurai-Dramen, die das Ideal des bushido [...] auf den Schild hoben.“⁸⁹

1945 erhält die Filmindustrie Anordnungen von den amerikanischen General Headquarters. Aufgrund der Zensur ist das Produzieren von jidai-geki zu dieser Zeit fast unmöglich:

While Meiji-period settings were perhaps permissible, anything before that was, by definition, feudal and hence suspect. This meant that much Japanese drama [...] was banned. The Loyal 47 Ronin could not even be staged, much less filmed.⁹⁰

Die US-Besatzer befürchteten nämlich, die gewalttätigen Filme würden feudalistische Gefühle in den Japanern wecken.⁹¹ Tatsächlich inkludieren die meisten - wenn auch nicht alle - jidai-geki feudalistisches Gedankengut.⁹²

1946 gab es wieder US Filme zu sehen. Nach dem Krieg versuchte die Nation, japanische Gebräuche und Kultur der Welt vorzustellen:

The end of the war soon brought a movement to establish Japan as a „leading cultural country“ and during the Occupation the Japanese press was full of discussions as how Japan could raise its prestige abroad [...] the film industry naturally turned to motion pictures as one of Japans major culture vehicles and it was obvious that film festivals were the perfect medium.⁹³

In den frühen 50ern, nach Ende der Besatzung, wurde die Zensur der Amerikaner aufgehoben, die Produktion von Samuraifilmen stieg eklatant an, jedoch, nach Thornes Ansicht, nicht deren Qualität:

[...] many of the films made in the 1950s were extremely formulaic and revolved around simplistic battles between good and evil.⁹⁴

⁸⁹ Galbraith. 2009, S. 13.

⁹⁰ Richie. 2005, S. 110.

⁹¹ Vgl. Thorne. 2008, S.34.

⁹² Vgl. Glaubitz. 2005, S. 28.

⁹³ Anderson, Richie. 1959, S. 229.

⁹⁴ Thorne. 2008, S. 34.

Das erste Filmfestival in Japan feierte das Volk 1954, zuvor – 1951 - gewann „Rashomon“ bei den Filmfestspielen in Venedig. Der Film sorgte für den Durchbruch des japanischen Kinos auf dem westlichen Markt. In diesem Jahr kam auch der erste japanische Farbfilm „Karumen Kokyo ni kaeru“ (Carmen kehrt heim) von der Toei AG auf den Markt.

Viele Regisseure versuchten, die simple Struktur der jidai-geki zu durchbrechen, zum Beispiel Inagaki mit seiner Samurai - Trilogie (erster Teil 1956), die eine schnelle und realistische Choreographie besitzt oder Kurosawa, der mit seinen 7 Samurai (1954) den Anfang der heute bekannten Samuraifilme machte und Realismus, Detail und die Motivation der Figuren inkludierte. Der Regisseur wandte sich außerdem gegen die Konventionen, in denen Samurai glorifiziert wurden - Realismus fehlte in vielen Filmen der 50er Jahre. Es folgte die große Ära des japanischen Films.

Filmemacher wie Ichikawa, Mizoguchi, Ozu und Kurosawa traten in den 1950er-Jahren auf den Plan oder erlebten in jenen Jahren, einer Zeit, an die gerne als eine „Goldene Ära“ des japanischen Films zurückgedacht wird, den Höhepunkt ihrer Karriere. Jene Ära, die ungefähr von 1950 bis 1965 andauerte, zeichnet sich durch ein Florieren künstlerisch anspruchsvoller Produktionen wie auch durch ein gleichzeitiges Aufblühen kommerzieller Filmproduktionen aus. Es waren Jahre, in denen großes Kino entstand und Filme in einer bis heute weltweit noch unerreichten Vielzahl gedreht wurden.⁹⁵

1960 wurde die erste Farbfernsehsendung ausgestrahlt. Yojimbo (1961) und Sanjuro (1962) von Kurosawa etablieren den Anti-Helden, den „Ronin with a wry sense of humour and a quick draw.“⁹⁶ Diese Filme initiieren einen „neuen jidai-geki“:

[...] the acting consisted of lots of facial gestures plus influences from the fair and highminded William S. Hart, and the daring and insouciant Douglas Fairbanks. This new sword-fighting samurai was thus an individual, even a nonconformist, a kind of kimonoed cowboy - as epitomized by Mifune Toshiro in Kurosawa Akira's Yojimbo (1961)⁹⁷

⁹⁵ Galbraith. 2009, S. 27.

⁹⁶ Thorne. 2008, S. 59.

⁹⁷ Richie. 2005, S. 65.

Der kommerzielle Erfolg der Filme zog viele Nachahmer nach sich und so wird das Genre blutiger, aber auch humorvoller - bald häufen sich in den jidai-geki grausame Kampfszenen. Kurosawa zeigt sich von dieser Entwicklung nicht begeistert.⁹⁸

1962 erschien der erste Teil der Zatoichi-Reihe „Zatoichi monogatari“ mit Shintaro Katsu in der Hauptrolle. Die Geschichte vom blinden Schwertkämpfer hatte Erfolg, es folgten 26 Filme und eine Serie.⁹⁹

1964 ging wegen dem Erfolg des Fernsehens die Zahl der Kinos zurück.¹⁰⁰

Hollywoodproduktionen erfreuten sich größerer Beliebtheit als heimische Filme, daher musste beispielsweise die Toei-Gesellschaft schon 1963 die Produktion der Samurafilme für das Kino einschränken. 1970 produzierte Japan noch weniger chanbara, und noch weniger dieser Filme erreichten den Westen. Die neue Generation der Filmemacher arbeitete nun beim Fernsehen oder in anderen Genres, außerdem gab es Konkurrenz durch die Yakuza-Filme. In den 70ern hatten Mangas¹⁰¹ großen Einfluss und wurden für Filme adaptiert:

These films shared the over-the-top-action and characters of their source material, and took the graphic violence of the 1960s films even further.¹⁰²

Zwar wird in den Filmen häufig Brutalität praktiziert, sie nehmen sich aber selbst nicht ganz ernst. Ein geeigneter Repräsentant ist die Lone Wolf and Cub Reihe (1. Teil 1972).¹⁰³

In den 70er und 80er-Jahren florierte zwar die Produktion von Anime¹⁰⁴, die Situation der restlichen Filmwirtschaft erwies sich als weniger gut:

Die Anzeichen des Niedergangs waren um 1965 für alle zu erkennen, doch erst 1970/71 zeigten sich die ersten Risse. Fast über Nacht wiesen die Filme praktisch aller

⁹⁸ Vgl. Yamane. 1985, S. 63.

⁹⁹ In „Zatoichi meets Yojimbo“ (1970) trifft der blinde Kämpfer sogar auf Sanjuro aus Kurosawas Film „Yojimbo“.

¹⁰⁰ 1960 hatten nur 28% aller japanischen Haushalte einen Fernseher, in den 70er Jahren waren es bereits 95%. Die Besucherzahlen im Kino schmolzen von einer Milliarde 1960 auf 255 Millionen Vgl. Galbraith. 2009, S. 157.

¹⁰¹ Japanische Comics

¹⁰² Thorne. 2008, S. 103.

¹⁰³ Vgl. das gleichnamige Kapitel in den Filmbeispielen.

¹⁰⁴ Japanische Animations/Zeichentrickfilme

Studios eine beklagenswerte Qualität auf. Ende der 1970er-Jahre ging die Daiei bankrott, und die Nikkatsu gab die Produktion von Mainstreamfilmen zugunsten romantischer Softpornos auf [...] ¹⁰⁵

In den 80ern verloren die Samuraifilme an Popularität, das Publikum gab Yakuza-Filmen den Vorzug. Selbst Kurosawa hatte Probleme, „Kagemusha“ (1980) und „Ran“ (1985) zu finanzieren - seine Fans George Lucas und Francis Ford Coppola standen ihm zur Seite. In den letzten Jahren waren jidai-geki und Chanbara fast verschwunden, mit Ausnahmen von Kitanos „Zatoichi“ (2003) - ein Überraschungserfolg in Japan und weltweit - oder einem Remake von „Sanjuro“ (2007). Neuerdings gibt es aber dank Yoji Yamadas Trilogie wieder ein Revival der jidai-geki. Der erste Film dazu, „Tasogare Seibei“ (2002), erhielt den Oscar für den besten ausländischen Film. Dank dieser Werke erlebte das Genre auch im Westen einen Aufschwung und erfährt neuen Auftrieb durch Quentin Tarantinos Hommage „KillBill! Vol.1“ (2003) und den „westlichen“ Samuraifilm „Last Samurai“ (2003) mit Tom Cruise – zu diesen beiden Filmen mehr in den entsprechenden Kapiteln.

Gailbrath konstatiert, dass es um den japanischen Film nicht allzu gut bestellt ist:

In das neue Jahrhundert hat sich der japanische Film eher herübergequält. Kein neuer Kurosawa, Ozu oder Mizuguchi ist in Sicht, und die Filmindustrie des Landes hätte Mühe, ein solches Talent zu fördern [...]. Die Position des Regieassistenten und andere Fördermaßnahmen der Studios, die Generationen von Filmemachern [...] Aufstiegschancen boten, wurden abgeschafft. Doch anders als zu den Glanzzeiten des japanischen Films, als internationale Vertriebswege noch eher zufällig und willkürlich funktionierten [...], verfügen die Filmemacher unserer Tage über Möglichkeiten, die ihren Vorläufern versagt blieben. Das Internet und die neuen Heimvideotechniken machen Filme weltweit einem neuen Publikum zugänglich [...] ¹⁰⁶

Heute wird fast die Hälfte der Filme für DVDs produziert und erscheint gar nicht mehr im Kino. Dennoch kann so manche Produktion laut Donald Richie Erfolge aufweisen:

¹⁰⁵ Galbraith. 2009, S. 157.

¹⁰⁶ Ebd. S. 181/182.

So we have a situation that a film can be successful without a mass audience, and I think this is going to happen more and more¹⁰⁷

Nach dieser Reflexion über die historische Entwicklung soll nun geklärt werden, was einen „Samuraifilm“ ausmacht.

2.2 Die Einordnung des „Samuraifilms“ in das japanische Genresystem

Da Japaner bei Filmen gerne wissen, was sie erwartet, existiert eine große Menge an Subgenres:

The Japanese film-maker [...] is conscious not only that he is working in a given genre but also that within this genre he is specializing in a rigidly defined type, or mono, which, in turn, is often even further subdivided.¹⁰⁸

Alle Filmgenres verfügen über „type scenes“¹⁰⁹ die in jedem darin situierten Film vorkommen. Im Western wären das die Schießerei oder die Verfolgungsjagd, in japanischen Filmen sind es

[...] the sex scene (nureba), the torture scene (semeba), the fight scene (shuraba), the death scene, the hero-in-disguise-reveals-himself-scene (jitsu-wa), the lovers-ran-away-to-die-scene (michiyuki), the taking-the-tonsure-scene [...]¹¹⁰

Japan besitzt auch eine lange Tradition bei der Darstellung der Natur, in vielen Filmen ist die Landschaft daher symbolisch. Fallende Kirschblüten visualisieren den unerwarteten Tod und in „Samurai I und II“ ist es jedesmal ein reißender Fluss, der den Protagonisten ermahnt, weiterzuziehen. Auch eine traditionelle Lesart für Kampfszenen existiert:

[...] the fight scene is always a Buddhistic illusion of hell that proves that the world is evil and that those caught in it suffer.¹¹¹

Dieser Symbolismus erschließt sich leider nicht immer dem westlichen Zuseher.

¹⁰⁷ Sharp, Jasper: Interview with Donald Richie; publ. 12.8.2003 in www.midnighteye.com (11.8.2010)

¹⁰⁸ Richie, Anderson. 1959, S. 316.

¹⁰⁹ Vgl. Thornton. 2008, S. 142.

¹¹⁰ Vgl. Ebd. S. 147.

¹¹¹ Ebd. S. 147.

Die zwei „Hauptgenres“ sind jidai-geki und gendai-geki. Als Trennlinie für die beiden Typen gilt das Jahr 1868, welches das Ende des feudalen Japan markiert. Eine genauere Definition lautet wie folgt:

The period-film is distinguished by both period and content. The former is usually the Tokugawa-era; the latter is always feudalistic and was developed from the popular arts of the period of the kodan, the naniwa-bushi and - to a much lesser extent - the Kabuki. Both the kodan and the naniwa-bushi are recited stories, complicated in plot and endless in number, most of which Japanese know from earliest childhood. When the kodan tales appear on film, the audience comes to the theatre already knowing the basic story. A certain prior knowledge is assumed by the film-maker and there is no attempt made to provide full exposition since it is familiarity more than novelty [...] ¹¹²

Einige dieser beliebten und bekannten Geschichten sind die der loyalen 47 Ronin, die Geschichte von Miyamoto Musashi oder von Mito Komon ¹¹³. Da es sich um Legenden handelt, ist es den Regisseuren auch erlaubt, ihre Phantasie einzusetzen.

Seit dem 2. Weltkrieg kam es zu stilistischen und thematischen Veränderungen:

[The samurai film is] moving away from the sometimes actionless jidai-geki or simple period film. [...] Their new genre heroes are physically or psychologically scarred, ostracized and stigmatized by their society. Aware of the intransigent nature of societal judgements, their violent responses are invariable and understandable both as generic construction and simple, desperate acts. ¹¹⁴

Kurosawa brachte das Genre mit Helden, die eher anonym als glorreich sind und ihr Können verbergen statt damit zu prahlen sowie einer Prise Humor zur Reife.

¹¹² Richie, Anderson. 1959, S. 315,316.

¹¹³ Bei westlichen Zusehern kommt es daher bei dem einen oder anderen Film zu Verständnisproblemen, da die Geschichten in ihren Ländern unbekannt sind. In unserem Kulturkreis wird z.B. vorausgesetzt, dass die Geschichte von Artus bekannt ist.

¹¹⁴ Silver. 2005, S. 44, 47.

2.2.a Die Genres des „Samuraifilms“

Jidai-geki sind Historienfilme, die sich um 1910 etablierten. Sie spielen meist in der Tokugawa-Zeit, die Hauptcharaktere sind aber nicht nur Samurai¹¹⁵. Die Thematik dreht sich um die Probleme der Krieger, ihre Lern-Reise¹¹⁶ und den giri-ninjo Konflikt. Unter letzterem werden verschiedenen Themen subsumiert¹¹⁷, ein Exempel ist *isshoku-ippan*, für eine Mahlzeit und eine Übernachtung erhält der Held schon am nächsten Morgen die Möglichkeit, sich zu revanchieren, indem er an einem Angriff am Feind seines Gastfreundes teilnimmt - oft ausgerechnet der Freund des Helden. *Oyabun-kobun* handelt von dem Boss einer Bande und seinen Untergebenen, Thema ist hier die Loyalität:

Something is in the way and kobun finds that he must oppose his lord or [...] the lord is killed and his samurai must avenge him¹¹⁸

Bei *migawari* opfert sich der Held für Freunde oder Verwandte, die Thematik ist auch mit Rache Geschichten kompatibel.

Davis unterteilt das Genre in zwei Tendenzen, den „melodramatic mode“ (1933-1941) und den „comic mode“ (1924-1933).¹¹⁹ Er definiert die Modi folgendermaßen:

A film within the earlier comic mode is more or less „ordinary“ jidai-geki: its hero is physical, volatile and outside mainstream society, yet he prevails over antagonists that threaten social stability and functions as an affirmative, reassuring figure. An ordinary jidai-geki in the later melodramatic mode, however, primarily functions on a level of sentiment and spirit rather than in the *chambara* realm of physical bluster. Not only the political climate but also the fact that the melodramatic mode comes into its own in the mid-1930s talkie era is an important factor in the shift from the comic to the melodramatic mode. [...] Generally, the melodramatic mode is more narrative - and

¹¹⁵ So könnte man die *Zatoichi*-Reihe auch als *wandering-yakuza*-Filme bezeichnen. „Samuraifilm“ ist daher eigentlich keine geeignete Bezeichnung, der Einfachheit halber möchte ich sie aber beibehalten.

¹¹⁶ Vgl. Thorne. 2008, S. 20.

¹¹⁷ Vgl. zu den Themen *Richie*, Anderson. 1959, S. 317.

¹¹⁸ *Richie*, Anderson. 1959, S. 317.

¹¹⁹ Vgl. Davis. 1996.

character-centered than the comic mode, which is somewhat surprising considering the movement towards nativist anti-Hollywood expressions in the late 1930s¹²⁰

Als Handlungsort der Filme dient meist die Edo-Zeit. Da der Tokugawa-Clan seine Macht hauptsächlich mit Waffen hielt, konzidierte man dem Krieger in dieser Gesellschaft große Bedeutung. Jidai-geki kann durchaus auch ohne viel „Action“ und Schwertkampf auskommen, dafür politische Intrigen oder romantische Verwicklungen inkludieren - ist dies der Fall, stehen die Figuren mehr im Mittelpunkt als der Schwertkampf.

Chanbara oder Chambara ist ein Schwertfilm oder Action-jidai-geki¹²¹ und benannt nach dem Geräusch, welches zwei aufeinanderprallende Schwerter verursachen. Obwohl in manchen Werken nur der Schwertkampf zentrales Thema ist, kann auch dieser Typus durchaus die Figuren in den Mittelpunkt stellen, wie es etwa Kurosawa praktiziert. Das Genre entwickelte sich aus gefilmten Kabuki-Aufführungen¹²². In Reclams Filmlexikon findet sich für die Handlung zwar die „Zeit der Bürgerkriege zwischen 1467 und der Abschließung des Inselreiches 1635“¹²³, einige spielen aber auch in der Meiji-Zeit, wie etwa „Lady Snowblood“ (1973) und sind daher eher als Meiji-mono zu kategorisieren. Der Ausgang der Filme ist für westliche Verhältnisse meist schlecht, Grund dafür ist mono no aware, die Traurigkeit der Dinge, ein Prinzip der japanischen Ästhetik. Galloway akkreditiert den Japaner aus diesem Grund mehr Realismus: Ein Mensch, der gegen die Obrigkeit antritt, verliert. In der japanischen Kultur zählt eher „the nobility of failure“¹²⁴ – der Held gibt auch im Angesicht des Todes nicht auf. Bushido inkludiert so politische Bedeutung - wer gegen das System kämpft und verliert ist keine Bedrohung mehr. Die Filme sind recht gewalttätig¹²⁵ und kommen nicht ohne Schwertkampf aus - für viele Zuseher bedeutet schon der Blick auf die

¹²⁰ Davis. 1996. S. 75.

¹²¹ Vgl. Rucka, Nicholas: Samurai Cinema 101 in www.midnighteye.com (11.8.2010)

¹²² Die Shinkokugeki-Theaterschule führte die Schwertkunst als Kontrast zu dem eher langsamen Kabuki ein. Der erfolgreiche Produzent Makino Shozo sah das Potential und benutzte die Choreographie in Filmen Vgl. Thorne. 2008.

¹²³ Stilegger, Markus: Samuraifilm in Koebner. 2002, S. 520.

¹²⁴ Vgl. Galloway. 2005.

¹²⁵ Die Gewalt im Film ist nicht (immer) um ihrer selbst willen vorhanden. Einerseits spielt die Handlung in einer von Brutalität geprägten Zeit, andererseits bezeichnet Barthes die Gewalt in der japanischen Kultur als „Zeichen“ (So könnte Seppuku, Gewalt an sich selbst, als Zeichen der Ehre interpretiert werden.) und sagt weiter: „Sie ist unmittelbar Zeichen: sie drückt nichts aus (weder Haß noch Unwillen noch eine moralische Idee) und hebt sich um so sicherer in einem vergänglichen Ziel auf [...]“ Vgl. Barthes. 1981, S. 142.

Waffe, dass sie einen Samuraifilm sehen.¹²⁶ Ein „richtiger“ Samurai ist nicht nötig, in vielen Filmen stellen Ronin den Hauptdarsteller.

Nicholas Rucka erstellte eine Liste von Merkmalen, anhand deren der Chanbara zu identifizieren ist:

In general, the chanbara film, technically speaking, is more complicated than the jidai-geki film. The following list includes technical attributes that do occur in both jidai-geki and chanbara, but are more prevalent in the chanbara movie. These include: hyper real sound effects, dynamic (and funky) musical scores, inter-titles, lens flares, slow/fast motion, whip pans and snap zooms, special optical effects, wide aspect ratios, and color (once color film became standard).¹²⁷

Natürlich gibt es in Japan noch eine Menge anderer Genres, von denen nur einige noch aufgelistet werden sollen.

2.2.b Andere Genres

Es existieren noch viele weitere Genres, wie etwa **Kyugeki**, „old theater, Kabuki and Kodan, didactic story telling“¹²⁸, **Rekishi-eiga**, spätere Historienfilme, **Zangiri-mono**, Kabukistücke über das Leben in der Meiji-Zeit, der Begriff **Shinpa** (Neue Schule) bezeichnet ebenfalls spätere Produktionen und **Meiji-mono**, die zwischen 1868 und 1912 und **Taisho-mono** die zwischen 1912 und 1926 spielen.

Gendai-geki bezeichnet moderne Filme:

The term gendai-geki refers only to those films produced since the end of World War I and strictly to films modeled on the light comedies and films about ordinary life of the West-especially the United States.¹²⁹

Heute existieren in Japan viele Genres, und es ist nicht leicht, die Filme korrekt einzuordnen, da die Zuordnungen nicht mehr alle unbedingt ihre ursprüngliche Bedeutung besitzen:

¹²⁶ Vgl Silver. 2005, S. 42.

¹²⁷ Rucka, Nicholas: Samurai Cinema 101 in www.midnighteye.com (11.8.2010)

¹²⁸ Vgl.Thornton. 2008, S. 13.

¹²⁹ Thorton. 2008, S. 13.

Gendai-geki and jidai-geki are both terms from the early Twenties which distinguish certain films being produced at that time. Despite the fact that they no longer correspond exactly to all the films they are supposed to cover, these terms have been retained-if for no reason than for their convenience.¹³⁰

Die Genres sind durchaus kompatibel, ein Crossover ist kein Problem, besonders für den Samuraifilm. Mitte der 60er-Jahre wurde das Genre

a hybrid incorporating elements of the U.S.western, spaghetti western, film noir, political thriller, psychological thriller, swashbuckler, action, adventure, romance, gangster, even supernatural and giant monster genres.¹³¹

Beispielsweise ist „Daimajin“ (1966) eine Mischung aus Samurai- und Monsterfilm (Kaiju-eiga).

2.3 Die Figur des Samurai im Film

In jedem Genre existieren spezifische Archetypen, die es dem Publikum erleichtern, die Figuren zu identifizieren. Bereits einem Kind, das einen Zeichentrickfilm sieht, ist sofort klar, wer der Held oder die Heldin ist.¹³² Bestimmte Figuren verfügen über Merkmale, Verhaltensweisen oder Accessoires, die sie unverkennbar machen und dem Publikum sofort mitteilen, dass es einen Cowboy, eine Prinzessin, einen Ritter oder - wie in dieser Arbeit - einen Samurai vor sich hat.

2.3.a Die äußerliche Darstellung

Als offensichtlichstes Erkennungsmerkmal dienen Haare und Schwert, aber auch Kleidung und Körpersprache:

A man is a bushi by the way he wears his hair, the way he dresses and the way he sits – with his knees apart. But depending on the rank of the person with whom he is speaking, he will touch his fan to the knee or to the floor, touch his fingertips, knuckles or the flat of the palms to the floor. There is almost no element of the

¹³⁰ Thornton. 2008, S. 14.

¹³¹ Galloway. 2005, S. 22.

¹³² Früher waren „die Guten“ meist blond und hell gekleidet, „die Bösen“ trugen eher dunkle Töne. Diese Stereotypen sind heute nicht mehr so ausgeprägt

character's iconography which does not indicate caste status and relative place in hierarchy.¹³³

Auch die individuelle Frisur sagt etwas über eine Figur aus:

Insider status for men is indicated by hair, usually a ponytail [...]. Buddhist monks, masseurs [...] shave their heads: they have „left home“, they have left society. Teachers, doctors and Kyoto noblemen do not shave the crown, an indication of irregular status. Young boys [...] wear forelocks.¹³⁴

In films, however, hair on the crown allowed to grow outmarked the outsider: impoverished ronin [...], a gang boss [...].¹³⁵

Der Samurai trägt stets zwei Schwerter bei sich, das Wappen des Herrn ist an der Kleidung zu erkennen.

All diese Merkmale sind so unverkennbar, dass der Held sofort identifiziert werden kann:

Akira Kurosawa introduces Yojimbo in such a manner by focusing on the master's signet on Sanjuro's robe, his chonmage haircut, and then, finally, revealing his two swords on his hip as the framing changes to show his full body. For a Japanese audience member this was illustrative enough. When it is then revealed that Sanjuro is wandering by himself, letting the winds of fate blow him around, we learn that he is, in fact, a mawari ronin (a wandering masterless samurai). This, then, becomes all of the information that we need to get the story started.¹³⁶

Dem Zuseher genügt ein Blick, zum Sanjuro als Ronin zu erkennen.

2.3.b Eine allgemeine Typisierung des japanischen Helden

Bei dem filmischen Samurai handelt es sich um eine Figur, die auf Fakten und Mythen basiert, vergleichbar mit den Cowboys des Westerns. Daher sind die Personen nicht immer historisch korrekt gezeichnet. Wie die Ritter der Tafelrunde in der westlichen Kultur, handelt

¹³³ Thornton. 2008, S. 17.

¹³⁴ Ebd. S. 18.

¹³⁵ Ebd. S.20.

¹³⁶ Rucka, Nicholas: Samurai Cinema 101 in www.midnighteye.com (11.8.2010)

es sich um eindrucksvolle Männer, für die Ehre große Bedeutung hat und die dem Tod furchtlos gegenüber treten. Tod und Ehre schließen einander nicht aus:

Subsequently, as a part of giri, „the necessary death“ becomes an essential part of the way of life. If the situation dictates it, then death might be the most honorable road.¹³⁷

Thornton charakterisiert den Helden mittels drei Charakteristika, zum einen als mehr oder weniger historisch reale Person:

First, the hero is a real historical character. Until the Restoration of 1868, there was [...] no such thing as a fictional hero [...]. In both Confucianism and Buddhism, fiction was equated with „false speech“ [...]. Thus, any sort of reinterpretation of the hero's life is accepted as long as his name and the salient points of his career are preserved intact. This concept [...] has carried over to modern Japan period pieces in the sense that, even if their heroes are fictional, their situations are perceived to be very real indeed. In addition, fictional accounts will often assume the rhetorical devices of historical accounts¹³⁸

Beispiele hierfür sind eingeblendete Jahreszahlen oder das voice-over eines Schreibers, der die Lage zu Beginn eines Films erläutert.

Desweiteren weist der Held oft eine Verbindung zu einem wichtigen Ort wie Edo oder Kyoto auf und ist eine tragische Figur. Diese Merkmale sind es, die den japanischen Helden so geeignet für den Samuraifilm machen:

These three characteristics [...] make him particularly suitable as the subject of the period-film, whose function is criticism of society. Because of his universality, he stands as a representative of the plight of all Japanese; because of his historicity, he stands as a valid proof of the argument; because of his political associations, his situation refers directly to political and social problems criticized in the film.¹³⁹

Im Samuraifilm gibt es verschiedene Helden, die alle andere Eigenschaften aufweisen.

¹³⁷ Rucka, Nicholas: Samurai Cinema 101 in www.midnighteye.com (11.8.2010)

¹³⁸ Thornton. 2008, S.50.

¹³⁹ Ebd. S. 51.

2.3.c Die Helden¹⁴⁰

Der tragische Held agiert als nobler Mensch, von Bösewichtern, Betrügern oder dem Schicksal in Bedrängnis gebracht, wie etwa die 47 Ronin.

Victimized [...], defeated and slain on the battlefield or sentenced to death for carrying out an illegal revenge, the Japanese hero falls, loses all there is to lose in life and dies in great resentment and suffering.¹⁴¹

Soziale Helden, die sich um andere kümmern, basierend auf einer historischen Figur wie Mito Komon, sind meist im mittleren oder höheren Alter, nett zu Kindern, gepflegt und von bewundernden Schülern umgeben.¹⁴²

In „Kakita Akanishi“ (1936) tauchte erstmals ein gutherziger Samurai auf – er und seine Helfer besiegen die bösen Männer eines ziemlich dummen Lords. Richie bezeichnet diesen Helden als Vorgänger von Sanjuro.¹⁴³

Unter dem Außenseiter subsumiert die Filmwissenschaft zwei Typen: Der Mann, der neu in die Stadt kommt oder der Mann, der die Normen der Gesellschaft zwar nicht teilt, aber trotzdem gern seinen Platz darin hätte.

Die Anti-Helden beschreibt Thornton als

[...] dropouts, outcastes and criminals. They tend to be youngish, scruffy [...] and so totally contemptuous of society as to commit the most heinous of crimes, despite the fact that they are [...] members of the bushi caste. Whether through mental illness [...], desperation [...], betrayal [...] or disenfranchisement [...] they have become totally alienated from society and its values.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Alle angeführten Heldentypen sind selbstverständlich auch in westlichen Produktionen und quer durch alle Genres - auch in der Literatur – zu finden: der tragische Held („Der Graf von Monte Christo“, „Don Quichote“ oder Odysseus, der nicht ganz unschuldig an seiner Tragödie ist. Auch in Kinderserien finden sich manchmal tragische Helden wie Zuko aus „Avatar. The Last Airbender“), der soziale Held (Meist zugleich der Lehrmeister, Obi Wan Kenobi aus „Star Wars“ oder Gandalf aus „Herr der Ringe“), der Außenseiter (der „einsame“ Cowboy, Shane oder Lucky Luke), der Antiheld (Bruce Willis, Vin Diesel oder Clint Eastwood sind oft in diesen Rollen zu finden) oder der Krieger (Sagengestalten wie Siegfried oder Thor, aber auch Luke Skywalker aus „Star Wars“ oder Aragorn aus „Herr der Ringe“).

¹⁴¹ Thornton. 2008, S. 52.

¹⁴² Vgl. Thornton. 2008, S. 53.

¹⁴³ Vgl. Richie. 2005.

¹⁴⁴ Thornton. 2008, S. 53.

Zu diesem Typus zählt der Ronin, im Film entweder ein edler Mensch, der sein Talent für Gutes nutzt oder ein korrupter Gauner, der ohne Gewissen stiehlt und mordet.

Die Ronin der früheren Filme traten trotz dem Verlust ihres Herrn als edle Leute auf, die an ihren Herren gebunden waren. Um 1924 etablierte sich der Ronin als leidender Rebell:

This type has been identified as tateyaku, a term taken from kabuki to characterize idealized samurai [...]. This new hero, however, was also often dispossessed. Though brave and occasionally victorious, he had begun to doubt the idealized code of conduct which had created him.¹⁴⁵

Die Ronin der 20-er Jahre waren niemanden mehr verpflichtet, missverstanden kämpften sie oft einer gegen alle. In den 50-er und 60-er Jahren gab es weltweit politische Veränderungen, der „neue“ Ronin manifestierte sich:

[...] this new 60s version [of a samurai] is often poor and disheveled, always cynical and usually somewhat contradictory, out for himself, he helps others [...]¹⁴⁶

Er fühlt sich betrogen, stinkt, kämpft für Geld. Und obwohl dies alles „Samurai no-nos“ sind, scheint er doch edler zu sein als die „echten“ Samurai.¹⁴⁷

Ronin und Samurai sind mit zwei Polen vergleichbar - der eine gut gekleidet und kultiviert, der andere ungepflegt und rüde.¹⁴⁸ Die Intelligenz und Gerissenheit des Ronin übertrumpft jedoch oft die der Samurai, nichtsdestotrotz hilft er ihnen mit seinem Können aus der Not.¹⁴⁹

Der loyale Untergebene zählt als wichtige Figur des feudalen Japans. Da das Feudalsystem auf der Beziehung zwischen Lord und Vasall basiert, ist die Thematik der Treue bis zum Tod schon lange in der japanischen Kultur inhärent.

Im jidai-geki existiert der treue Untergebene als Held, der Lord ist in dieser Konstellation selten eine dynamische Figur, er dient dazu, die Loyalität der Hauptfigur zu testen. Daher tritt der loyale Held immer im „Duett“ mit seinem Herrn auf.

¹⁴⁵ Richie. 2005, S. 65, 66.

¹⁴⁶ Galloway. 2005, S. 22, 23.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 23.

¹⁴⁸ Thorne. 2008, S. 16.

¹⁴⁹ Akira Kurosawas „Sanjuro“ ist ein ideales Beispiel für diese Storyline.

Der nihilistische Held agiert mit seiner Kritik am System als ein Gegenpol zum treuen Diener:

Most period films sentimentalized or sanctified the lord-retainer relation. Some, however, questioned loyalty through a nihilistic hero, a samurai without any loyalties, whose creation was influenced by western ideas.¹⁵⁰

Der Erste dieser Helden war Ryunosuke Tsukue aus „Daibosatsu Toge“ (The Great Bodhisattva Pass)¹⁵¹, von ihm beeinflusst gab es ab 1923 auch „Orochi“ (1925):

The theme of the original script [...] is [...] that dropouts like the hero are [...] the good guys and that many of the powers-that-be are evil hypocrites.¹⁵²

Diese Idee galt damals als revolutionär. Der Held kämpfte allein, denn gegen die Autorität zu rebellieren gilt als einsame und selbstmörderische Aktion.¹⁵³ In „Ronin-gai“ (Street of Masterless Samurai; 1928) erhält der Held bereits Unterstützung von Freunden. Ein besonders krasser Gegenpol zum loyalen Helden ist Tange Sazen, der Held aus „Shinpan-Ooka Seidan“ (The Judgements of Magistrate Ooka-New Edition; 1928¹⁵⁴). Ursprünglich ein Bösewicht, transformierte Regisseur Daisuke Ito ihn in den loyalen Krieger, der von seinem Lord betrogen wird.

Die Kritik des Feudalsystems wurde auch später wieder aufgegriffen. In „Seppuku“ (1962) tötet ein Samurai die, die seinen Schwiegersohn zum Seppuku mit dem Bambusschwert gezwungen haben, da er das echte Schwert für Essen verkauft hatte. Schuld an diesem Dilemma ist das System, „[...] a system which, then as now, is integral to the traditional Japanese way of life¹⁵⁵“, keine Person.

Der Film visualisiert, dass die Loyalität nicht wichtiger als das Leben sein soll, denn:

¹⁵⁰ Barrett. 1989, S. 36.

¹⁵¹ Kaizan Nakazato begann 1913 mit seinem Roman und war 1941 noch immer nicht fertig. Der gleichnamige Film erschien 1935. Vgl. Barrett. 1989.

¹⁵² Ebd. S. 36.

¹⁵³ Vgl. Ebd.

¹⁵⁴ 1953 gab es ein Remake von Masahiro Makino.

¹⁵⁵ Richie. 2005, S. 164.

The reward for following the rules or rebellin against them is ultimately the same: identical destruction.¹⁵⁶

Viele dieser kritischen Filme, etwa die von Mansaku Itami and Sadao Yamanaka (vor dem Krieg) oder Masaki Kobayashis „Rebellion“ (Joiuchi, 1967), sprechen eher ein intelektuelles Publikum an.¹⁵⁷

Der Krieger, der keine Angst vor dem Tod hat und in jeder Situation einen kühlen Kopf bewahrt, gilt ebenfalls als eine beliebte Figur. Sein Gegner hat oft eine Schwäche inne, die auch ihn leicht treffen kann:

Through their composure and bearing they exhibit a tranquil state of mind which has no more to do with their victory than their skill or strength. In contrast, their losing opponent's Achilles heel is often a disturbed or distraught mental state caused by excessive emotion. [...] The Japanese way of overcoming the fear of death is connected with quelling weakening emotions. The most important of these is the passionate love for a woman.¹⁵⁸

Um den Sieg zu erringen, muss der Krieger konsequent seine Gefühle negieren, besonders die Liebe. Musashi muss in der „Samurai“-Trilogie auf seine Otsu verzichten, um zu einem unschlagbaren Schwertkämpfer zu werden.

Der Typ des Kriegers ist im Film nicht immer ein „Guter“ - auch die Auftragsmörder passen zu diesen Konventionen. Zwei Exempel sind Lady Snowblood¹⁵⁹ und Itto Ogami¹⁶⁰, die nicht aus Geldgier sondern aus Rache agieren. Aufgrund dieser gewalttätigen Helden stellt sich Silver die Frage, ob die Toleranz für skrupellose Helden ein Symptom des Moralverfalls sein könnte. Seine Replik fällt negativ aus:

It is precisely because the chambara filmmakers of the 1960s used the genre to penetrate the prevaricative facade of bushido and to expose the sham of honor which

¹⁵⁶ Rucka, Nicholas: Samurai Cinema 101 in www.midnighteye.com (11.8.2010)

¹⁵⁷ Barrett. 1989, S. 41.

¹⁵⁸ Barrett. 1989, S. 43.

¹⁵⁹ Yuki erledigt souverän und blutrünstig alle Jobs und hofft dabei, die Mörder ihrer Mutter zu finden und zu rächen. Vgl. Kapitel 4.2.a.

¹⁶⁰ Er zieht mit seinem kleinen Sohn Daigoro, für den er kaum väterliche Gefühle zu zeigen scheint, durchs Land und verdingt sich als Mörder. Vgl. Filmbeispiele „Kozure Okami“

shakled the historical samurai that viewer expectation from a samurai film has changed. A new hero must manifest his or her rejection of those false standards not merely with words but with action. If such a hero is ruthless, it is because survival is the only value he or she has.[...] If such a hero is called a „monster“ or „beast“ it is because the realities of the period have placed that brand on him.¹⁶¹

Zatoichi mag ebenso als Krieger deklariert werden, denn obwohl er ein Handicap besitzt - er ist blind - und als Masseur zur Unterschicht zählt, ist er ein Schwertkämpfer.¹⁶²

Ein neuer Held ist wohl Tasogare Seibei, die gleichnamige Hauptfigur des Films aus dem Jahr 2002, der neuen Realismus und Fatalismus zeigt. Seibei ist

[...] a man aged prematurely by the adverse and suffocating social strictures of Tokugawa society.¹⁶³

Die beiden Kämpfe im Film hätte er lieber vermieden, Seibei ist ein nachdenklicher, friedlicher Samurai.

Im folgenden Kapitel möchte ich zu Zwecken der Erläuterung näher auf einige repräsentative Filme eingehen.

2.3.d Filmbeispiele

Kozure Okami: Lone Wolf and Cub

„Kozure Okami“ ist eine auf dem gleichnamigen Manga von Kazuo Koike und Goseki Kojima basierende Filmreihe. Der Autor schrieb auch die Drehbücher zu den Filmen, sodass es nicht verwundern mag, dass die Produzenten sich eng an die Vorlage hielten - Galloway spricht gar vom „manga come alive“¹⁶⁴

Hauptperson der Geschichten ist Ogami Itto, der durch eine Intrige Frau und Rang verloren hat und nun auf Rache sinnt. Gemeinsam mit seinem kleinen Sohn Daigoro reist er umher und arbeitet als Auftragsmörder. Daher ist er mit allerlei Waffen, im Kinderwagen versteckt, ausgerüstet.

¹⁶¹ Silver. 2005, S. 221.

¹⁶² Mehr zu Zatoichi siehe Filmbeispiele.

¹⁶³ Silver. 2005, S. 248.

¹⁶⁴ Vgl. Galloway. 2005. S.151.

Zentraler Aspekt der Filme sind die mangatypischen Schlachten in denen Körperteile fallen, das Blut spritzt und Ogami alle niedermacht.¹⁶⁵ Die Gewalt konzentriert sich stets um die Hauptfigur. Silver merkt dazu an:

What distinguishes these films, what causes Itto Ogami to diverge from the road followed by so many antecedents, is the treatment and concentration of violence, that surrounds the central figure. Itto presages this in the flashback to his wife's death: „They will pay with rivers of blood.“ In the course of six episodes, „they“ is never really definded. For Itto [...] killing is an existencial expression.¹⁶⁶

Schon am Beginn der Reise wird der kleine Daigoro von seinem Vater vor eine grausame Wahl gestellt – und das obwohl der Junge etwa zwei Jahre alt ist und nicht wissen kann, welche Tragweite seine Entscheidung haben wird. Ogami lässt seinen Sohn zwischen einem Dolch und einem Ball wählen - zwischen dem Leben als Ausgestoßener auf dem „Pfad der Hölle“ und dem Tod, in dem er mit der Mutter vereint ist. Obwohl Ogami dadurch grausam und verrückt erscheinen mag, gelingt es dem Zuseher trotzdem, sich mit ihm zu identifizieren, denn er erkennt das Motiv - Rache¹⁶⁷:

[...] within the conceptual framework of the manga/movie, it works. We're on Ogami Itto's side, we identify with his skewed perceptions, his warp bloodlust, his twisted Bushido rationalizations. This is because he is the heroic figure in the oldest dramatic form, the revenge tragedy.¹⁶⁸

Trotz der vielen Schlachten und Toten darf Kozure Okami nicht als sinnlose Gewaltorgie angesehen werden, alle Figuren verfügen über gute Gründe für ihr Handeln und sind glaubwürdig charakterisiert.¹⁶⁹ Ein Schlüssel zum Erfolg der Filmreihe ist gewiss auch die Verkörperung des Ogami Itto durch Tomisaburo Wakayama:

¹⁶⁵ Einzig der erste Teil scheint langatmiger, was an den vielen Flashbacks liegt, die aber nötig sind um die Hintergrundgeschichte zu erzählen. Dennoch kritisiert Galloway: „[...] manga is a series of static shots and the static quality shouldn't come into the film, as it frequently does here.“ Ab dem zweiten Teil widmen sich die Produzenten aber ganz der „Action“. Vgl. Ebd. S. 153.

¹⁶⁶ Silver. 2005, S. 225.

¹⁶⁷ „Lady Snowblood“ und Tarantinos Hommage sind ebenfalls im Genre des Rachefilms angesiedelt. Vgl. Kapitel 4.2

¹⁶⁸ Galloway. 2005, S. 152, 153.

¹⁶⁹ Vgl Thorne. 2008, S. 116.

Wakayama's Itto is a stern, inexpressive man, whose features rarely change. He's unemotional, having chosen the path of death and vengeance which he sticks to with the same inexpressive stoicism he uses to follow the code of bushido.¹⁷⁰

In Teil drei wird beispielsweise dargestellt, wie Ogami eine Folter wortlos über sich ergehen lässt. Es scheint, als subsumiere er viele Eigenschaften, die einen „wahren Samurai“¹⁷¹ ausmachen in sich. Tatsächlich hat Ogami Itto seinen Weg des Samurai bereits gefunden – als er in einer Szene danach gefragt wird, antwortet er: „To live prepared to die.“¹⁷²

Aus den 80er Jahren existiert ein „Remake“ von Robert Houston und David Weisman, „Shogun Assassin“ (1980). Galloway ist allerdings der Ansicht, dass diese Adaption alles andere als gelungen ist:

[They] chop up the first installments, rearrange the pieces, rewrite the script, redo the score and dub the whole thing into English.¹⁷³

Die Filme¹⁷⁴:

Kozure Okami: Kowokashi udekashi tsukamatsuru. Sword of Vengeance. Kenji Misumi, 1972

Kozure Okami: Sanzu no kawa no ubaguruma. Baby Cart on the River Styx. Kenji Misumi, 1972

Kozure Okami: Shinikazeni mukau ubaguruma. Baby Cart to Hades. Kenji Misumi, 1972

Kozure Okami: Oya no Kokoro no Kokoro. Heart of the Parent, Heart of the Child. Buichi Saito, 1972

Kozure Okami: Meifumado. The Crossroads to Hell. Kenji Misumi, 1973

Kozure Okami: Jigoku e Ikuzo! We're off to Hell! Yoshiyuki Kuroda, 1974

¹⁷⁰ Thorne. 2008, S. 113.

¹⁷¹ Vgl. dazu Kapitel 1.

¹⁷² Silver. 2005, S. 223.

¹⁷³ Galloway. 2005, S. 153.

¹⁷⁴ Vgl. Silver. 2005, S. 299. Es gibt noch einen Film aus dem Jahr 1993, „Kozure Okami: Sono Chisaki Teni/ A handful of Sand“, Wakayama verkörpert hier nicht Ogami. Außerdem soll Kazue Koike neuerdings an einer Fortsetzung schreiben, in der er Daigoros Schicksal thematisiert.

Tasogare Seibei: The Twilight Samurai (2002) von Yoji Yamada

Bei Twilight Samurai handelt es sich um einen hochgelobten Film, der 2004 sogar für den Oscar nominiert wurde. Thornton beschreibt den Film wie folgt:

The Twilight Samurai is characterized as a „mature, revisionist“ film in which „the genre’s battery of traditions takes an evocative, real-world beating“ and as a „fantastic modern samurai flick...that harkens back to the heyday of jidai-geki but does so in a different and unique manner ...by infusing the film with such „realism“ the story gets anchored and becomes more authentic.¹⁷⁵

Das Werk verfügt über eine gute Grundlage in der japanischen Tradition der Produktion, Erzählung und des Realismus. Dennoch repräsentiert es nicht nur den jidai-geki, sondern auch Yamadas Stil.

Der Film spielt am Ende der Edo-Zeit und erzählt in einem Flashback seiner jüngsten Tochter von Seibei Iguchi, einem Samurai von niedrigem Rang, der als Schreiber arbeitet und versucht, mit seinen zwei Töchtern und der demenzkranken Mutter über die Runden zu kommen. Er handelt somit hauptsächlich von armen Samurai, ist aber auch eine Liebesgeschichte zwischen Tomoe und Seibei. Das Publikum kann die Samurai nicht nur beim Kampf, sondern auch im Alltag beobachten. Die Familie wird in sehr einfachen Momenten gezeigt, sodass ein überzeugendes Verhältnis zwischen Seibei und seinen Kindern entsteht. Die Szenen der am Schreibtisch arbeitenden Männer repräsentieren den in der Edo-Zeit eher anzutreffenden „Beamten-Samurai“, der mit administrativen Aufgaben beschäftigt war.

Die erste Szene beginnt 1868 mit einem Begräbnis, die Mutter der Mädchen ist an Tuberkulose gestorben. Seibei, der kaum Geld hat und daher von der Arbeit immer direkt nach Hause geht, wird von seinen Kollegen „twilight Samurai“ genannt. Seine Lage wird auch mit filmischen Mitteln gezeigt:

Seibei walks off in a shot narrowed by dark shapes on both edges of the frame, a visual equivalent of his social constriction.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Thornton. 2008, S. 173.

¹⁷⁶ Silver. 2005, S. 249.

Als sein alter Freund Michinojo seine Schwester Tomoe von ihrem Mann wegholen will, fordert dieser ihn zum Duell. Seibei nimmt es an seiner statt an. Er weiß jedoch, dass Duelle verboten sind und wenn er einen reichen Mann¹⁷⁷ verletzt, droht ihm eine Strafe. Daher kämpft er nur mit einem Stock. Seibei benutzt vorrangig seinen Kopf und gibt das auch an seine Töchter weiter:

„However the world might change,“ Seibei has told his ten-year-old daughter Kayana [...], „if you have the power to think you’ll always survive somehow.“¹⁷⁸

Der Kampf dient Yamada als Spiegel für Seibeis unverwüstlichen Charakter. Der Samurai siegt, bittet aber um Geheimhaltung. Das Angebot, Tomoe zu ehelichen, lehnt er ab, da er ihr nichts bieten kann. Nach dem Tod des Lords kommt es zu einer Neuorganisation des Clans und der letzte gegnerische Mann weigert sich, Seppuku zu begehen. Seibeis Kampfkunst hat sich doch herumgesprochen, und so ist er es, der Zenemon Yogo töten soll. Eine Ablehnung ist nicht möglich. „The very thought of refusal is an offense against the clan“, befindet der Kammerherr.¹⁷⁹ Seibei siegt und die Hochzeit findet doch statt, das Happy End währt jedoch nicht lange, wie die Tochter berichtet - Seibei stirbt im Boshin-Krieg. Sein Schicksal ist „enmeshed, impoverished and ultimately destroyed by the vagaries of feudal society in the twilight of the era“.¹⁸⁰

Im Film finden sich auch einige Subplots wie z.B. der Tod der Mutter, den das Publikum nur durch zwei kurze Begräbnisszenen zu sehen bekommt oder der Verkauf des Schwerts - Seibei erzählt Zenemon Yogo davon.

Die Handlung spielt kurz vor der Meiji-Restauration, die zum Untergang der Samuraiklasse führte und das Schwert zu Gunsten modernerer Waffen verdrängte. Diese Thematik dokumentiert z.B. auch Last Samurai, in dem die Krieger von Maschinengewehren niedergemäht werden. Auch Tasogare Seibei nimmt öfter Bezug darauf, so dass Seibeis Tod durch einen Schuss nicht allzu überraschend scheint.

¹⁷⁷ Ihm gehören 1200 koku, im Gegensatz zu Seibei, der nur 400 besitzt.

¹⁷⁸ Silver. 2005, S. 249.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 251.

¹⁸⁰ Silver. 2005, S. 252.

„Twilight Samurai“ ist allein unter das Genre des jidai-geki einzuordnen. Es kommt zwar zu einem Schwertkampf, dieser steht aber nicht im Mittelpunkt des Films. Der Film bietet somit ein gutes Beispiel dafür, dass ein Samuraifilm nicht immer ein chanbara sein muss.

Zatoichi (2003) von Takeshi Kitano

Zatoichi repräsentiert einen Helden aus einem „Samuraifilm“, der nicht in diese Klasse zu inkludieren ist - er ist ein blinder Masseur, der aber exzellent mit seinem Shikomi-zue, das in einem Gehstock versteckt ist, zu kämpfen weiß. Obwohl er an kein giri oder Bushido gebunden ist, verfügt er trotzdem über Moral. In seinem Kampf gegen Grobiane, Spieler und Diebe muss er sich verteidigen, um zu überleben. Bei dem „Original“ handelt es sich um eine 26-teilige Filmreihe mit Shintaro Katsu als Hauptdarsteller, der erste Teil hieß „Zatoichi monogatari (1962)“.

Zatoichi mag Influenz auf den Westen ausgeübt haben, es gibt einige Filme mit blinden Pistoleros, zum Beispiel ist „Blind Fury“ (1989 von Phillip Noyce) eine lockere Adaption von „Zatoichi Challenged“ (1967) und auch in „Il Pistolero Cieco“ (1971, Ferdinando Baldi) findet sich ein blinder Revolverheld¹⁸¹.

In Kitanos Remake der Filmreihe werden die Standardkonventionen des Genres - Yakuza-Gangs, Spielhallen, mysteriöse Ronin, Schwertkämpfe - mit unkonventionelleren Elementen - eine Drag-Queen-Geisha oder dem Tanz am Ende des Films - kombiniert. Kitano sieht seinen Film als eine Art Hybrid von alt und neu.¹⁸² Dennoch weicht er von den Originalen ab:

Kitano's Zatoichi is very different to the series [...], which may prove unsettling to fans of those films.¹⁸³

Kitanos Hauptfigur ist etwas älter und vor allem blinder als das Original, aber genauso brutal. Die Tatsache, dass Kitanos Gesicht seit einem Unfall im Jahre 1994 teilweise gelähmt ist, gereicht ihm in seiner Darstellung des blinden Masseurs zum Vorteil:

¹⁸¹ Vgl. Ebd. Ein blinder Held aus einem völlig anderem Kontext – und vermutlich nicht von „Zatoichi“ adaptiert – ist Marvels Superheld Daredevil.

¹⁸² Vgl. Galloway. 2005.

¹⁸³ Thorne. 2008, S. 142.

Ichi's blindness makes this „mask“ into something else: a subtly appropriate lack of expression from a character who has never seen it on the faces of others.¹⁸⁴

Er verkörpert Zatoichi als eine „zen-like figure“.¹⁸⁵ Konträr dazu steht das hektische Gebaren der restlichen Personen.

Die Vorstellung der Charaktere erfolgt durch Flashbacks, die Tatsache, dass der Zuseher kaum etwas von den Figuren sieht, bevor auch schon ein solches kommt, verwirrt etwas. Im Laufe der Geschichte beantworten diese Flashbacks aber alle aufgeworfenen Fragen und kreieren so eine „peeling-an-onion backstory“¹⁸⁶.

Der Film wartet mit Realismus auf, zum Beispiel verletzt einer der Yakuza im Kampf seinen eigenen Mann - im echten Leben kam das gewiss vor, nicht aber in den perfekten Choreographien der Chanbara.

Am Ende laufen die drei Geschichten - Zatoichis, die des mysteriösen Ronin und die der Geishas - zusammen und alles endet in einem Fest mit Trommeln und Tanz:

The big mambo tap-dance extravaganza at the end, if confounding, is nevertheless deliriously enjoyable, infusing the whole proceeding with a colorful „what the fuck let's party“ vibe.¹⁸⁷

Ein wenig erinnert dieser Tanz, den der Zuseher gar nicht erwartet, an Bollywood.

Sanbiki no Samurai-Three Outlaw Samurai (1964) von Hideo Gosha

Bei „Three Outlaw Samurai“ handelt es sich um Hideo Goshas ersten Film, der auf der gleichnamigen TV-Serie basiert. Dem Regisseur ging es vor allem um eine aufregende und unterhaltsame Geschichte¹⁸⁸.

Der Film ist eine Hommage an Kurosawas Werke „Yojimbo“, „Sanjuro“ und „Sieben Samurai“. Gosha, der in Japan Berühmtheit erlangt hat, international aber eher unbekannt ist,

¹⁸⁴ Silver. 2005, S.113.

¹⁸⁵ Vgl. Silver. 2005, S. 114.

¹⁸⁶ Vgl. Galloway. 2005, S. 199.

¹⁸⁷ Ebd. S. 200.

¹⁸⁸ Vgl. Thorne. 2008, S. 82.

greift die von Regisseuren wie Kurosawa etablierte Basisdefinition des wandernden Ronin¹⁸⁹ auf, der Zuseher erfährt, ähnlich wie bei Sanjuro, nicht wie die drei Protagonisten zu dem wurden, was sie sind. So wird Shiba auf ähnliche Art eingeführt wie der Hauptdarsteller in „Yojimbo“, um den Weg zu bestimmen wird eine Haarnadel geworfen, aus „Sieben Samurai“ stammt die Thematik der Ronin, die Farmern helfen. Dennoch kann der Film nicht als Plagiat bezeichnet werden, Galloway mutmaßt:

[...] these touches are more circumstantial than outright plagiaristic.¹⁹⁰

Gosha verzichtet in seinen Filmen auf zu überzogene Schwertkampfszenen oder allzu konventionelle Schurken, denen Moral völlig fremd ist. Bei ihm entwickelt sich die Dramatik aus intensiv geführten Geschichten und Männern, die ob ihrer unwürdigen Herrn verbittert sind.¹⁹¹ Seine Figuren sind nicht so extreme Antihelden wie Sanjuro, sie nehmen den Tod anderer Menschen nicht so leicht hin und agieren kameradschaftlicher.

Shiba ist ein Mann, der zu seinen Prinzipien steht. Er kommt als völlig Fremder in den Film, ist wenig später Zuseher und ehe er es sich versieht, befindet er sich in einem Kampf. Die anderen beiden werden gleichzeitig im Kerker vorgestellt - Sakura, der sowohl Humor als auch Drama repräsentiert und Kikyo, eine unergründliche Person, bei dem der Zuseher nur spekulieren kann, auf welche Seite er sich schlagen wird.

Für die Kampfszenen hat Thorne großes Lob übrig:

Gosha shows right from the beginning that he has a great aptitude for directing battle scenes. Like the rest of the film, these fights have a wonderful sense of rythm and pacing, yet never seem overly stylised.¹⁹²

Goshas Film wirkt natürlicher, da keine Situationen unerwartet mitten in der Handlung auftauchen, sondern sich aus der Interaktion der Figuren ergeben, die der Zuseher bereits gesehen hat. Gosha hat damit einen anderen Ansatz als Kurosawa:

¹⁸⁹ This hero, fused or synthesized from rough-hewn antecedents, is both serious and sardonic, both honor-bound and unscrupulous, both a survivor and selfdestructive, even as or perhaps because he searches for personal freedom. Silver. 2005, S. 139.

¹⁹⁰ Galloway. 2005, S. 111.

¹⁹¹ Vgl. Gailbraith. 2009, S. 136.

¹⁹² Thorne. 2008, S. 84.

While Kurosawa from *Seven Samurai* through *Yojimbo* and *Sanjuro* is inventing situations to satirize genre stereotypes and, more importantly, to develop character, Gosha seems to operate from an inverse formula: using a kind of „pre-set“ character to develop situation.¹⁹³

Der Unterschied ist somit klar:

What separates a film directed by Gosha from that by Kurosawa or anyone else is the mode of expression, quite often ironic or foreshadowing, as much as any particular expression itself.¹⁹⁴

Doch nicht nur in Japan adaptierten Regisseure die Ideen anderer, auch international ließen sich Filmemacher inspirieren. Wie haben sie ihre Filme gestaltet? Gab es umgekehrt auch Einflüsse aus dem Westen auf den Chanbara? Diese Fragen sollen im weiteren Verlauf der Arbeit geklärt werden.

3 Kurosawa und Shakespeare – Von West nach Ost

Der Westen beeinflusste das Kino in Japan schon sehr früh. Japanische Filme hatten ursprünglich

[...] postcardlike scenes, or an assemblage of bits from kabuki or shimpa; their continuity assured not by the filmmaker's skill but by the audience's familiarity with basic narrative.¹⁹⁵

Durch den Einfluss westlicher Filme entstanden Szenarios. Einer der ersten, der sich am Westen orientierte, war Makino Shozo, aber auch Ozu „was obviously impressed by a narrative intricacy different from that simple, static Japanese film“¹⁹⁶. Die ersten „Vorbilder“ aus dem Westen waren D.W. Griffiths „*Intolerance*“ (1916), „*The Marriage Circle*“ (Ernst

¹⁹³ Silver. 2005, S. 150.

¹⁹⁴ Ebd. S.153.

¹⁹⁵ Silver .2005, S. 29.

¹⁹⁶ Richie. 2005, S. 28.

Lubitsch, 1924)¹⁹⁷ oder „Lady for a Day“ (Frank Capra, 1933). Manche Filme – auch aus Deutschland – wurden zu Remakes:

A favorite foreign film of the period, the German *Gendarm Möbius*, became *The Lieutenant's Daughter* (Taii no musume, 1917,n.s.) in Inoue Masao's adaption, which was quite "Western" in its use of flashbacks and close-ups.¹⁹⁸

Ein weiteres Remake war "Souls on the Road" (Murata Minoru, 1921), dessen Story auf Maxim Gorkys "The Lower Depths" und Wilhelm Schmidtbaums "Children of the Streets" basiert.¹⁹⁹

Einige japanische Regisseure reisten nach Hollywood, um die dortigen Methoden des Filmemachens zu erlernen. Obwohl Kritiker eine Amerikanisierung fürchteten, war bald abzusehen, dass Japan „[...] had itself assimilated a studio system not only very like that of Hollywood, but also promising to be just as successful.“²⁰⁰ Die Japaner nutzten ergo westliche Einflüsse, um eine eigene, erfolgreiche Filmindustrie aufzubauen. Richie konstatiert:

The combination of traditional (East) and modern (West) formed the patterns that gave the prewar Japanese films both its traditional base and its modernist patina.²⁰¹

Auch während des zweiten Weltkriegs nutzte Japan ein ausländisches Genre für Kriegs- und Propagandafilme, den sogenannten "kultur-film", „[...] a [...] German genre which allowed for greater manipulation than did the assumptions of the British and American documentary.“²⁰²

Nach Ende des Krieges sollten die Produktionen zwar „japanisch“ sein, nutzten aber dennoch weiter amerikanische Filmtechniken wie „fast cutting, big close-ups, expressive camera movements“²⁰³. Neue Vorbilder wie William Wyler oder John Ford beeinflussten unter

¹⁹⁷ Shimozu Yasujiro gab ihn und Chaplins „A Woman of Paris“ (1923) als Vorbilder an. Vgl. Richie. 2005, S. 48.

¹⁹⁸ Richie. 2005, S. 30.

¹⁹⁹ Ebd. S.39.

²⁰⁰ Ebd. S.38.

²⁰¹ Ebd. S.41.

²⁰² Richie. 2005, S. 98.

²⁰³ Richie. 2005, S. 98.

anderem Akira Kurosawa. Ein Samuraifilm, der auf einem westlichem Vorbild basiert ist Hiroshi Inagakis „Samurai Saga“ (1959), eine japanische Version von Edmond Rostands „Cyrano de Bergerac“²⁰⁴. Auch „Kwaidan“ (Masaki Kobayashi, 1964) basiert auf dem Werk eines westlichen Autors, Lafcadio Hearn.²⁰⁵

Im Folgenden möchte ich mich aber vor allem Akira Kurosawas Adaption zweier Stücke von Shakespeare widmen, aus „Macbeth“ und „König Lear“ wurden dank ihm Samuraifilme.

3.1 Akira Kurosawa (1910-1998)

Ausgerechnet Akira Kurosawa, der den japanischen Film der Welt vorstellte, wird in seiner Heimat als „unjapanisch“ angesehen, obwohl er sich durchaus nach den Konventionen seines Landes richtet. Doch genau diese Kombination ist es, so Thorne, die seine Werke so zugänglich und unterhaltsam für ein weltweites Publikum macht²⁰⁶ - denn obwohl jidai-geki zu ihrer Blütezeit in großer Zahl produziert wurden, konnten - bis auf wenige Ausnahmen - nur Kurosawas Filme im Westen Ruhm erlangen.

Die Familie des Regisseurs stammte von Samurai ab, die Kindheit des kleinen Akira war nach dem Sieg im russisch-japanischen Krieg von Nationalismus und einer allgemeinen Verherrlichung des Bushido geprägt. Vom Vater nicht weiter in diese Richtung beeinflusst, kam Kurosawa durch seinen Bruder, der als Benshi für europäische Kunstfilme arbeitete, bald mit der westlichen Kultur in Berührung. Er begeisterte sich für Shakespeare, Dostojewski, Jean Renoir oder den Western, im Besonderen die Filme von John Ford. Sein Filmdebüt 1943, „Sugata Sanshiro“, enthält bereits die für ihn typische Kampfszene:

As in the sword-fights in Seven Samurai and Sanjuro, we see two men, opposed, still as statues. Then the action is so sudden, so furious, that the two men become fused, welded into the very image of battle. There is none of the wary circling of the ordinary chambara swordsmen. Two men are apart, and then suddenly [...] they are one. And this what battle is [sic!].²⁰⁷

²⁰⁴ Vgl. Thorne. 2008, S.54.

²⁰⁵ Der Film ist zwar kein „richtiger“ Samuraifilm, zumindest dreht sich aber die Episode „The Black Hair“ um einen Krieger. Hearn war übrigens damals einer der Auserwählten, die japanische Staatsbürger wurden. Vgl. Thorne. 2008.

²⁰⁶ Vgl. Thorne. 2008, S.28.

²⁰⁷ Richie. 1996, S.20.

Berühmtheit erlangte Kurosawa mit seinen Samuraifilmen: “Rashomon” (1950), “Shichinin no Samurai” (1954), “Kumonosu-jo” (1957), “Kakushi toride no san akunin” (1958), “Yojimbo” und “Tsubaki Sanjuro” (1962), “Kagemusha” (1980) sowie “Ran” (1985). Tadao Sato vertritt die Ansicht, dass die weltweit verbreitete Vorstellung des Samurai auf diese Filme zurückzuführen ist.²⁰⁸ Für das Genre in Japan sind sie hingegen eher untypisch, das dortige Basiselement einer feudalen Ideologie - Personen von hohem Rang präsentieren sich arrogant, Niederrangige unterwürfig - fehlt.

Kurosawa galt als Perfektionist, in seinen Filmen, die meisten ansässig in der Sengoku-Zeit, stellt er Kostüme und Rüstungen historisch akkurat dar. Von besonderer Bedeutung ist für ihn die Inszenierung der Samurai-Schlachten. Bordwell sieht seine Technik der „Actionszenen“ als Vorbild für US -Filmemacher wie Peckinpah:

Meiner Meinung nach trug Kurosawa mit solchen Filmen in den Fünfziger- und Sechzigerjahren erheblich dazu bei, Gewaltfilme - international gesehen - möglich oder denkbar zu machen.²⁰⁹

Ein Einfluss des Regisseurs auf das internationale Kino wird mithin deutlich. Auch er selbst ist vom Westen beeinflusst, wie Akiyoshi Shikinaï konstatiert:

Er zielt offenbar auf die historisch-treue Wiedergabe des Kriegszeitalters ab, aber seine Phantasie durchbricht bei den Dreharbeiten regelmäßig alle Schranken, und zwar zugunsten einer Filmästhetik, deren Formprinzip sich eher an einem modernen, nämlich westlich beeinflussten Wahrnehmungsmuster orientiert.²¹⁰

Kurosawa trachtet vor allem danach, Figuren und ihre Entwicklung authentisch darzustellen. Konflikte betreffen Personen, keine Institutionen - die sieben Samurai gegen die Banditen oder Washizu gegen Miki.

Wie sich im Verlauf der Arbeit zeigen wird, beeinflusste Akira Kurosawas Werk viele spätere Filmemacher, sowohl in Japan als auch im Westen.

²⁰⁸ Glaubitz.2005, S. 29.

²⁰⁹ Bordwell. 2006, S. 151

²¹⁰ Glaubitz. 2005, S .54.

3.2 Das Schloss im Spinnwebwald – Kumonosu-jo (1957)

Nach Kurosawas letztem jidai-geki „Sieben Samurai“ ist das darauffolgende Werk von völlig anderer Machart. Der Regisseur orientiert sich an westlichem und östlichem Theater – Shakespeares „Macbeth“ und dem traditionell japanischem Noh – und entwirft mit Taketori Washizu eine völlig divergente Samurai-Figur. In Kurosawas Gesamtwerk ist nur Hidetora aus „Ran“ vergleichbar gezeichnet, der ebenfalls wenig Ansätze zur Identifikation liefert. Silver nennt die Motivation der Figur Washizu „suggested rather than discussed“²¹¹ Toshiro Mifune interpretiert seine Rolle voller unterdrückter Energie, nur beim Anblick von Mikis Geist „does he approach the histrionics frequently associated with the personage of Macbeth.“²¹²

Kurosawa bezeichnete Macbeth als sein liebstes Stück von Shakespeare, er bemerkte zur Entstehung des Films auch:

I’ve always thought that the Japanese jidai film is historically uninformed. Also, it never uses modern film-making techniques. In Seven Samurai we tried to do something about this, and the Throne of Blood had the same general feeling behind it.²¹³

Durch Veränderung des sozialen Hintergrunds und der Hauptgeschichte erscheinen diese im Film so „klassisch japanisch“, wie sie bei Shakespeare „klassisch elisabethanisch“ sind.²¹⁴ Die Intention war, Geschichte authentisch darzustellen und den Figuren Individualität und Charakter zu verleihen, ohne sich zu weit von der Vorgabe zu entfernen. Kurosawas Adaption inkludiert daher durchaus Veränderungen, aber die Basis - ein Mann, von seinen eigenen Ambitionen vernichtet – bleibt bestehen. Die Handlung, transferiert ins Japan der Sengoku-Zeit²¹⁵, spielt sich an drei Orten ab, in den zwei Schlössern und deren Umgebung sowie dem Spinnwebwald. Mit nur wenigen Komponenten erschafft der Regisseur einen klar strukturierten Film - Rauch, Nebel, regenverhangene Wälder, Düsternis lassen alles wie einen

²¹¹ Silver .2005, S. 59.

²¹² Ebd. S. 60.

²¹³ Richie 1996, S. 115.

²¹⁴ Vgl. Silver .2005, S. 58.

²¹⁵ Da Verrat von Untergebenen in dieser Epoche dokumentiert ist, kann das Setting als historisch korrekt angesehen werden.

Traum wirken.²¹⁶ Die großen, weiten Innenräume mit niedriger Decke sollen Beklemmung erzeugen, wie Ausstatter Yoshiro Muraki erklärt:

To emphasize the psychology of the hero, driven by compulsion, we made the interiors wide with low ceilings and squat pillars to create the effect of oppression.²¹⁷



Abb.1: Washizu nach dem Mord an seinem Fürsten

Kurosawa verwendet kaum Nah- oder Großaufnahmen, in Situationen affektivster Intensität²¹⁸ entfernt sich die Kamera von den Figuren - dem Zuseher wird auf diese Art jegliche Empathie verwehrt. Dies ist zum Beispiel in allen Gesprächen zu beobachten, die das Ehepaar führt, aber auch in Szenen, in denen Washizu alleine mit seinen Ängsten ist.

Wie viele japanische Filmemacher nutzt auch Kurosawa die Zeichensprache der Natur²¹⁹, bringt sie in das Zeichengefüge des Films als Konfiguration ein²²⁰. Der Spinnwebwald symbolisiert Verderben, sein Pferd scheut kurz vor Mikis Tod, noch vor dem Angriff dringen Vögel in das Schloss ein, der Schrei der Krähe als unheilvolles Omen²²¹.

Lange Gesprächspassagen des Originaltextes ersetzt der Regisseur durch kurze Dialoge der Samurai und Soldaten. Da Kurosawa nicht die Absicht hatte, Shakespeares Poesie ins Japanische zu übersetzen, wird nur gesprochen, wenn die Situation es erfordert.



Abb.2: Die Szenerie erscheint bzw. verschwindet im Nebel.

Das Schlussbild deckt sich mit der Anfangssequenz - Prolog und Epilog schließen sich zyklisch zusammen - am Beginn ist schon alles vorbei, der Film ist eine Rückblende. Am Schluss existieren keine losen Stränge, die Figuren sind ohne Zukunft.

²¹⁶ Vgl. Thornton. 2008, S. 273.

²¹⁷ Richie.1996, S. 123.

²¹⁸ Vgl. Glaubitz.2005, S. 44.

²¹⁹ Schlechte Vorzeichen der Natur nutzt auch Shakespeare in seinem Werk, allerdings nur um Duncans Tod „vorherzusagen“: Ein alter Mann erzählt von einem Falken, der von einer Eule gefressen wurde und Rosse sah, wie die Pferde aus dem Stall ausbrachen und fortliefen. Vgl. Shakespeare, William: Macbeth S. 36

²²⁰ Vgl. Ebd., S. 176.

²²¹ Er ertönt, nachdem Washizu zu dem Mord überredet wurde oder als Asaji ihm eröffnet, dass sie ein Kind erwartet – was Mikis Tod zur Folge hat.

Schauspielerführung, Stilisierung von Gesten, Gang und Mimik sind an das Noh-Theater²²² angelehnt. Dessen formale Grundhaltung bestimmt den Film in seiner Gesamtheit²²³ - Handlungen werden nicht dargestellt, sondern „erstarrten zu deren zeichnerhafter Repräsentation“. Der Zuseher sieht nicht, wie Tsuzuki ermordet wird, nur den Moment, nachdem es vollbracht wurde.²²⁴

Hütte und Geräusche des Geistes erinnern an Noh, das Make-up reflektiert die Geistermaske, auch die Prophezeiung wird wie im Theater gesprochen.

Die Noh-Maske als Charakterisierung dient für Washizu, ihm sind die Heido-Maske, „the face of the warrior in his prime“²²⁵, (ein großer Mann, der böse Geister besiegt) und in seiner Sterbeszene Yase-oto, „a man on the verge of death“²²⁶, (der Tod verzerrt sein Gesicht zur Grimasse) zugeschrieben. Durch diese Symbolik wird dem Publikum zu verstehen gegeben, dass der Charakter sich mehr durch äußere Einflüssen als eigene Emotionen entwickelt.

FIGUREN

Die Figurenkonstellation konzentriert sich vor allem auf das Macbeth-Paar, Washizu und Asaji.

Washizu ist zu Beginn des Films ein treuer, loyaler Untergebener, doch von der Prophezeiung und vor allem seiner Frau aufgewiegelt, ermordet er seinen Lord und scheut nicht davor zurück, seinen Freund zu töten. Im Laufe der Handlung wird Washizu immer verrückter, gefährlicher, verzweifelter, und als dann „der Wald näherrückt“, zerbricht er. Thorne beschreibt seine Wandlung folgendermaßen:

²²² „Noh is a kind of symbolic drama colored with the graceful aesthetic effect of quiet elegance that is expressed through the word *yugen* ("elegant, refined, and elusive beauty"). Its subjects are taken from history or classical literature, and it is structured around song and dance. Its most obvious characteristic is that the main actor performs while wearing a mask of exceptional beauty. Its themes are more concerned with human destiny than with events, and it developed into a highly stylized and refined performing art that takes place upon a very simple stage." <http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/nohgaku.html>, 29.11.2010

²²³ Kurosawa selbst schreibt: „Auch die Struktur des No-Stückes mit seinem dreiteiligen Aufbau jo (Einleitung), ha (Kampf) und kyu (Krise) eignet sich gut für Drehbücher.“ Kurosawa.1991, S. 227. Er nutzte das Theater auch in anderen Filmen, vgl. hierzu „Hidden Fortress“.

²²⁴ Vgl. Achernbusch.1988, S. 175.

²²⁵ Goodwin.1994,S. 189.

²²⁶ Ebd.,S. 189.

[...] from his stunned, statue-like appearance after he has killed his lord, through his manic confidence, to his despair at the film's end [...]²²⁷

Shakespeares Macbeth tritt synonym zu Beginn als verwundeter Kämpfer und Held auf, er gibt dem Drängen seiner Frau nach, wird zum Mörder und zerstört ein Königreich. Goodwin sieht den Shakespeareschen Helden dennoch als Opfer:

Tragedy ensues from his sacrifice of this innate goodness for ambition and from the catastrophic emotional and mental effects that follow. His victimization is initiated through the influence of Lady Macbeth's ruthless will and pitiless scheming.²²⁸

Washizu ist gleichsam nie ein reiner „Bösewicht“, wie Schabert über Macbeth schreibt, so gilt auch für den Samurai:

Im Schuldigen bleibt stets der Mensch sichtbar, der selbst am Bösen leidet.²²⁹

Denn er bleibt von seinen Taten nicht unberührt, nach dem Mord an seinem Fürsten ist Washizu geschockt, als ob er ihn nicht begreifen kann und Mikis Geist, der ihm erscheint, mag ein Zeichen der Reue sein.

Für den Film wurde die Psychologie der Macbeth - Figur etwas vereinfacht, Richie konstatiert:

His [Kurosawas] Macbeth is not grand. Rather, he is possessed from the beginning, he is compulsive, he is so profoundly afraid that he kills to insure that he himself is not killed. He is a little man, lacking in grandeur precisely because he is not torn between desires. Rather, he is ruled by ambition and we watch his rise and fall unmoved.²³⁰

Taketori Washizu erliegt allein den Ambitionen seiner Frau, für ihn selbst wäre die Idee, Fürst zu werden, eine „Vermessenheit“, sie ist undenkbar:

²²⁷ Thorne. 2008, S.50

²²⁸ Goodwin. 1994, S. 170.

²²⁹ Schabert. 1992, S.631

²³⁰ Richie .1996, S. 117.

Abb. 3 Asaji spricht mit Washizu über ihre Ambitionen.



Here, the English Renaissance horror of killing a king is perfectly mirrored by the unthinkable transgression of Bushido in the act of murdering one's Lord.²³¹



Abb. 4 und 5: Die Banner – Washizus Tausendfüßler und Mikis Hase.

Seine dennoch bösen Absichten repräsentiert bereits zu Beginn des Films sein Banner, auf dem ein Tausendfüßler abgebildet ist - Galloway charakterisiert dieses Tier als „crawling, subterranean, verminous“. Mikis Banner hingegen zeigt einen Hasen, dieser ist „leaping, fertile, life-affirming“²³²

Kurosawa visualisiert noch mit anderen Mitteln die unvermeidlichen Konsequenzen von Washizus Ambitionen:

[...] the ominous, mask-like, white visage of Lady Washizu, the fateful traveling shots which seem to stalk after the Lord, the bloodstained walls of the forbidden room, and the courtyard, visible behind an open screen, which burns with an overexposed intensity on either side of Washizu as he sits within planning the assassination - all of these reinforce imagistically the notion of some exterior force guiding the thoughts and actions of the characters.²³³

Das Unheil beginnt nicht mit drei Hexen, sondern einem Geist²³⁴, der den zurückkehrenden Helden die Prophezeiung verkündet. Nehmen sie die Worte erst nicht ernst, sind sie umso erstaunter, als sie sich bewahrheiten. Macbeth, der durch einen Boten erfährt, dass die erste Prophezeiung wahr wurde, denkt sogleich an die zweite: „Das Höchste ist noch zurück.“²³⁵

²³¹ Richie. 1996, S. 73.

²³² Vgl. Galloway. 2005, S. 72.

²³³ Silver. 2005, S. 61.

²³⁴ Kurosawa veränderte die Figur, da die japanische Kultur andere Vorstellungen von solchen Wesen hat: “There are [...] no motiveless ghosts, as in the West. [...] The witch, the warlock, are really priests, embodiments of nature which is neither good nor evil.” Richie. 1996, S. 117.

²³⁵ Shakespeare, William: Macbeth S. 12.

Washizus Frau Asaji gelingt es nun, ihn zu überzeugen, die Prophezeiung selbst zu erfüllen und so tötet er seinen Fürsten und auch Miki. Dieser Mord an seinem Freund setzt Washizu besonders zu. Die daraus resultierende „Geisterszene“ hat Kurosawa sehr nah an Shakespeare angelegt: während eines Festes sehen beide Protagonisten als Einzige den Geist des Ermordeten. Lady Macbeth bzw. Asaji versucht, die verwirrten Untergebenen zu beruhigen.



Abb.6: Washizu sieht als Einziger Mikis Geist.

Washizus erfährt von dem Geist, den er um Rat fragt wie Macbeth, dass er nur besiegt werden kann, wenn der Wald auf das Schloss zumarschiert²³⁶. Mit der Überzeugung, dass dieses Ereignis nie eintritt, zieht Washizu voller Selbstbewusstsein in die Schlacht. Gelfert spricht Macbeth nur vorsichtige Gegenspieler zu, die ihn selbst umso heroischer erscheinen lassen.²³⁷ Auf Washizu, der zwar auch keinen „Erzfeind“ hat, trifft dies nicht zu – zu sehr tritt Asaji als leitende Figur hervor. Am Ende ist es der Samurai selbst, der sich zu Fall bringt – all sein Ehrgeiz hat aus ihm doch nur einen Fürsten gemacht, dem in einem Kreislauf des Betrugs dasselbe Schicksal erwartet, dass er seinem Lord zudachte. Seinen Tod deklariert Thorne als eine besonders schockierende Szene:

His death scene, although bloodless, has to be one of the most shocking seen in any samurai film.²³⁸

Glaubitz spricht von einer „kamera- und schnitttechnischen Meisterleistung“:

Mit äußerster Distanz beobachtet die Kamera das Sterben eines Mannes im hundertfachen Hagel tödlicher Pfeile. In einer raschen Folge von Einstellungen, deren Dauer häufig nur zwei bis vier Sekunden beträgt, vermittelt die Kamera - teils aus Untersicht, teils aus Augenhöhe - einen Todeskampf, dessen Dramatik durch Dauer entsteht [...] In nicht weniger als 24 von 34 Einstellungen ist zu sehen und zu hören,

²³⁶ Macbeth teilen die Hexen außerdem noch mit, dass nur ein Mann „den kein Weib geboren“ (Macbeth S .60) ihn besiegen kann. Da die Rolle des Macduff (Noriyasu) bei Kurosawa aber nur eine kleine ist, wurde dieser Teil nicht erwähnt.

²³⁷ Gelfert. 2000, S. 51.

²³⁸ Thorne. 2008, S. 51.

wie Pfeile, begleitet von Schreien, dicht neben dem Fürsten einschlagen oder seinen Körper durchbohren.²³⁹

Nach dem ersten Pfeil ist Washizu noch empört, doch als immer mehr folgen, spiegeln sich in seinem Gesicht Angst und Entsetzen, während um ihn herum zahllose Pfeile einschlagen oder ihn treffen. Seine Miene wird ausdruckslos, als einer der Pfeile seinen Hals durchbohrt – trotz dieser tödlichen Verwundung versucht er noch, sein Schwert zu ziehen, aber es gelingt nicht mehr.



Abb.7: In Washizus Gesicht spiegelt sich seine Angst.



Abb.8: Ein Pfeil durchbohrt seinen Hals.

Macbeths Tod scheint dagegen fast unspektakulär. Er und Macduff „gehen kämpfend ab“²⁴⁰, wenig später kehrt der Sieger mit dem Kopf des Feindes zurück

Washizu, von seinen Ambitionen in den Tod getrieben, sticht unter Kurosawas Figurenrepertoire hervor. Ein ähnliche Samurai – Figur ist Ryonusuke aus Kihachi Okamotos „Sword of Doom“ (1966): ein Samurai, der aus Spaß und Sadismus tötet und von seinen Trieben gesteuert wird. Auch Washizu scheint nicht sein eigener Herr zu sein, sondern folgt stets Asaji. Wie Ryonusuke ist er nicht unbedingt eine sympathische, wohl aber eine faszinierende Figur. Sein Ende verschuldet er selbst, verfolgt von den Geistern seiner Opfer wird er in den Wahnsinn und den Tod²⁴¹ getrieben. Eine vergleichbare Entwicklung macht auch die Figur des Hidetora aus „Ran“ durch – ein selbstsicherer, arroganter Mann, der durch sein eigenes Zutun großes Leid erfährt.

Asajis Performance ist neben den kürzeren Auftritten des Geistes am stärksten an Noh orientiert. Ihr Gesicht ist maskenhaft



Abb.9: Der Geist

²³⁹ Glaubitz. 2005, S. 94.

²⁴⁰ Shakespeare, William: Macbeth S .88.

²⁴¹ Aufgrund des offenen Endes ist sein Tod jedoch nicht ganz sicher.

gezeichnet, ihre Stimme klingt (besonders in der japanischen Fassung) ausdruckslos:

It is her performance that draws most heavily from the Noh, her poised, masked mannerisms intensifying her sinister purpose and providing contrast to the heightened theatricality of Mifune's performance.²⁴²

Asaji zeigt großes Geschick darin, ihren Mann zu führen – sie stellt seinen Ehrgeiz in Frage, verunsichert ihn, überredet ihn zu allen Morden. Lady Macbeth setzt ebenfalls alles daran, dass ihr Mann den höchsten Posten erreicht – auch ihr Gatte zögert erst. Asaji drängt ihren Mann, mehr noch wie Lady Macbeth²⁴³, in Richtung ihrer Ambitionen. Dennoch zeigt auch sie sich von ihren Taten nicht ganz unberührt - in einer Szene wäscht sie sich schluchzend die Hände, verzweifelt, weil das Blut scheinbar nicht verschwindet - eine Geste, die Kurosawa von Shakespeare übernahm.



Abb.10: Asaji will das Blut abwaschen.

Barthes vertritt die These, dass die Romangestalt in Japan ein Produkt, ein Zeichen ist, von der lebenden Sache abgeschnitten. In diesem Sinne mag „Kumonosu-jo“ als Kurosawas japanischster Film gelten, als „eine perfekte Einschmelzung des Shakespeare - Stoffes in die ästhetische Tradition der eigenen Kultur.“²⁴⁴

Die Meinungen zu diesem Film stellen sich völlig kontrovers dar. Noel Burch hält ihn für Kurosawas vollkommensten Film, Michel Esteve bezeichnet ihn als „Schlüsselfilm“, Michel Mesnil spricht von einem dekorativen, kalten, leeren Film und David Dessner meint, das menschliche Element fehle völlig²⁴⁵

Auch das folgende Werk Kurosawas orientiert sich an Shakespeare und zeigt eine Hauptfigur, die sich durch ihre Arroganz das eigene Grab schaufelt.

²⁴² Galloway.2005, S .73.

²⁴³ Lady Macbeth hat mit dem Mord an Banquo nichts zu tun. Auf eine Frage von ihr antwortet ihr Mann: „Unschuldig bleibe, Kind, und wisse nichts, bis du die Tat kennst.“ (Macbeth S. 44). Asaji hingegen spricht, als sie Washizu von ihrer Schwangerschaft erzählt, quasi Mikis Todesurteil.

²⁴⁴ Vgl. Achternbusch. 1988, S. 177.

²⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 170.

3.3 Ran (1985)

Richie charakterisiert den Film als einen durch Szenen aus der Geschichte des Landes japanisierten „King Lear“, und trotz einiger Gemeinsamkeiten weicht das Werk deutlich von Shakespeare ab:

The film is not a realistic rendition or illustration of the Lear story, nor was it intended to be. Rather [...] the images become the „essence“, the „signs“. They do not illustrate the story, they are the story.²⁴⁶

Tatsächlich beabsichtigte der Regisseur die Parallelen zu Shakespeares Stück nicht von Beginn an. Er stellt fest:

Ich erzähle die Geschichte von Hidetora. Plötzlich tauchte die Geschichte des König Lear auf, und die beiden Geschichten haben sich in einer Weise vermischt, die ich mir selbst nicht erklären kann.²⁴⁷

Kurosawa zeigt zwischen den Szenen kurze Inserts des Himmels, um die momentane Stimmung zu verdeutlichen: Als Hidetora etwa ohne Zuflucht mit seinen Männern hungert, ist es die brennende Sonne, während der Schlacht hingegen ziehen immer wieder dunkle Wolken am Himmel vorbei.



Vor allem die Figurenkonstellationen und die Grundzüge des Konflikts sind kongruent, Ereignisse und Charaktermerkmale der Figuren verdichtet, verkürzt oder intensiviert der Regisseur. Kurosawa ist der Ansicht, dass von den Hauptfiguren die gesamten, für ihr Handeln wichtigen Umstände bekannt sein müssten - in seiner Kritik wirft er Shakespeare vor, die Motivation der Figuren bleibe unklar.²⁴⁸ Seine Protagonisten erhalten daher eine Vorgeschichte, die in Sub-Plots illustriert wird²⁴⁹. Manches wird in Nebenhandlungen aufgenommen, zum Beispiel der Helm aus Gras und Blumen:

²⁴⁶ Richie. 1996, S. 218.

²⁴⁷ Achternbusch. 1988, S. 258.

²⁴⁸ Vgl. Glaubitz. 2005, S. 39.

²⁴⁹ Zum Beispiel Lady Sues Bruder Tsurumaru, von Hidetora geblendet, (Er hat Ähnlichkeit mit Gloucester: „[...] he is a sufferer who now sees feelingly.“ Er ist am Ende das überlebende Opfer. Vgl. Goodwin. 1994, S. 209.) oder Saburo, der seinem Vater Schatten spendet - eine Analogie zu Edgar.

[...] the crown of weeds and flowers fashioned for the ruined king by his Fool [...] the King's lamentation upon being drawn back from madness to conscious life.²⁵⁰



Abb.12: Wie Lear erhält Hidetora von seinem Narren eine „Blumenkrone“.

Hidetoras Schicksal

Der Protagonist verliert durch seine eigene Torheit alles, was er jemals erreicht hat. Untergang, Hoffnungslosigkeit und Pessimismus verspricht schon der Filmtitel in seiner Bedeutung „Chaos“ oder „Aufruhr“ - als Suffix ist auch „Rebellion“ denkbar. Tatsächlich endet nach der Rebellion der Söhne auch alles im Chaos. Diese drei Männer²⁵¹ sind Taro („erster Sohn“, gelbes Banner), der im ersten Schloss lebt, Jiro („zweiter Sohn“, rotes Banner), der im zweiten Schloss lebt und Saburo („dritter Sohn“, blaues Banner), der im dritten Schloss lebt. Die unterschiedlich gefärbten Banner²⁵² sind für den Zuseher eine gute Orientierung während der Schlachtenszenen.

Hidetora läutet sein Unglück mit einer folgenschweren Entscheidung ein: All seine Macht soll Taro erhalten, er selbst bleibt Großfürst mit allen Rechten. Saburo, im Gegensatz zu seinen Brüdern kein Schmeichler, kritisiert diese Idee und versucht, seinen Vater davon abzubringen. Hidetora verkennt jedoch die Absicht seines Sohnes und verbannt ihn.



Abb. 13 und 14: Um den Söhnen die Stärke der Einigkeit zu demonstrieren, sollen sie drei Pfeile zerbrechen. Taro misslingt es, doch Saburo nicht.

²⁵⁰ Goodwin.1994,S. 200.

²⁵¹ Da Töchter in diesem Rahmen nicht historisch authentisch wären, änderte Kurosawa das Geschlecht der Figuren.

²⁵² Diese Idee nutzte später auch Lucas in „Star Wars“. Vgl. Kapitel 4.3.

Wie Cordelia in „King Lear“²⁵³ wird Saburo für seine Ehrlichkeit bestraft. Tango, ein Untergebener, setzt sich für den dritten Sohn ein, wird ebenfalls verbannt und schwört seinem Herrn dennoch Treue - eine Übereinstimmung mit Shakespeares Figur des Kent.

Im Schloss ist Taros Frau Kaede bereits die Herrin. Die Figur Lady Kaede weicht von ihrem „Vorbild“ ab, ihr Hass ist begründet - Hidetora hat ihre Familie getötet, eine Schuld, die Lear nie auf sich genommen hat - Goneril hingegen sieht einfach in jeder Kleinigkeit ein schweres Verbrechen. Auch Asaji (Kaede versteht es ebenso, einen Mann – Jiro - um den Finger zu wickeln) oder Medea, von gerechtem Zorn getrieben, spiegeln sich in dieser Figur²⁵⁴.

Der Narr Kyoami²⁵⁵ tritt zum ersten Mal spottend auf. Als Taro Hidetoras Leibgarde kritisiert, verteidigt der seine Männer. Als sein Sohn ihm schließlich ein Dokument vorlegt, das Taros Herrschaft bestätigen soll, ist der Vater zutiefst beleidigt und beschließt, zu Jiro zu gehen –eine erneute Analogie zu Lear:

Lear: Höll‘ und Teufel!-

Sattelt die Pferde, ruft all mein Gefolg‘;

Entarteter Bastard, ich will dich nicht

Belästigen; noch bleibt mir eine Tochter²⁵⁶



Abb. 15: Kyoami, der über Tango spottet, wird von einem der Samurai bedroht. Doch Hidetora streckt den Angreifer mit einem Pfeil nieder

Jiro, wie bei Shakespeare von einem Brief benachrichtigt, erklärt sich einverstanden, den Vater aufzunehmen, nicht aber dessen Gefolge. Die einzige, die dem alten Mann freundlich begegnet, ist Jiros Frau Sue, obwohl er ihre Familie getötet hat. Hidetora verlässt auch seinen zweiten Sohn und sitzt ohne Zuflucht in der folgenden Szene mit ausdrucksloser Miene in der sengenden Sonne, das Zirpen der Grillen ist der einzige zu hörende Laut. In seiner

²⁵³ Sie gibt zu, dass sie nicht nur ihren Vater, sondern auch einen Ehemann lieben würde. Vgl. „King Lear“ S. 383.

²⁵⁴ Vgl. Silver.2005, S. 79.

²⁵⁵ Kyoami ist die wohl am meisten nach Shakespeare charakterisierte Figur - beide sind Narren, dürfen frei sprechen (Da der Narr nicht dem Samuraistand angehörte, war er auch nicht der Etikette unterworfen. Durch ihn konnte ein Fürst erfahren, was seine Untergebenen tatsächlich von ihm dachten. Vgl. Goodwin.1994,S. 207.) und sind zu einem Rollentausch mit ihrem Herrn gezwungen. Kyoami wirkt im Laufe des Films immer mehr wie die „vernünftige“ Person. Er ist einer der wenigen, die Hidetora bis zuletzt treu ergeben sind.

²⁵⁶ Shakespeare, William: King Lear; S. 387.

Verzweiflung sucht er die dritte Burg auf. In zwei bedrohlich wirkenden Nahaufnahmen zeigt der Regisseur, wie das Tor sich krachend hinter dem Protagonisten schließt und tatsächlich folgt ein Angriff, bei dem Hidetoras Gefolge ums Leben kommt. Während des Kampfes ist kein Schlachtenlärm zu hören, nur dramatisch-melancholische Musik. Die Intention des Regisseurs war, dass Publikum das Geschehen aus „himmlischer“ Perspektive betrachten zu lassen und „become literally mute“.²⁵⁷ Daher ist Hidetora, wie Washizu, keine geeignete Identifikationsfigur. Richie konstatiert dazu:

Hidetora [...] is himself but the accumulation of his various gestures and there is nothing, no realistic context, to give them anything other than their nominal value. He becomes a visible idea rather than a believable person.²⁵⁸

Nach dem Gemetzel ist die Hauptfigur, mehr noch als Lear, zu einem kläglichen Rest von Mann reduziert:

In this context of literal slaughter, unlike Lear, who remains vocal if not completely rational while wandering the stormy heath [...], Hidetora is more than ever silent, his face a mask of pain.²⁵⁹



Abb. 16: Ein völlig regungsloser Hidetora inmitten von Flammen und Tod.

Sein Make-up ähnelt immer mehr einer starren Maske. Einem Geist gleich wankt er als einzig Überlebender aus der Burg. Tango und Kyoami finden ihn blumenpflückend auf einer stürmischen Heide - Hidetora scheint wahnsinnig geworden. Unterschlupf finden sie ausgerechnet bei Sues Bruder Tsurumaru, der einst von Hidetora geblendet wurde.

Saburo, der Asyl beim Fürsten des Nachbarlandes gefunden hat, beschließt, den Vater zu sich zu holen. Jiro hingegen ist überzeugt, dass sein Bruder in das Reich einfallen wird. Hidetora befindet sich mit Kyoami bei den Ruinen des Schlosses, in dem einst Sues Familie lebte – als er sie dort erblickt läuft er erschrocken in die weite Ebene.

²⁵⁷ Vgl. Goodwin. 1994, S. 211.

²⁵⁸ Richie.1996, S.217

²⁵⁹ Silver. 2005, S. 78.



Abb. 17: Hidetora erblickt Sue in den Ruinen des Schlosses ihrer Familie. Anschließend flieht er.

Dort findet ihn schließlich Saburo, dem er erst gar nicht ins Gesicht sehen kann – doch dann fleht Hidetora um Vergebung und sein Sohn versichert ihm, er hege keinen Hass.

Saburo und Hidetora reiten in ein vermeintliches Happy End - da knallt ein Schuss und der Sohn ist tot. Hidetora ist völlig verzweifelt und beklagt sein Geschick, dann haucht er sein Leben aus - auch Lear stirbt, nachdem er die tote Cordelia aus dem Verlies geholt hat.



Abb. 18: Kurosawa erweckt im Zuseher für einen kurzen Moment Hoffnung auf ein glückliches Ende.

Hidetora hat durch grausame Taten sein Reich aufgebaut und verliert es durch eine einzige, folgenschwere Entscheidung, die er erst zuletzt als solche erkennt. Wie bei Lear kann auch Hidetoras Schicksal als kathartischer Leidensweg gesehen werden – je mehr er leidet, desto geringer wird seine Schuld – dessen Ende, der Tod, für die endgültige Läuterung steht.²⁶⁰ Schon nach der ersten Enttäuschung bereut er, wie in seinem Gespräch mit Sue deutlich wird:

Now, realizing the full import of his voluntary transfer of power, Hidetora desires that hatred as validation of a life spent ruthlessly subjugating others.²⁶¹

Anhand von Kaedes Intrigen wird noch klarer, dass Hidetora sein Schicksal selbst verschuldet hat. Aus Rache plant sie, die verhasste Familie zu vernichten – ein Plan, der gelingt.

²⁶⁰ Vgl. Gilfert. 2000.

²⁶¹ Silver. 2005, S.77



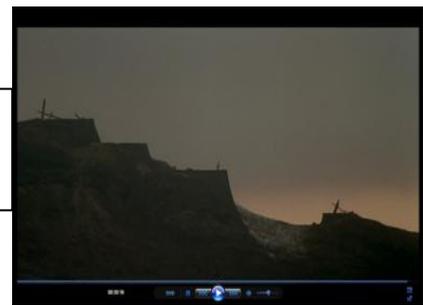
Abb. 19 und 20: Kaede erzählt, wie Hidetora ihre Familie ermordete. Ihr Plan, seine Familie aus Rache zu vernichten, ist gelungen.

In der Schlusszene zeigt Kurosawa Tsurumaru einsam in den Überresten der Burg vor einer Klippe. Erst in einem Panorama-Shot, schneidet Kurosawa auf immer nähere Einstellungsgrößen. Tsurumaru stolpert, fällt aber nicht, steht vor dem Abhang - wieder in einem Panorama - Shot ist dies das letzte Bild des Films. Goodwin meint dazu:

Ran concludes, however, without the ceremonial act of justice fulfilled when Edgar advances a challenge to battle against Edmund.²⁶²



Abb. 21 und 22:
Tsurumaru an der Klippe



Nichtsdestotrotz akkreditiert Kurosawa seinem Film mehr Hoffnung als Shakespeare in seinem Stück:

I believe my film to be less pessimistic than King Lear [...]. In contrast to King Lear, who has no regrets, who does not contemplate his past, who needlessly falls in this terrifying drama, Hidetora reflects on his past and regrets it. In this sense I think my work is less tragic. (Max Tessier: Propos d' Akira Kurosawa, Revue du cinema, no 408 (sept. 1985) S. 69)²⁶³

²⁶² Goodwin.1994,S. 204.

²⁶³ Ebd. ,S. 212.

Hidetora ist, wie Washizu, eine rein tragische Figur, wohingegen Kurosawas andere Samurai wie Kikuchiyo oder Sanjuro eher als tragikomisch bezeichnet werden können. Dies mag der Basis von „Ran“ und „Schloss im Spinnwebwald“ zuzuschreiben sein, beides Tragödien.

Wie Washizu hat Hidetora die Ereignisse, die zu seinem Ende führen, selbst initiiert. Dennoch scheint der alte Fürst einzigartig in Kurosawas Repertoire. Richie führt als Grund Parallelen zwischen der Figur und Kurosawas Biographie an: Beide Männer sind 70, auf Wanderschaft (Kurosawa suchte ein Filmstudio), verloren zwei wichtige Personen (Tontechniker Fumio Yano und Schwertkamp choreograph Tatsu Kuze starben) und entschieden sich, einen Sohn zu verbannen (Trennung von Toshiro Mifune, dem Dank Kurosawa der Durchbruch gelang).²⁶⁴

Obwohl Akira Kurosawa sich gern von westlichen Autoren inspirieren ließ (z.B. auch von Dostojewski für „Der Idiot“ (1951)), scheint es, als hätten seine Filme in größerem Maße den Westen beeinflusst – sei es Sergio Leone, John Sturges oder George Lucas. Dieser Thematik widme ich mich im nächsten Kapitel.

4 Die Beeinflussung des Westens durch den Samuraifilm

Wie das folgende Kapitel zeigen soll, gab es Inkulturation im Film nicht nur von West nach Ost, sondern auch umgekehrt.

It is even applicable to the concept of serialized characters, with recurring personalities such as the Three Musketeers, The Lone Ranger or Hopalong Cassidy in the U.S. productions of the 1930s and 40s finding their equivalents over time and space in the Crimson Bat, the Three Outlaw Samurai, Zato-Ichi and Kyoshiro Nemuri in Japan in the 1960s.²⁶⁵

Besonders auffällig ist dies bei den Genres Chanbara und Western, die einige, wenn auch nicht perfekte, Analogien aufweisen: Einer bösen Leitfigur, dem Daimyo bzw. Rinderbaron stellt sich ein Schwertkämpfer, Cowboy oder Kopfgeldjäger entgegen. Am Höhepunkt des Films entbrennt ein Duell mit Schwertern respektive Pistolen. Beiden Genres ist es gelungen,

²⁶⁴ Vgl. Richie.1996, S.219

²⁶⁵ Silver. 2005, S. 43.

aus Geschichte einen glorreichen Mythos zu formen²⁶⁶ – viele Westernhelden wie Billy the Kid oder Wyatt Earp lebten tatsächlich. In Japan ist die Begebenheit rund um die 47 Ronin („Chushingura“) historisch verbürgt.

Ist in Japan der Samurai als „typischer Held“ deklariert, so hat diese Stellung in den USA der Cowboy inne:

[...] the mythologized cowboy emerged as a heroic, glamorized archetype that, in a nation recovering from civil war, was conveniently unifying and distinctively American.²⁶⁷

Ein romantischer Held, ein echter Mann, der mutig und entschlossen ist, den Schwachen hilft, Ruhe bewahrt im Angesicht von Gefahr oder gar Tod, ein Kämpfer der seine Waffe führt wie kein Zweiter – diese Definition passt sowohl auf den Samurai als auch auf den Cowboy. Richie bezeichnet den Ersteren gar als „kimonoed cowboy“²⁶⁸. Einzig der Begriff der Freiheit, im Westerngenre von großer Wichtigkeit, muss in den japanischen Filmen kulturbedingt mit etwas anderen Augen gesehen werden. Während der Cowboy meist sein eigener Herr ist (Oft sind es die Banditen, die einem „Boss“ folgen.) ist es für einen wahren Samurai selbstverständlich, seinem Fürst treu zu dienen. In diesem Kontext scheint der Ronin zum Vergleich geeigneter, der ebenfalls herrenlos und frei umherzieht. Die von Toshiro Mifune verkörperten Figuren Kikuchiyo und besonders Sanjuro bieten hierfür eine gute Basis.

Bei all diesen Gemeinsamkeiten zwischen Cowboy und Samurai – beide sind der „typische Held“ ihrer jeweiligen Kultur – mag es nicht verwundern, dass Westernregisseure sich ausgerechnet auf Samuraifilme stützen. Anhand zweier Filme Akira Kurosawas und ihrer westlichen Remakes möchte ich in diesem Kapitel näher darauf eingehen.

4.1 Kurosawa und der Western

Kurosawa nannte John Ford sein Vorbild und deklarierte Filme wie „High Noon“ (1952) und „Shane“ (1953) als Inspiration für „Yojimbo“.²⁶⁹ Im Gegenzug dazu beeinflusste er das Western-Genre vor allem dank Sergio Leones Interpretation seines Werks. Drei Kurosawa-

²⁶⁶ Vgl. Grob & Kiefer. 2003.

²⁶⁷ Simpson. 2006, S. 200.

²⁶⁸ Vgl. Richie. 2005.

²⁶⁹ Vgl. Simpson. 2006, S. 253.

Filme hatten besonders großen Einfluss. „Rashomon“ wurde zu „The Outrage“ (Martin Ritt, 1964), „Sieben Samurai“ diente als Vorlage für John Sturges „Magnificent Seven“ (1960) und „Yojimbo“ inspirierte Leone zu „A Fistful of Dollars“ (Sergio Leone, 1965)

4.1.a Shichinin no samurai: Sieben Samurai (1954)

Japanische Kritiker vergleichen den Chanbara gerne mit dem Western - tatsächlich löst sich der Stil dieser Filme deutlich von der Tradition japanischer Filmsprache und hat mehr mit Werken von John Ford gemein.²⁷⁰ Kurosawa soll von dem Regisseur beeinflusst worden sein, beispielsweise spielt „Yojimbo“ in einer „fordschen“ Stadt im Nirgendwo. Thornton vergleicht auch Kanbei mit der Figur des Nathan Brittles aus „She wore a yellow ribbon“ (1949) – beide sind nicht mehr ganz junge, oft geschlagene Soldaten. Obwohl die Gemeinsamkeiten „emphasize only strong, general similarities of narrative, image or characterization“²⁷¹, gelingt es Thornton dennoch, einige Vergleiche mit „Sieben Samurai“ zu ziehen:

Much of action is derived from Ford's films. In *Seven Samurai*, we do see a truncated barroom brawl at the inn, we do see the bushi bandits run horses through the village (Ford's version of a horse stampede used as a charge on the Indian village at the end of *Yellow Ribbon*), we do see several versions of the ambush [...]. Of course there is the monumental battle in the rain, truncated to the aftermath of the Clanton's attack on the Earp's camp in *Clementine*. There is even an "on parade" scene with the peasants lined up like Ford's troopers with their spears at attention.²⁷²

Kurosawa selbst sagt über den amerikanischen Regisseur:

From the very beginning I respected John Ford. I have always paid attention to his films and they've influenced me, I think.²⁷³

Noch einige weitere typische „Western-Szenen“²⁷⁴ sind in „Sieben Samurai“ dokumentierbar:

²⁷⁰ Vgl. Achternbusch. 1988, S. 148.

²⁷¹ Thornton. 2008, S. 145.

²⁷² Thornton. 2008, S. 146.

²⁷³ Richie. 1996, S. 242.

[...] the ‘round the campfire scene, a sign of community in the Western, in the scene in which Kikuchiyo [...] welcomes the others with fish caught and cooking over a fire. Building the defenses round the village can be seen as a functional substitute for circling the wagons. Certainly, the file of nobushi, or samurai turned bandits [...] silhouetted against a bright sky and looking down into the valley of the village, are the counterparts of the Indians on the rise [...].²⁷⁵

Der Film besteht grob aus drei Handlungssträngen: dem Anwerben der Samurai, den Kampfvorbereitungen im Dorf und dem Kampf selbst. Die sieben Protagonisten sind besser charakterisiert als die Banditen oder die Bauern (bis auf vereinzelte Personen wie Rikichi und Yohei). Ihre Motivation, ihre Gründe und ihre Dialoge wirken überzeugend.

PERSONEN

Kanbei, der Anführer, ist ein bescheidender Mann, der, wie er selbst sagt, vor allem Erfahrung darin hat, Schlachten zu verlieren: „But I’ve had plenty of experience in battles, losing battles, all of them.“²⁷⁶



Abb. 23: Kanbei mit geschorenem Kopf.

Die Figur ist von Idealismus getragen, bereits in der Exposition schneidet er seine Haare ab²⁷⁷, um einen Dieb zu überwältigen. (Von dieser Aktion bleibt ihm eine Geste - oft streicht er sich verlegen über den kahlen Schädel.) Diese Szene spiegelt die Grundkonstellation des ganzen Films wieder - hilfloses Volk, Verbrecher und ein Krieger, der ohne Eigennutz hilft. Kanbei ist der Idealtyp eines Samurai, wie ihn Edward Zwick lange später für Katsumoto wiederaufnimmt. Er orientiert sich an Bushido ist geduldig, bescheiden, klug, kennt seine Männer und sieht sie als Individuen. All diese Eigenschaften lassen ihn als Held erscheinen:

This is heroism, and of a kind that particularly appeals to Kurosawa. It is stoic, hopeless in the strongest possible sense and generous. It is for this reason, that

²⁷⁴ Kurosawa konnte nicht alle typischen Szenen aus diesem Genre übernehmen, so gibt es zum Beispiel keine Rinderherden, die getrieben werden müssen. Vgl. Thornton. 2008, S. 147.

²⁷⁵ Thornton. 2008, S. 146.

²⁷⁶ Galloway. 2005, S. 56.

²⁷⁷ Ein Samurai rasiert sich nur den Kopf, wenn er entehrt wurde oder Priester werden möchte.

Shimura has become a leader, and it is why his character so interests his men that they are willing to die for him. He knows that his men are individuals; he knows that all social actions are collective; he recognizes the gulf that exists between these two – and he still chooses to act.²⁷⁸

Dieses Heldentum ist es auch, welches die Mitstreiter anzieht und besonders Katsushiro und Kikuchiyo fasziniert:

It is as though by personal example he will set the world right and this is what captivates Kimura and so intrigues Mifune.²⁷⁹

Der Krieger weiß auch, wann er zurückzutreten hat: Als im Dorf ein Bandit gefangen wird²⁸⁰, nähert sich eine alte Frau langsam und zielsicher ihrem Opfer - und er hält sie nicht auf.

Katsushiro ist der jüngste, unerfahrene Samurai. Nach Kanbeis Sieg über den Dieb bittet er darum, sein Schüler zu werden. Seine Mitstreiter – allen voran sein Meister - behandeln ihn wie ein Kind und tatsächlich charakterisiert Kurosawa den jungen Mann als eher naiv: Der junge

Samurai pflückt im Wald Blumen, bewundert Kyuzo als großen Helden und nachdem er in der letzten Schlacht einen Mann tötete, ist er völlig fassungslos.



Abb. 24: Katsushiro bittet auf Knien darum, Kanbeis Schüler werden zu dürfen.



Abb. 25: Mit der Ahnenrolle macht Kikuchiyo sich zum Gespött.

Kikuchiyo ist der Wilde, der sich nicht unterordnen will und sich behauptet. Mit seinen Clownerien und seiner Vitalität wird er bald zur dominierenden Figur²⁸¹ - schon als er Kanbei beobachtet, drängt er sich in den Vordergrund. Von den Tagelöhnern als siebter Samurai empfohlen, erscheint er völlig betrunken und macht sich lächerlich. In einer Nahaufnahme knurrt er seinen

²⁷⁸ Richie. 1996, S. 100.

²⁷⁹ Ebd., S. 99.

²⁸⁰ Drei Botschafter der Banditen dringen ins Dorf ein. Die Samurai beobachten sie durch die vergitterten Fenster - eine Szene, die übrigens an „Yojimbo“ erinnert.

²⁸¹ Vgl. Achternbusch. 1988, S. 150.

Kontrahenten an und wirkt so mehr wie ein wildes Tier. Seine Ahnenrolle, Beweis seiner edlen Herkunft, weist ihn jedoch als Dreizehnjährigen aus.

Als die Gruppe ohne ihn aufbricht, folgt er ihnen dennoch und posiert, sobald er beobachtet wird. Seine Aktionen sind durch Spontanität und Übermut gekennzeichnet: Nachdem Kyuzo eine Muskete von den Feinden holte, geht auch Kikuchiyo los, verkleidet sich als Bandit und kann eine Waffe erobern.

Kikuchiyo ist der Samurai, über den das Publikum am meisten erfährt: Eigentlich ein Bauer und Waise²⁸², scheint es, als wäre er der heimliche Hauptdarsteller. Kurosawa entwarf für die Figur sogar ein eigenes musikalisches Thema²⁸³.

Kikuchiyo agiert als Kanbeis Gegenpol, ist ein aufdringlicher Kerl, ein Angeber, dessen erster Eindruck bei der Gruppe kein guter ist. Nichtsdestotrotz ist er auch spontan, mutig, klug und weiß die Bauern aufzumuntern. Er ist, trotz all seiner Fehler, eine sympathische Figur. Obwohl er kein Samurai ist, ist er dennoch ein Krieger – allzu leicht hätte er auch einer der Banditen sein können. Ein Bandit mag auch die Grundlage Kikuchiyos sein – Tajomaru aus „Rashomon“, „exhibiting the same over-the-top histrionics, wild faces, and generally unwashed itchiness“²⁸⁴

Thorne attestiert Toshiro Mifune, er spiele die Rolle brillant:

Kikuchiyo [...] is played by Mifune, whose expressive features and blustering manner are perfect for the overblown character he plays.²⁸⁵

Möglicherweise hat Kurosawa die Figur des Kikuchiyo etwas ausgebaut und verändert, um sie zu Sanjuro weiterzuentwickeln, ein Mann, der zu einem „instant icon“²⁸⁶ wurde.

²⁸² Als die Mühle, in der der Dorfälteste lebt, von den Banditen zerstört wird, eilt Kikuchiyo zu Hilfe, gefolgt von Kanbei. Eine sterbende Frau drückt ihm ihr Kind in die Hand und er weint verzweifelt „Das bin ich!“, DVD Laufzeit: 1421837.

²⁸³ Kurosawa setzte in manchen Filmen, wie eben in „Sieben Samurai“, aber auch in „Yojimbo“, wo Sanjuro sein „Thema“ hat, gerne bestimmte Musiksequenzen ein. Vgl. Kurosawa. 1991, S. 232.

²⁸⁴ Galloway. 2005, S. 56.

²⁸⁵ Thorne. 2008, S. 36.

²⁸⁶ Ebd., S. 28.

Gorobei ist ein stets lächelnder, erfahrener Samurai, der sofort die Falle von Kanbeis Test durchschaut. Für diese Szene verwendet Kurosawa wieder eine Ellipse, nachdem der Krieger lacht (siehe Abb. 26) sitzt er nach dem Schnitt bereits bei Kanbei, der ihm alles erläutert hat.



Abb. 26: Gorobei lässt sich nicht täuschen, als hinter der Tür Katsushiro lauert.

Shichiroji kennt Kambei bereits von früher und weiß um dessen Erwartungen.

Heihachis erste Szene ist für einen Samurai untypisch: Er spaltet Holz, um sich eine Mahlzeit zu verdienen und gibt bei einem Gespräch mit Gorobei offen zu, kein allzu guter Schwertkämpfer zu sein. Nach seinem Tod trauert noch das ganze Dorf.



Abb. 27: Heihachi spaltet Holz.

Kyuzo ist ein meisterhafter, schweigsamer Schwertkämpfer, der den „idealen Krieger“ repräsentiert. Kanbei wird während eines

Duells, welches Kyuzo souverän für sich entscheidet, auf ihn aufmerksam. Als sein Gegner fällt, zeigt der Regisseur dies erneut in Zeitlupe, wohl um den souveränen Sieg des Samurai zu verdeutlichen.

Die sieben Protagonisten treten als „Zen supermen“²⁸⁷ auf, die sich trotz Armut und Hunger stets ihre Ehre bewahren. Kurosawa idealisiert in diesem Film die Samurai - 1954 war Sozialkritik in jidai-geki nicht modern. Die Ronin in diesem Film unterscheiden sich somit noch deutlich von der späteren „alienated and misanthropic variety“²⁸⁸, die in den 60er-Jahren erschien. Doch obwohl die Figuren idealisiert sind, haben auch sie ihre Schwächen - Eigenschaften, die sie menschlicher machen. Die zwei hervorstechendsten Charaktere sind auch die konträrsten: Kanbei und Kikuchiyo. Die Bauern hingegen charakterisiert der Regisseur als schwache und verschlagene Menschen, einzig Rikichi fordert zum Kampf auf.

DER FILM

Ständige, oft kaum sichtbare Bewegung, charakterisiert den Film:

²⁸⁷ Vgl. Galloway. 2005, S. 61.

²⁸⁸ Galloway. 2005, S. 56.

The motion may be small (the quivering nostrils in the long-held image of the village elder) or it may be great (the huge, sweeping frescoes of the charges) but it is always there.²⁸⁹

Kurosawa erzählt Ereignisse nie zweimal und nutzt gerne Ellipsen, vor allem bei Ortswechseln. Die Reise der Samurai zum Dorf zeigt der Regisseur als Mosaik kleiner Szenen – Sturges übernahm diese Methode für sein Remake. Auch extrem kurze Shots sind in „Sieben Samurai“ zu finden, so ist das Bild eines Mannes, der von einem Pfeil durchbohrt wird, nur etwa eineinhalb Sekunden lang zu sehen.²⁹⁰ Durch all diese Effekte schreitet der Handlungsstrang rasch voran. Um das Publikum dennoch nicht zu verwirren, setzt Kurosawa auf Akzente wie Heihachis Banner, Kanbeis Liste der Banditen oder , um eine genaue Erläuterung der Szenerie zur Verfügung zu stellen, auf die mehrmalige Übersicht auf eine Karte des Dorfes.

Die Handlung beginnt in einem armen Dorf, das jedes Jahr von Banditen überfallen wird. Die Bewohner beschließen, sich zu wehren und auf Anraten ihres Ältesten machen sich einige Männer auf die Suche nach Samurai „die Hunger haben“.

Diese Suche setzt Kurosawa so geschickt in Szene, dass Sturges sie für seine „Glorreichen Sieben“ adaptierte. Die Bauern gehen durch die Stadt und werfen immer wieder einen Blick zu verschiedenen Männern. Richie erläutert das Vorgehen des japanischen Regisseurs folgendermaßen:

In between each image of a pair of farmers looking from right to left, or left to right, their eyes following the samurai, sweeping pans of the samurai themselves are intercut. Thus the sweeping pans are answered by sweeping movements of the eyes of the peasants. Each [...] [shot] is no longer than two seconds. Thus, even in a simple sequence such as this, expectation and excitement are generated through cutting.²⁹¹

Schließlich können die Männer Kanbei, der zuvor einen Dieb überwältigt hat²⁹², für sich gewinnen. Der Samurai rekrutiert noch fünf Krieger, außerdem folgt ihnen Kikuchiyo.

²⁸⁹ Richie. 1996, S. 103.

²⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 235.

²⁹¹ Richie. 1996, S. 104.

²⁹² Durch den Einsatz von Zeitlupe, als der Dieb aus dem Haus stolpert, erzeugt der Regisseur Spannung.

Im Dorf angekommen, wird der Trupp von niemandem begrüßt. Sie betreten das Heim des Ältesten, eine Mühle. Die Verwirrung und Ratlosigkeit aller Figuren in der Szene verdeutlicht Kurosawa mit einem zweimaligen Bruch der 180°-Regel.

Finally, Kurosawa uses formal values to create metaphorical significance. The series of three traveling shots - which trace a 180-degree arc from a medium close-up of the village elder to a two shot with Kanbei, then pull back to link all the samurai and farmers in the hut - link all the figures.²⁹³

Plötzlich ertönt der Alarm, alle Bauern rufen verzweifelt um Hilfe - doch Kikuchiyo war es, der das Signal gegeben hat und nun die Bauern rügt - und der Älteste gibt ihm recht. Erneut eine Szene, die bei Sturges wiederzufinden ist.



Abb. 28 : Kikuchiyo (ganz hinten) schlägt Alarm, um die Bauern herauszulocken.

Die Samurai überprüfen die Lage des Dorfes, errichten Befestigungen und trainieren mit den Bauern. Kurosawa versteht es auf geschickte Weise, den Überblick zu gewährleisten: Immer wieder ist eine Nahaufnahme der Karte des Dorfes zu sehen, die Kanbei mit sich führt.

Abb. 29: Die Stimmung der Krieger nach dem Waffenfund ist schlecht. Mifune (vorn) agiert in dieser Szene direkt zur Kamera.



Während der Übungen bemerkt Kikuchiyo eine Lanze in den Händen eines Bauern. Freudig ordnet er an, alle Waffen und Rüstungen herbeizubringen. Die anderen Samurai zeigen sich wenig begeistert, stammt das Kriegsgerät doch von verwundeten Krieger, die die Bauern erschlagen haben – nach dieser Szene verlieren sie ihre Aura der Unschuld, selbst Kikuchiyo weist darauf hin, dass Bauern „die durchtriebensten Menschen sind, die es gibt“ – doch Schuld hätten die Samurai:

Shimura [Kanbei] appears almost superhuman, but Mifune [Kikuchiyo] is completely human. And it is he who therefore sees the dilemma that even Shimura has missed.

²⁹³Silver. 2005, S .64.

Aren't then, samurai and bandits to be equated? – aren't the actions of each equally absurd? - and don't they really do much the same things?²⁹⁴

Kanbei erkennt, dass der siebte Samurai der Sohn eines Bauern ist.

Heihachi entwirft ein Banner für ihren Kampf, es fungiert als herausforderndes Symbol und Verspottung der hatamoto, der höchstrangigen Samurai - von diesen könnte niemand weiter entfernt sein als die Ronin. Nach Richie existieren zwei mögliche Bedeutungen - entweder sind die Männer nur Figuren mit nicht mehr Willen als ein Tintenkleck oder sie füllen diese leeren, geometrischen Figuren. Weiter meint er dazu:



Abb. 30: Heihachis Banner – das Schriftzeichen steht für das Dorf, die Kreise für die Kämpfer. Das Dreieck symbolisiert Kikuchiyo, der aus dem Rahmen fällt.

This in turn infuses the entire concept of social interaction symbolized by the flag [...] with a dynamic immediacy.²⁹⁵



Abb. 31: Jeder Kreis steht für einen Banditen.

Nach kleineren Kämpfen, verbunden mit Verlusten kommt es zur letzten Schlacht, die in strömendem Regen und Matsch stattfindet. Der Überblick ist erneut durch eine Liste Kanbeis garantiert, die Kurosawa dem Zuseher stets in Nahaufnahme präsentiert.

Dem Regen als Hintergrundgeräusch fügt Kurosawa immer mehr Geräusche dazu, Hufgetrappel, Schreie. Die Kakophonie endet abrupt mit einem Schuss, der Kyuzo tötet. Kikuchiyo gelingt es, den Anführer der Banditen zu töten, danach erliegt er selbst seinen Verletzungen. Mit seinem Tod scheint die Schlacht zu enden, Pferde laufen orientierungslos davon, Katsushiro weint, alle stehen erschöpft im Regen, das Banner weht im Wind. Ein langsames Fade-out in die Dunkelheit deutet auf das Ende hin. Richie zeigt sich von dieser Sequenz beeindruckt:

²⁹⁴ Richie. 1996, S. 102.

²⁹⁵ Silver. 2005, S. 63.

Even on a technical level [...] this last reel is one of the greatest of cinematic accomplishments. It is chaotic, but never chaos; disordered but orderly in disorder. [...] All of these images and literally hundreds more are crowded into a final reel which galvanizes the screen.²⁹⁶

Deleuze vertritt die These, dass der ganze Film offenbar auf dieses eine Ereignis hinausläuft, alles andere wären nur untergeordnete und wenig spektakuläre Nebenhandlungen. Diese entsprächen stets dem „S-A-S“-Prinzip (von der Situation über die Aktion zur transformierten Situation). Landschafts- oder Regenbilder signalisieren dabei den Übergang von Situation zu Aktion.²⁹⁷

Kurosawa demonstriert mithin, wie Furcht und Mut, Gelassenheit und Kampflust, Kälte und Ruhe, Todesangst und Annäherung an den Tod visuell überzeugend darstellbar sind. Für die Visualisierung nutzte er mehr Kameras als nötig, um auch unerwartete Bewegungen einzufangen.²⁹⁸ Er selbst sagte dazu:

Man hat viel davon hergemacht, daß ich mehrere Kameras einsetze, wenn ich eine Szene filme. Es begann, als wir die Sieben Samurai drehten und zwar, weil man unmöglich voraussehen konnte, was in der Szene geschehen würde, in der die Banditen das Dorf während eines heftigen Sturmregens angriffen. Hätte ich die Szene in der üblichen Weise Einstellung für Einstellung gefilmt, wäre es kaum möglich gewesen, die Handlung nochmals genau zu wiederholen. Deshalb setzte ich drei Kameras gleichzeitig ein.²⁹⁹

Am Ende stehen die drei überlebenden Samurai verlassen bei den Gräbern, während die Bauern sich wieder ihrem Reis widmen. Kurosawa symbolisiert durch die Einstellung die Außenseiterrollen der Samurai, nichts hat sich für sie geändert. Kanbei stellt fest, dass die Gewinner die Bauern seien.



Abb. 32: Die Samurai und die Gräber sind von den Bauern unbeachtet.

²⁹⁶ Richie. 1996, S. 104.

²⁹⁷ Vgl. Glaubitz. 2005, S. 75.

²⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 55.

²⁹⁹ Kurosawa. 1991, S. 230.

Der Film demonstriert zwar die Wichtigkeit der Werte der Gesellschaft für das Schicksal der einzelnen Personen und ruft zur Kooperation auf, zeigt aber zugleich, wie schwer, wenn nicht unmöglich diese ist.



Abb. 33: Kanbei spannt mitten im Chaos ruhig den Bogen.

Pfeiffer akkreditiert dem Film „Cinematic beauty“, Bilder, die uns im Gedächtnis bleiben:

„Cinematic beauty“ verdichtet sich und gipfelt in Bildern wie jenem Kambei [...], der in strömendem Regen langsam den Bogen spannt und den Pfeil dann plötzlich auf einen der Banditen loslässt; wie jenem letzten Bild des toten Kikuchiyo [...], dessen schmutzige Beine und mehr

langsam vom Regen zu einem marmornen Weiß gewaschen werden. Solche Filmbilder sind nach Andrej Tarkovsky genau das, was Symbole nicht sind: „specific, unique and factual“. Es handelt sich um die wenigen „scattered images“, die in der Erinnerung haften bleiben und doch kaum erklärbar sind.³⁰⁰

Richie zeigt große Begeisterung für diesen Film, er nennt ihn nicht nur „Kurosawa’s most vital picture“, sondern bezeichnet ihn auch als den besten japanischen Film der je gedreht wurde.³⁰¹ Der Film war für damalige Verhältnisse einer der Teuersten, er kostete 210.000.000 Yen oder 560.000 Dollar.³⁰²

Silver spricht dem Film großen Einfluss auf nachfolgende Werke zu:

Seven Samurai is arguably the first masterwork of post-War chambara. Its aesthetic and critical success laid a genre foundation on which most filmmakers rely to this day.³⁰³

Auch ein Western-Regisseur nutzte diese Grundlagen für seinen Film – John Sturges.

³⁰⁰ Glaubitz. 2005, S. 42, 43.

³⁰¹ Vgl. Richie. 1996, S. 108.

³⁰² Vgl. Galloway. 2005, S. 61.

³⁰³ Silver. 2005, S. 239.

4. 1.b. Das Remake: *The Magnificent Seven* (1960)

John Sturges, von Akira Kurosawas Werk beeindruckt, entschied sich, ein Remake des Films zu drehen, und setzte diesen Plan 1960 mit "The Magnificent Seven" in die Tat um:

[...] The Magnificent Seven (1960) blazed the trail for the globalization of the Western. By proving that a successful Western could be made, with minimal adaption, from a Japanese samurai movie, Sturges showed the genre could belong to anybody.³⁰⁴

Zu dieser Zeit setzte Hollywood auf „großartigere“ Filme, um mit dem Fernsehen konkurrieren zu können. Es war die Zeit der Western in Widescreen, mit einem Cast voller Stars.³⁰⁵ Dennoch erzählt der Regisseur bevorzugt „knappe Geschichten ohne Extravaganzen“, nach Gasperi „klassisches amerikanisches Kino in Reinkultur“. Die Art der Erzählung ist ruhig, besonderes Augenmerk legt der Regisseur auf seine Figuren, die denken bevor sie handeln. Sturges meint dazu:

In den Western, die ich meine geht es nicht so sehr um traditionelle ‚action‘ und nicht darum, dass der Held sich pausenlos schlägt, zu viel Leidenschaft zerstört die latente Kraft³⁰⁶

Gasperi ist der Meinung, dass die Spannung sich daher mehr „aus den Personenkonstellationen, aus dem Aufeinandertreffen gegensätzlicher, differenziert gezeichneter Charaktere“³⁰⁷ entwickelt. Abele vergleicht die Produktion, bezugnehmend auf die oft gelobte Musik Bernsteins, mit Leone:

Elmer Bernstein's score may actually play the largest role in the film, as the movie's theme and attitude is more important than dialogue--a style later exemplified by Sergio Leone.³⁰⁸

Gasperi erläutert zu Sturges Art des Filmedrehens:

³⁰⁴ Simpson. 2006, S. 35.

³⁰⁵ Vgl. Abele, Elizabeth: The Magnificent Seven in <http://www.imagesjournal.com/issue10/infocus/magnificentseven.htm> (5.3.2011)

³⁰⁶ Gasperi, Walter: John Sturges - Ein Meister des klassischen Western, 02.08.10 in <http://www.kultur-online.net/?q=node/12555> (6.3.2011)

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Abele, Elizabeth: The Magnificent Seven in <http://www.imagesjournal.com/issue10/infocus/magnificentseven.htm> (5.3.2011)

Nie war das Kino des 1992 gestorbenen John Sturges um Innovation bemüht, war schon zur Entstehungszeit klassisch und ist in diesem Klassizismus zeitlos und auch dann noch aktuell, wenn die spektakulären, aber hohlen Blockbuster der Gegenwart längst vergessen sind.³⁰⁹

Sturges selbst meinte, Western müssten sich nicht voneinander unterscheiden:

Ein Western muss wie der andere aussehen. Kein Mensch beklagt sich, wenn Beethoven immer gleich klingt. Es gibt einen Guten, einen Bösen, eine Verfolgung [...].³¹⁰

Dennoch, „Die glorreichen Sieben“ sollte nicht an den klassischen Western, wie ihn Ford drehte, erinnern, sondern von anderer Art sein.³¹¹

The Magnificent Seven (1960) appears at a crossroads in the Western and reflects changes that were occurring in the genre - as well as likely influencing further developments. Besides being a Western, this film is a precursor of the vigilante film, where the corrupt and/or ineffectual law leads citizens to look elsewhere.³¹²

Sturges übernahm viele Ideen und Szenen, aber kaum Filmtechnik – die Suche der Farmer oder die Reise zum Dorf differieren kaum. Sturges setzte dafür seine eigenen Stilmittel ein wie lange Panoramablicke, die den Raum öffnen, einen bedächtigen Rhythmus und eine ruhige Kamera. Das Ambiente im Hintergrund ist von ebensolcher Bedeutung wie das Geschehen selbst. Grob konstatiert zu dieser Thematik:

Sturges zählte zu Hollywoods visionären Routiniers, die ihre Arbeit nicht nur so gut wie möglich zu machen suchten, sondern auch den Zauber jenseits des Handwerklich

³⁰⁹ Gasperi, Walter: John Sturges - Ein Meister des klassischen Western, 02.08.10 in <http://www.kultur-online.net/?q=node/12555> (6.3.2011)

³¹⁰ Grob, Norbert über John Sturges in www.zeit.de (11.3.2011)

³¹¹ Vgl. Making of The Magnificent Seven. Laufzeit 40.20.

³¹² Abele, Elizabeth: The Magnificent Seven in <http://www.imagesjournal.com/issue10/infocus/magnificentseven.htm> (5.3.2011)

beachteten: visuelle Phantasie, Gefühl für musikalische Rhythmen, Betonung der besonderen Eigenart der Darsteller.³¹³

Bei den Figuren sind Ähnlichkeiten offensichtlich, dennoch sind Sturges Helden kein bloßer Abklatsch der Samurai.

PERSONEN

Die Figuren unterscheiden sich voneinander, doch ähnlich wie bei Kurosawa ergänzen sich diese verschiedenen Männer zu einer homogenen Gruppe. Bei der Charakterisierung der Cowboys sind diverse Western-Stereotype wiederzufinden:

[...]the crazed neurotic, the aloof loner, the ethnic outsider, the populist, the wild „Kid“, the conflicted gunfighter, the professional interested in testing his skills.³¹⁴

Sturges Figuren sind oft kantige Helden, deren Aktionen sie nicht immer sympathisch wirken lassen. Dennoch hält er sich an Western-Konventionen und verfolgt das klassische Gut-Böse-Schema.

Chris Adams ist der Erste, den die Bauern ansprechen.

Analog zu Kanbei wird er in einer Actionszene eingeführt, die zum Westerngenre passt: Er ist der Einzige, der es wagt, die Kutsche mit dem toten Indianer zum Friedhof zu fahren³¹⁵. Yul Brunner charakterisiert seine Figur

folgendermaßen: „The only two clean things are his gun and his soul.“³¹⁶ Er sucht verlässliche Männer für die Aufgabe, deren Hintergrundgeschichten interessieren ihn nicht.



Abb. 34: Chris und Vin völlig ruhig auf der Kutsche.

Vin Tanner ist ein gut gelaunter Mann, der sehr an den Dorfmädchen interessiert ist.

Darsteller Steve McQueen und Yul Brunner sollen sich während der Dreharbeiten ein „Schauspielduell“ geliefert haben, was dem Film zu Gute kam.³¹⁷

³¹³ Grob, Norbert über John Sturges in www.zeit.de (11.3. 2011)

³¹⁴ Simpson. 2006, S. 89.

³¹⁵ Auf dem Friedhof werden nur Weiße beerdigt und die Dorfleute wünschen, dass das so bleibt.

³¹⁶ Making of the Magnificent Seven. Laufzeit 9.27.

³¹⁷ Vgl. Audiokommentar zu „Magnificent Seven“.



Abb. 35: Vin und Kikuchiyo fragen nach großen Schwestern, während sie Essen an die Kinder austeilen.



Bernardo O'Reillys erster Auftritt erinnert stark an Heihachi (vgl. Abb. 36). Er wird zum



Abb. 36: Bernardo (vorn) bei der Arbeit.

Liebling der Kinder, vor allem dreier Dorfjungen, die ihm anbieten, ihm ein Grab zu schaufeln, wenn ihm etwas geschieht. In Szenen wie diesen zeigt sich, dass die Dorfbewohner bei Sturges ein freundschaftlicheres Verhältnis zu den Außenseitern pflegen, was kulturelle Gründe haben mag.

Lee ist ein ängstlicher Mensch, stets in Furch und auf der Flucht vor Feinden. Er wirkt geheimnisvoll, unterstrichen durch seinen ersten Auftritt aus den Schatten. Harry Luck ist ein alter Freund von Chris, und bis zuletzt sicher, dass Reichtum auf ihn wartet. Britt ist ein ruhiger Messerwerfer, dessen Charakter an Kyuzo angelehnt ist. Auch die Exposition übernahm Sturges von dieser Figur: einem Herausforderer, der sich überschätzt, gelingt es nicht, den Mann zu provozieren.

Chico ist der Jüngste der Truppe und weist besonders mit Kikuchiyo³¹⁸, aber im Rahmen der Liebesgeschichte auch mit Katsushiro einige Ähnlichkeiten auf. Schon zu Beginn des Films wird sein jugendlicher Übermut deutlich dargestellt. Da er Chris bewundert, bewirbt er sich als Erster für die Mission, wird jedoch bei dem „Test“³¹⁹ gedemütigt. Einige Szenen später taumelt er betrunken in den Saloon - die Analogie zu



Abb. 37: Wie Kurosawas Kikuchiyo fängt sich Chico einen Fisch.

Kikuchiyo ist deutlich, beide Figuren haben sich nicht unter Kontrolle, wollen dennoch ernst

³¹⁸ Beide Figuren sind Außenseiter, Bauern, und tragen zu Humor des Films bei. Kikuchiyo hat seine Probleme mit einem Pferdchen, Chico versucht einen desinteressierten Stier zu reizen.

³¹⁹ Sturges übernahm nur die Idee eines „Tests“, nicht aber die Durchführung. Bei ihm geht es - passend zum Western, darum, wie schnell Chico seine Waffe ziehen kann. Vgl DVD 21.49

genommen werden. Der junge Cowboy folgt auf ihrer ins Dorf. Während der Reise zeigt Sturges in kurzen Shots deren Verlauf, immer wieder begegnet der Trupp Chico. Panoramaaufnahmen bieten, wie im weiteren Verlauf des Films, einen Blick auf die Landschaft.

Die Farmer wirken bei Weitem nicht so hilflos und korrupt, sie beteiligen sich aktiv und mutig am Kampf. Zwar gewährt der Bürgermeister im späteren Verlauf der Handlung den Räubern Zutritt ins Dorf, doch seine Intention ist stets das Wohl der Bewohner. Auch die Banditen, besonders deren Anführer Calvera, sind in Sturges Film um einiges genauer charakterisiert, im Gegensatz zu Kurosawa, der ihnen weder Namen noch längere Dialoge gab. Die Figur des Calvera wurde von seinem Darsteller nicht als „durch und durch böse“ angelegt sondern als ein Mann, der mit diesen Überfällen seinen Lebensunterhalt verdient. Dies mag der Grund sein, warum das Publikum durchaus Sympathien für den Anführer der Banditen verspürt.³²⁰

HANDLUNG

Ein kleines Dorf in Mexiko wird von Calvera und seinen Banditen tyrannisiert und beschließt, sich zu wehren. Durch die Verlegung der Handlung an die mexikanische Grenze zeigt Sturges, wie eine „multi-ethnic story“ entstehen kann. Obwohl Leone oder Peckinpah sich auch für diese Örtlichkeit entschieden, unterscheidet sich Sturges Film von ihren Werken:

There is little that is cynical or fatalistic in this film. The Mexican villagers actively participate in their defense. They are neither as helpless or as corrupt as the citizens of later Westerns or the vigilante films of Bronson and Eastwood. In many ways, their characterizations are more complex and interesting than the Seven. This is a Western that insists on believing in heroism and its victory - and that heroism is available to all men, not just the "professionals."³²¹

³²⁰ Making of The Magnificent Seven. Laufzeit 1.40.33.

³²¹ Abele, Elizabeth: The Magnificent Seven in <http://www.imagesjournal.com/issue10/infocus/magnificentseven.htm> (5.3.2011)

Drei Männer werden schließlich mit etwas Geld für Gewehre von ihrem Ältesten entsandt.³²² Sie bitten Chris Adams um Hilfe, der einen Trupp zusammenstellt. Als die sieben Cowboys ins Dorf reiten, finden sie außer dem Ältesten niemanden vor. Analog zu „Sieben Samurai“ schlägt Chico nun falschen Alarm, um die Bauern aus ihrer Apathie zu wecken.

Nach gründlichen Vorbereitungen und Training gelingt es, die Banditen abzuwehren. Chico schleicht sich als Bandit verkleidet in ihre Lager und mischt sich unter sie, als sie ihre Verluste aufzählen³²³. So erfährt er, dass die Männer keine Nahrung haben und wieder angreifen werden.

Abb. 38: Chico steht auf dem Kirchturm. Er läutete Alarm. Einen Vergleich bietet Abb. 28.



Abb. 39: Chico verkleidet sich als Bandit, eine List, auf die auch Kikuchiyo (rechts) zurückgriff.



Der Bürgermeister hintergeht die Sieben und lässt die Banditen ins Dorf. Calvera hat sichtlich Spaß dabei, sie zu demütigen: Er nimmt ihnen die Waffen ab und schenkt ihnen die Freiheit, seine Männer begleiten die Cowboys bis zur Grenze. Diese Sequenz ist „neu“ und fügt sich gut ins Western-Genre ein.

Chico ist frustriert und schimpft über die Bauern, doch dann macht er den Cowboys den Vorwurf, sie, „Männer mit Waffen“, wären schuld an der Ehrlosigkeit der Bauern.³²⁴ Chris

³²² Auf Wunsch eines mexikanischen Zensors (Die Mexikaner waren nach „Vera Cruz“ sensibel geworden) musste die Vorlage geändert werden, da das Land gut wegkommen sollte. Daher tragen die Bauern auch weiße Kleidung. Vgl. Making of The Magnificent Seven. Laufzeit 18.13.

³²³ Möglicherweise eine kleine Hommage an Kanbeis Liste.

³²⁴ Die Szene ist fast identisch mit der in „Sieben Samurai“, bedenkt man aber die kulturellen Unterschiede so passt sie um einiges besser in Kurosawas Film. Außerdem sind die Dorfbewohner bei Sturges, wie schon festgestellt wurde, nicht so verschlagen wie Kurosawas Bauern.

erkennt, dass Chico selbst aus „so einem elenden Dorf“ stammt.³²⁵ Da der Rangunterschied zwischen Samurai und Bauern in der japanischen Kultur um einiges ausgeprägter ist als der zwischen Bauern und Cowboys, ist diese Enthüllung bei weitem nicht so schockierend wie in der Vorlage. Nach ihrer Rückkehr entbrennt die letzte – verlustreiche – Schlacht. Der Kampf zeigt kaum Parallelen zu Kurosawa, ähnelt eher der typischen Western-Schießerei.

Das Ende des Films hat ein „hollywood – typisches“ Ende – außer Chris, Vin und Chico sterben zwar alle, doch der alte Mann bietet den Überlebenden an, im Dorf zu bleiben. Chico kehrt zu seinem Mädchen zurück. Am Ende ist es Chris, der sagt: „Wir verlieren immer.“ Er und Vin reiten in der letzten Panoramaaufnahme des Films „in den Sonnenuntergang“. Die Gräber bleiben ebenfalls nicht, wie bei Kurosawa, völlig unbeachtet (vgl. Abb. 40).

Obwohl Sturges sich oft nah an Kurosawa orientiert, attestiert Cannon dem Regisseur, er würde ein zu unglamouröses Ende vermeiden und „[he] shifts location sufficiently to avoid direct echoes.“³²⁶

Simpson akkreditiert dem Film mehr Optimismus als anderen, ähnlichen Filmen dieses Jahrzehnts:

The adaption of Kurosawa, the Mexican backdrop, the use of mercenary heroes (even if they ultimately are not motivated purely by money) and vigilante justice – these recur throughout many 1960s Westerns. But Sturges’ film is sunnier and more optimistic than any of those by Leone and Peckinpah which used elements of it.³²⁷

In den USA hatte der Film erst keinen Erfolg, dieser stellte sich dann erst auf dem ausländischen Markt ein.³²⁸ Später wurde er dann auch in seiner Heimat bekannt und zog



³²⁵ Chico erhält von Kris einen Sombrero. Dies ist möglicherweise eine Anspielung auf seine Herkunft und verbindet ihn mit den (mexikanischen) Bauern. Vgl. DVD 1.24.15.

³²⁶ Vgl. Cannon, Damian: The Magnificent Seven. Movie Reviews UK 1998. In www.film.u-net.com (11.3.2011)

³²⁷ Simpson. 2006, S. 91.

³²⁸ Making of The Magnificent Seven. Laufzeit 1.33.16

selbst einige Remakes und eine TV-Serie nach sich.³²⁹ Abele konstatiert daher für diesen Western:

It manages to be a feel-good, hokey Western - during an increasingly cynical time. At the same time, it was well-made and complex enough to influence a score of filmmakers.³³⁰

Einen weit größerer Einfluss lässt sich für einen anderen Film attestieren, dessen Adaption einem ganzen Subgenre zum Durchbruch verhalf: dem Italo-Western.

4.1.c Yojimbo (1958)

Kurosawa wollte mit diesem Film eine Geschichte realisieren, in der kein Konflikt zwischen Gut und Böse existiert, sondern zwei „negative“ Seiten rivalisieren. Nur dem Helden ist es möglich, in der Mitte zu stehen und den Kampf zu stoppen.³³¹ „Yojimbo“ weist große Ähnlichkeiten zu den amerikanischen Western auf. Kurosawa argumentiert:

Good Westerns are liked by everyone. Since humans are weak they want to see good people and great heroes. Westerns have been done over and over again and in the process a kind of grammar has evolved. I have learned from this grammar of the Western.³³²

Richie findet einige Analogien zu diversen Western wie die Stadt im Nirgendwo, bekannt aus John Fords Filmen, der Outsider, der erscheint, seine Mission erfüllt und den Ort wieder verlässt, ganz wie Gary Cooper, oder Dorfleute, die es nicht wert sind, gerettet zu werden, wie es auch in „High Noon“ (Zinnemann, 1952) zu sehen ist.³³³ Simpson reflektiert:

High Noon was not the first Western to contrast the sheriff's lone courage with a cowering populace, nor the first to ponder if its hero should renounce violence [...] ³³⁴

³²⁹ Unter anderem „Return of the Seven“ (Burt Kenney, 1966), „The Savage Seven“ (Richard Rush, 1967) oder „Guns of the Magnificent Seven“ (Paul Windkos, 1968). Vgl. Achternbusch. 1988.

³³⁰ Abele, Elizabeth: The Magnificent Seven in <http://www.imagesjournal.com/issue10/infocus/magnificentseven.htm> (5.3.2011)

³³¹ Vgl. Richie. 1996, S. 147.

³³² Ebd. , S. 147.

³³³ Vgl. Ebd. , S. 147.

³³⁴ Simpson. 2006, S. 73.

Shane³³⁵ erscheint wie Kurosawas Protagonist aus dem Nichts und ist wie dieser scheinbar mit emotionalen Problemen beladen:

Shane's mysterious arrival in the valley indicates that he has come west to seek regeneration - one of the most persistent American frontier myths. He has a wistfulness that hints at emotional wounds unhealed [...]³³⁶

Teruyo Nogami zufolge soll Kurosawa sich handlungsmäßig an „Red Harvest“, einem Roman von Dashiell Hammett, orientiert haben.³³⁷ Die Geschichte dreht sich um die Bekämpfung der Gewalt durch Gewalt. Ein Detektiv erhält nach dem Tod seines Auftraggebers von dessen Vater die Anweisung, die Stadt zu säubern. Diese erinnert an das japanische Pendant:

Willson senior [der Vater], vormals ein einflussreicher Magnat, wird die Gangster nicht mehr los, die er einige Jahre zuvor zur Niederschlagung von linken Gewerkschafterprotesten angeheuert hatte, Personville [...] wird nun von rivalisierenden Spielern, Schwarzbrennerbanden und käuflichen Polizisten kontrolliert.³³⁸

Für „Yojimbo“ wurde das narrative Grundgerüst des Romans vereinfacht und linearisiert, zum Beispiel sind die beiden feindlichen Gruppen klar abgegrenzt, während bei Hammett eine „unübersehbare Vielzahl der Figuren“³³⁹ existiert. Als Analogie präsentieren sich auch Zufälle, die die Handlung durch unvorhersehbare Entwicklung vorantreiben und der spätere Kontrollverlust beider Protagonisten. Ebenso findet sich das Motiv des Beobachtens und des Informationssammelns in beiden Geschichten – ein Prinzip, das nach Deleuze generell Kurosawas Filme kennzeichnet - der Held muss Dinge hinterfragen, um eine Situation klären zu können:

1. sind die situativen Gegebenheiten, die einer vollständigen Exposition bedürfen, nicht einfach die Gegebenheiten einer Situation. Vielmehr sind es die Gegebenheiten einer Frage, die sich hinter der Situation verbirgt, einer Frage, die in der Situation

³³⁵ Laut Richie übrigens ein in Japan sehr populärer Film. vgl. Richie. 1996, S. 147.

³³⁶ Simpson. 2006, S. 118.

³³⁷ Glaubitz. 2005 Fußnote 3 S. 140/141.

³³⁸ Glaubitz. 2005, S. 142

³³⁹ Vgl. Ebd. , S. 143.

verhüllt ist und die der Held freilegen muß, um handeln und auf die Situation antworten zu können. (Deleuze, Kino I, S. 255)³⁴⁰

Gemeinsamkeiten sind nicht von der Hand zu weisen, Kurosawa selbst gab den Roman aber nie als Vorlage an und so ist nicht sicher, ob Analogien nicht doch bloßer Zufall sind.

PERSONEN

Mit Sanjuro, dem Ronin aus „Yojimbo“ und „Sanjuro“ perfektioniert Kurosawa seinen Antihelden. Richie konstatiert eine Ähnlichkeit zu Kikuchiyo, obschon die Figur ruhiger und zynischer charakterisiert ist – Sanjuros Samuraistand ist offensichtlich. Seine einzige Sorge scheinen Essen und interessante Beschäftigung zu sein, Mitgefühl hält er für eine Schwäche. Obwohl er hauptsächlich durch negative Tugenden charakterisiert ist und für unmoralische Zwecke arbeitet, ist er der „Held“ des Filmes. Trotz seines wenig attraktiven Äußeren ist eine Identifikation sofort möglich, da er zu Beginn des Films die einzig sichtbare Person ist.

Wie alle Figuren aus Kurosawas Repertoire³⁴¹ verfügt auch diese über typische Eigenschaften, die die Identifikation erleichtern. Sanjuro ordnet Richie die Attribute „unshaven, chin in hand, various scratchings“³⁴² zu und schreibt weiter:

The hero in Yojimbo shares like mannerisms but here they are much more heavily accentuated than in any of the other pictures. First, there is the walk, then there is the hand on the chin, and finally there is the toothpick. [...] A man who continually munches on a toothpick cannot help but look reflective, and at the same time informal. Most Japanese-movie samurai would curl up with shame at the idea of something so plebeian as a tooth stick - it would be like giving chewing gum to Gary Cooper. Yet it is precisely right for this particular hero and, further, becomes a major gesture in Mifune's ballet-like interpretation of the role.³⁴³

³⁴⁰ Glaubitz. 2005, S. 151.

³⁴¹ „In both Rashomon and Seven Samurai the distinguished style was based upon a very interesting combination of the exuberant (leaps and capers) and the rueful (hand to chin, a pulling at the corners of the mouth“. Richie. 1996, S.155.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Ebd., S. 155.

Im nachfolgenden Film hat der Held die gleichen Eigenheiten und wählt auch auf die gleiche Weise seinen Namen aus, doch ansonsten handelt es sich bei „Sanjuro“ um einen anderen, komischeren Film, wie der Regisseur bestätigt:

Personally, I think this film very different from Yojimbo.³⁴⁴

Sanjuro ist und bleibt stets der Fremde. Kurosawa stattet seine Figur mit keiner Geschichte oder Gründen aus, sogar seinen Nachnamen wählt der Protagonist nach dem, was sich in seinem Blickfeld befindet - dies zeigt Kurosawa mit einem Eyeline Match: Sanjuro heißt „dreißig“, Kuwabatake sind Maulbeerfelder.³⁴⁵

Seine Kämpfe überlebt der Samurai mit List und Nichtbeachtung sozialer Erwartungen:

Sanjuro consistently parodies the cliché'd idealizations of bushido common to Japanese period films.³⁴⁶

Dieses Faktum deklariert ihn zum typischen Antihelden – als positive Eigenschaft erwartet er dennoch keinerlei Profit bei seinen Kämpfen.³⁴⁷ Ein einziges Mal agiert er aus Mitleid, gibt seine Distanz Preis und muss dafür bezahlen. Silver spekuliert, dass, interpretiert man Kurosawas Werk auf pessimistische Art, Sanjuro stets überleben muss, da der Tod eine Erlösung wäre.

Kurosawa spricht seiner Figur den Erfolg zu, den „Yojimbo“ erreichte:

The reason was the character of the hero and what he does. He is a real hero, and when he fights he has a real reason for fighting and he really does. He doesn't just stand around and wave his sword in the air.³⁴⁸

Abb. 41: Nach einem Blick aus dem Fenster entscheidet Sanjuro sich für einen Namen.



³⁴⁴Richie. 1996, S. 162.

³⁴⁵In „Sanjuro“, nennt er sich Tsubaki, Kamelie. Vgl. Silver. 2005, S. 69.

³⁴⁶Goodwin. 1994, S. 167.

³⁴⁷Vgl. Thorne. 2008, S. 63.

³⁴⁸Richie. 1996, S. 151.

Als „shakespearscher Chor“ dienen Gonji der Wirt, der Sanjuro über alle Vorgänge unterrichtet und, obwohl er ihn ständig kritisiert, stets auf dessen Seite steht, der Sargzimmerer, ein Freund Gonjis und der Stadtwächter.

Seibei, Orin und ihr Sohn sind verschlagene Leute, die ein Bordell besitzen. Sie planen, Sanjuro zu töten, nachdem er ihre Gegner besiegt hat, um das an ihn bezahlte Geld zurückzubekommen. Kurosawa nutzt die Nahaufnahme und die Nähe der Gesichter zueinander geschickt, um die Heimlichkeit zu verdeutlichen.

Abb. 42: Orin, Seibei und ihr Sohn verschwören sich.



Ushitora ist Seibeis Gegenspieler und möchte den Samurai ebenfalls auf seiner Seite wissen. Er führt die Familie gemeinsam mit dem groben Dummkopf Inokichi und Unosuke, der mit seiner Pistole prahlt.

Die Familie, Mann, Frau und der kleine Sohn, wird von Sanjuro aus großer Not gerettet. Ihre Dankbarkeit kommt ihm teuer zu stehen.

HANDLUNG

Das erste Bild des Films zeigt die Rückansicht eines Samurais - es folgt ein Schnitt auf seine Sandalen, er hat den Gang eines Kämpfers, der scheinbar ziellos durch das Land wandert. An einer Kreuzung lässt er einen Stock über den weiteren Verlauf des Weges entscheiden. Erst als ihm zwei Männer, Vater und Sohn, entgegenkommen, ist der Protagonist von vorne zu sehen. Der junge Mann will in die Stadt, um Geld zu verdienen, „langes Leben und Reisbrei“ sind nicht in seinem Interesse. Mit dieser kurzen Einführung präsentiert Kurosawa sowohl die Charakteristika des Helden als auch das Thema des Films.



Abb. 43: Der erste Eindruck von Sanjuro.

Der Samurai, betritt die scheinbar verlassene Stadt. Im Hintergrund ertönt Hundegebell und da kommt - von fröhlicher Musik unterlegt - ein Hund mit einer Menschenhand im Maul herbeigelaufen. Diese kurze Szene verdeutlicht die Außenseiterrolle des Protagonisten:

As man and animal cross paths there is an identification of one with the other. The swordsmen is typed as a „stray dog“, but

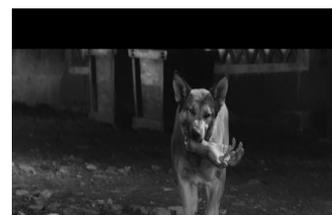


Abb. 44: Der Streuner

becoming a yojimbo („bodyguard“) in no way re-integrates him.³⁴⁹

Der Aufseher des Dorfes begrüßt den Samurai, sein Angebot, ihn zu vermitteln, stößt aber auf keinerlei Interesse. Auf seinem weiteren Weg wird Sanjuro von einer Gruppe grobschlächtiger Männer bedroht und als „streunenden Hund“³⁵⁰ beleidigt, ignoriert die Provokation jedoch und betritt das Wirtshaus – eine Szene, die beinahe identisch bei Leone wiederzufinden ist.



Abb. 45: Sanjuro beobachtet alles durch das Fenster, während Gonji erzählt.

In der folgenden Sequenz fungiert der alte Wirt als Narrator und erläutert Sanjuro – und dem Zuseher – sämtliche Vorkommnisse. Währenddessen gehen die Männer zu den verschiedenen Fenstern und beobachten wie im Theater kleine Szenen - Kurosawa illustriert hier ein kurzes Storytelling in mehreren Shots. Was der Zuseher sieht ist aber nicht immer, was er hört, konstatiert Richie:

We watch one thing, are told another, and by looking carefully we see it.³⁵¹

Sanjuro provoziert nun die Männer, die zuvor auf einen Kampf aus waren und entscheidet ihn mühelos für sich. Beim Sargmacher, den er zuvor um drei Särge gebeten hat, korrigiert er sich - es sind vier Stück. Sowohl Leone als auch Lucas beziehen sich später auf diese Szene.

Bei Seibei findet der Samurai eine Anstellung als Leibwächter, erfährt jedoch, dass er betrogen werden soll und statt zu kämpfen steigt er auf den Glockenturm, um amüsiert die Schlacht zu beobachten. Dem Regisseur gelingt es durch wiederholten Bruch der 180°- Regel zu verdeutlichen, welche Gruppe im Bild zu sehen ist: Seibei ist stets auf Sanjuros linker, sein Gegner auf der rechten Seite.

³⁴⁹ Silver. 2005, S. 69.

³⁵⁰ Dieser Ausdruck scheint an Sanjuro zu haften - auch der Bauer meinte, die streunenden Hunde hätten Blut geleckt und kämen in die Stadt (eine Anspielung auf den Ronin) und der Hund, der dem Protagonisten entgegenkommt, ist ebenfalls ein Streuner.

³⁵¹ Richie. 1996, S. 151.

Abb. 46:
Sanjuro auf
seinem
Beobachtungs
posten.



Der Kampf endet abrupt mit dem Eintreffen der Patrouille. Bevor diese nach einigen Tagen wegen eines Mordes wieder abzieht bemühen sich beide Rivalen um Sanjuros Unterstützung. Er hält sie hin, denn er ist ein Leibwächter „vor dem sich die, die ihn angeheuert haben, fürchten müssen.“

Sanjuro kann die Männer, die für den Mord angeheuert wurden, gefangen nehmen und bringt sie zu Seibei. Anschließend erzählt er Ushitora, sein Feind hätte die Männer erwischt. Im folgenden Kampfgetümmel werden Seibeis Sohn und Unosukes Lieblingsfrau entführt.

In der nächsten Szene finden sich ein Vater und sein kleiner Sohn bei Gonji ein, der Junge sieht aus dem Fenster und ruft nach seiner Mutter - es handelt sich um die entführte Frau. Doch Mutter und Kind können nicht zusammenkommen. Sanjuro demonstriert erneut seine List und verhilft der Familie zur Flucht. Dank will er dafür keinen. Leone übernahm diese Nebenhandlung für „Eine Handvoll Dollar“.



Abb. 47: Der kleine Junge (rechts mit dem Vater) will die Mutter sehen.

Durch die Racheaktionen beider Parteien wird die Stadt völlig devastiert - in einem langsamen Schwenk zeigt Kurosawa die Zerstörung und die Toten.



Abb. 48: „Wenn du noch anfängst zu plärren, bringe ich dich um.“



Abb. 49: Dank eines „Lichtblicks“ kann Sanjuro entkommen.

Ein Dankesbrief der geretteten Familie fällt Unosuke in die Hände - in der nächsten Szene ist Sanjuro bereits übel zugerichtet, verrät aber nichts über den Aufenthaltsort der Frau. Trotz seines schlechten Zustands gelingt ihm die Flucht und Gonji bietet dem Ronin an, ihn in einem Sarg aus der Stadt zu bringen. Währenddessen kommt es zum großen Kampf zwischen Seibei und

Ushitora. Sanjuro bittet um Halt und beobachtet aus seinem Versteck wie Seibeis Familie umkommt. Auch diese Szene wird sich bei Leone wiederfinden.

Nach einer Ellipse ist der Ronin wieder erholt - Kurosawa demonstriert dies mit einem gezielten Messerwurf seines Helden. Der Sargzimmerer erscheint und berichtet von Gonjis Gefangennahme. Mit dem Schwert, das der alte Mann ihm gebracht hat, kehrt der Samurai in die Stadt zurück. Dort stellt sich ihm Unosuke mit seiner Pistole entgegen, einer scheinbar



Abb. 50: Unosuke ist mit einem gezielten Messerwurf rasch besiegt.

überlegenen Waffe, doch Sanjuro hat ihn rasch entwaffnet. Obschon der Mann sein wohl



Abb. 51: Unosukes bittet um seine Waffe, doch als er Sanjuro töten will, funktioniert sie nicht. Erst als er sie in den Boden rammt, geht die Pistole los.

gefährlichster Gegner ist, erringt Sanjuro mit seinem Triumph nur einen leeren Sieg - Unosuke ist eine Witzfigur von Samurai und verwendet eine Schusswaffe, die dem traditionellen Kampf Mann gegen Mann völlig

widerspricht.³⁵² Unosukes schlechten Charakter, selbst vor dem nahenden Tod, verdeutlicht Kurosawa mit dessen hinterhältigen Trick (vgl. Abb. 51). Nach Vernichtung der „Bösen“ und Gonjis Befreiung verlässt Sanjuro mit den zynischen Worten „Jetzt wird wieder

Ruhe in der Stadt sein“³⁵³ das Bild.

In diesem Film nutzt Kurosawa besonders oft die von ihm ohnehin favorisierte Wischblende, sodass sich beinahe der Effekt eines Vorhangs ergibt. Die Musik ist ebenfalls von großer Bedeutung, nicht nur hat Sanjuro (wie Kikuchiyo) sein eigenes musikalisches Thema, sie gibt auch den Rhythmus des Films vor. Richie denkt an Ballett, wenn Toshiro Mifunes Gang wirkt, als ob er sich zur Musik bewegen würde, doch auch kleinere Begebenheiten fallen auf:

When Mifune initially calls on one of the bad leaders he climbs the stairs slowly. After each step, in the silence between each footfall, there is music.³⁵⁴

³⁵² Mit dieser Konstellation zeigt Kurosawa, wie auch schon in „Sieben Samurai“, den Zusammenprall zwischen feudaler Ordnung und Moderne.

³⁵³ DVD Laufzeit 2.14.53.

³⁵⁴ Richie. 1996, S. 153.

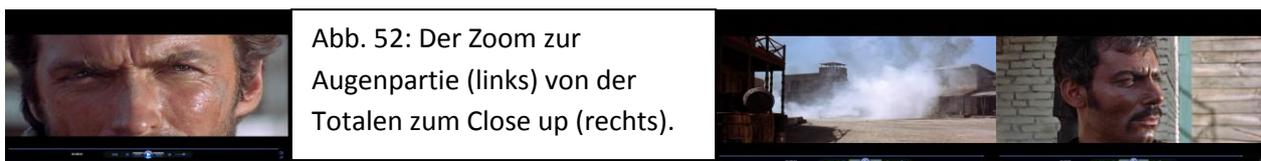
Yojimbo fällt in das Genre der schwarzen Komödie und obwohl manche Kritiker den Film als brutal ansehen, werden gewalttätige Szenen eher selten gezeigt.³⁵⁵ Der erzählerische Kern ist durch die historische Realität definiert³⁵⁶ - die Zeit war eine gewalttätige.

Das neue zynische Ronin-Paradigma dominierte nun die Samuraifilme ab den 60er-Jahren.³⁵⁷ Weitere Beispiele wären Kihachi Okamotos „Kill!“ (1968) oder „Kozure Okami“. Doch auch außerhalb Japans veränderte Kurosawas Präsentation des Antihelden ein Genre, wie das folgende Kapitel zeigen wird.

4. 1.d. A Fistful of Dollars (1961) – ein Plagiat verändert den Western

Sergio Leone adaptierte nicht nur die Handlung, sondern auch den Kopfgeldjäger oder Söldner als Helden. Die Figuren sind beide wortkarg, undurchschaubar, Profis, intelligent mit zynischem Humor, sie verweigern sich der Gesellschaft und dem Genrekode und „errichten eine Aura der Mystifikation um ihre Person“³⁵⁸. Kulturelle Umgebung und andere Feinheiten divergieren natürlich. Simpson bewertet Leones Film als „a shameless, bravura retelling of [...] Yojimbo“.³⁵⁹ Eine synonyme Tendenz zur Genre-Persiflage ist ebenso gegeben, doch, so Steinwender, der italienische Regisseur „steigert Kurosawas Zeichnung einer schwarzen Welt ins endgültig Absurde, strebt noch stärker als der japanische Regisseur eine Parodie an.“³⁶⁰

Leone folgt – mit einigen Abweichungen, verursacht durch die Übertragung ins Western-Genre - dem narrativen Grundgerüst und erhöht die Spannung durch die für ihn typischen, extremen Einstellungswechsel (z.B. von Panorama zu Detailaufnahme) und Zooms zur Augenpartie. Die markante Großaufnahme von Gesichtern wurde zu Leones Signatur.



³⁵⁵ Vgl. Thorne. 2008, S. 61.

³⁵⁶ Vgl. Silver. 2005, S. 68.

³⁵⁷ Galloway. 2005, S. 82.

³⁵⁸ Steinwender. 2009, S. 49.

³⁵⁹ Simspon. 2006, S. 170.

³⁶⁰ Steinwender. 2009, S. 49.

Die Montage ist bei dem Italiener eine Konfrontation, oft abstrakt, unnatürlich oder metaphorisch, ein "methodisch kontrollierter Scherbenhaufen von Gegenbildern"³⁶¹.

Unbedeutende Alltagshandlungen werden gedehnt. In all seinem Können lässt der Regisseur jedoch Kurosawas „akrobatisch-elegischen Montage-Rhythmus“³⁶² vermissen.

Kurosawa hatte allerdings nie eine Berechtigung zur Nutzung seines Materials erteilt. Laut Galloway soll er einen Brief mit folgenden Worten verfasst haben:

Signor Leone – I have just had the chance to see your film. It is a very fine film, but it is my film.³⁶³

Leone verteidigte sich, indem er angab, von Carlo Goldonis „Il servitore di due padroni“ inspiriert worden zu sein³⁶⁴, dennoch wurde Kurosawa ein Anteil an den Einnahmen zugesprochen.

PERSONEN

Protagonist Joe ist ein schweigsamer, gnadenloser Söldner, über dessen Hintergrund nichts bekannt ist. In seinem Mund befindet sich stets eine Zigarre - ein für Leone wichtiges Accessoire, dessen Bewegung durch einen charakteristischer Triller „kommentiert“ wird.³⁶⁵ Joe ist fragwürdig, unzuverlässig, eigentlich gleichen seine Charakteristika denen des klassischen Schurken, besonders im Äußeren und Verhalten. Er gibt nichts von sich preis, der Hut verdeckt immer wieder das Gesicht. Emotionslos und stoisch erträgt er fast alles. Die Ursprünge dieser besonderen Figur liegen im italienischen Puppenspiel, in der commedia dell'arte, dem japanischen Samuraifilm und dem US Western³⁶⁶. Leone profanisierte den Westerner so zum kalten Materialisten. In seiner Charakterisierung unterscheidet er sich besonders in einem Punkt deutlich von Sanjuro: Während für den Samurai Kapital unwichtig scheint, diktiert es Joes Handeln. Clint Eastwood gelang es, sich mit dieser Rolle – eigentlich

³⁶¹ vgl. Steinwender. 2009, S. 305.

³⁶² Vgl. Grob & Kiefer. 2003, S. 267.

³⁶³ Galloway. 2005, S. 81.

³⁶⁴ vgl. Steinwender. 2009, S. 51.

³⁶⁵ Vgl. Frayling, Christopher: Audiokommentar zu „Eine Handvoll Dollar“. Laufzeit 30.06

³⁶⁶ vgl. Steinwender. 2009, S. 103.

bekannt als der „Mann ohne Namen“³⁶⁷ - einen Namen zu machen. Er griff selbst für spätere Filme auf das Chanbara-Genre zurück.³⁶⁸ Vor allem hielt er sich daran, wie Leone ihn als Schauspieler einsetzte. Sein Biograf Richard Schickel schrieb:

There is something of his Leone character in much of everything he has done since [...].³⁶⁹

Schon zu Beginn des Filmes wird deutlich, dass dies kein klassischer Western ist – der Held versucht nicht, mehr über Schicksal und Befinden des Kindes herauszufinden, er nimmt – wie im weiteren Verlauf - nur die Rolle des Beobachters ein, der mit seinem Blick scheinbar die Kontrolle aufrecht erhält - der Italowestern ist auch als "Kino der Blicke"³⁷⁰ bezeichnet worden.

Joes Look sticht hervor, ein amerikanischer Held hätte kaum einen Stoppelbart oder einen Poncho. Die Darstellung eines großen Mannes auf einem kleinen Pferd ist eine Anspielung auf Shane, ein kleiner Mann auf einem großen Pferd.³⁷¹ Eastwood ist als klassischer Westernheld undenkbar, das Leben der Leute, die er scheinbar beiläufig über den Haufen schießt, kümmert ihn nicht. Einzig Ramon erhält im finalen Duell eine faire Chance.

Der Glockenläuter, der Wirt Silvanito und der Sargzimmerer dienen als „Chor“ – sie erklären dem Held, was geschieht oder geschehen ist und sind am Ende die einzig Überlebenden. Ihre Rolle ist dieselbe wie bei Kurosawa, obwohl besonders der Wirt am Ende des Films aktiver ist als Gonji.

Die Roccas, vor allem Meisterschütze Ramon, deutlich an Unosuke angelehnt, der stürmische Esteban und der Anführer Benito haben die Stadt fest in ihrem Griff. Gian Maria Volonte spielt seine Rolle des Ramon überzogen, sodass der Bösewicht „narzisstisch, kindisch und ichbezogen“ wirkt³⁷²

³⁶⁷ Trotz dieser Bezeichnung wird er in den Filmen Blondie, Manco oder Joe genannt.

³⁶⁸ Silver spricht besonders „The Unforgiven“ (1992) und „High Plains Drifter“ (1972) an, zu denen er feststellt: „[...] Eastwood portrayed the mysterious hired gun only known as the Stranger, whose arrogant disdain and sexual rapacity types him as both samurai and devil [...]“ Silver. 2005, S.230.

³⁶⁹ Steinwender. 2009, S. 340.

³⁷⁰ Vgl. Ebd. , S. 109.

³⁷¹ Vgl. Frayling, Christopher: Audiokommentar zu „Eine Handvoll Dollar“. Laufzeit 4.09.

³⁷² Vgl. Ebd. Laufzeit 27.12.

Sheriff John Baxter, seine resolute Frau Consuelo und deren Sohn sind die zweite Partei, die in der Stadt für Unruhe sorgt. Der Sheriff ist, wie es bei Leone generell der Fall ist, korrupt.

Marisol ist Ramons große Liebe. Ihr Gatte hat sie durch Spielschulden verloren und nun ist es ihm und dem gemeinsamen Sohn verboten, sie zu sehen. Ihr Schicksal ist mit dem der Familie aus „Yojimbo“ ident.

HANDLUNG

Bereits der Vorspann zeigt, wie sehr der Film mit den klassischen Western divergiert: Schüsse und Peitschenknallen sind zu hören, dazu die damals moderne Fendergitarre – all das ist eine Anlehnung an James Bond, der in Italien sehr beliebt war und soll den Film als “Rock and Roll Western” ausweisen.³⁷³

Der Film ist in Techniscope, dem “Cinemascope für Arme” aufgenommen. Dieses Format begünstigt lange und Nahaufnahmen, beides die technischen Innovationen des Italo-Westerns. Die Filmmusik sollte moderner sein, ebenfalls an James Bond angelehnt, vor allem die mexikanische Trauermusik, der „Deguello“ spielt eine wichtige Rolle. Leone sagte:

Meine Philosophie ist, dass sich die Zuschauer nie langweilen sollen. Western langweilen mich, zuviel Gerede und zu wenig Action.³⁷⁴

Die Musik in „Eine Handvoll Dollar“ ist ein wichtiger Schlüssel, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln. Auch natürliche Geräusche wie Schüsse oder das Wiehern der Pferde werden stets verstärkt, um die Spannung zu erhöhen.

Im ersten Bild ist, analog zu Kurosawa, der Protagonist von hinten in einer Totalen zu sehen. Bei seinem Ritt in das Dorf³⁷⁵, wird er ebenso wie Sanjuro auf recht makabere Weise begrüßt - ein Pferd mit einem Toten im Sattel kommt ihm entgegen. Auch der Aufseher hat seinen Auftritt (vgl. Abb. 54).



Abb. 53: Der erste Eindruck Joes.

³⁷³ Vgl. Frayling, Christopher: Audiokommentar zu „Eine Handvoll Dollar“. Laufzeit 3.09.

³⁷⁴ Ebd. Laufzeit 21.22.

³⁷⁵ Das Dorf existiert wirklich, nur wenig musste am Setting verändert werden (es wurde übrigens häufig für Italo-Western verwendet), was Leones geringem Budget sehr entgegenkam. Vgl. Steinwender. 2009.



Abb. 54: Joe und Sanjuro werden vom Aufseher angesprochen.

Es ist rasch zu erkennen, dass der Plot sich stark an „Yojimbo“ orientiert. Der Held wird provoziert, zeigt sich unbeeindruckt und gelangt zur Kantine, wo er vom Wirt alles über die Stadt erfährt: Wie bei „Yojimbo“ ist das Dorf zweigeteilt, ein Alkohol- und ein Waffenhändler bekriegen sich. Neugierig geworden verschafft der Söldner sich von der Terrasse aus einen Überblick. Anschließend kommt es zum ersten Kampf, bei dem Leone starke Spannung aufbaut. Während im Hollywoodfilm die Dauer der Szene etwa zehn Sekunden betrüge und es sofort zu einer Schießerei käme, zählt bei Leone die Rhetorik. Zum ersten Mal greift er eine klassische Filmsituation auf und differiert sie – das Publikum kennt den Vorgang, hat ihn so aber noch nie gesehen Auch in Yojimbo gibt es eine vergleichbare Szene, allerdings mit völlig anderer Stimmung, sodass Frayling von einer Parodie spricht³⁷⁶. Desweiteren finden die Konfrontationen bei Kurosawa in halbnaher Einstellung statt und sind schnell vorbei. Bei Leone wandert die Kamera, je mehr der Konflikt sich zuspitzt, desto näher werden die Einstellungen:

Im Gegensatz zu Kurosawa zerdehnt und zelebriert Leone den Moment, der dem Schusswechsel vorausgeht durch Montage: Auf dem Höhepunkt der Spannung folgen den in Reihung geschnittenen *close-ups* Detail Einstellungen von Händen nahe den Revolvern, dann noch einmal mit zwei sehr kurzen Einstellungen eine Kollision von *close-up* und Totale.³⁷⁷

Auf dem Rückweg korrigiert Joe seine zuvor getätigte Bestellung beim Sargzimmerer: vier Särge. Die Anzahl der Särge verändert sich gegenüber Kurosawa, dazu konstatiert Frayling:

Das ist wie eine Inflation. Ein typischer Leone-Scherz.³⁷⁸

³⁷⁶ Vgl. Frayling, Christopher: Audiokommentar zu „Eine Handvoll Dollar“. Laufzeit 15.33.

³⁷⁷ Steinwender. 2009, S. 56.

³⁷⁸ Frayling, Christopher: Audiokommentar zu „Eine Handvoll Dollar“.. Laufzeit 16.09.

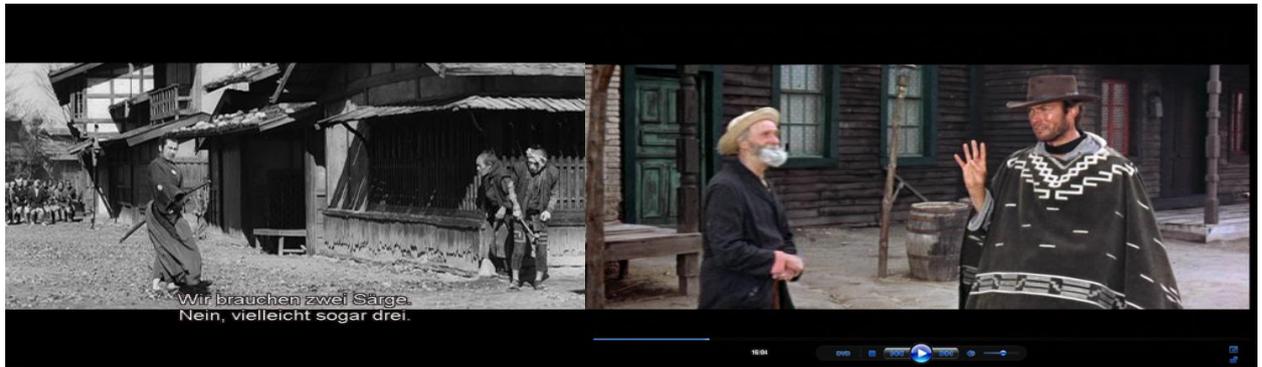


Abb. 55: Die beiden Protagonisten im Dialog mit dem Sargzimmerer:

Sanjuro: „Wir brauchen zwei Särge. Nein, vielleicht sogar drei.“

Joe: „Hab mich geirrt, wir brauchen leider vier.“

Joe stellt sich nach dieser Demonstration auf die Seite der Roccas, denen er aber nicht traut – zu Recht, den Esteban schlägt vor, den Söldner zu töten. Beim Eintritt der Kavallerie in die Stadt erklingt eigentlich unpassende italienische Renaissancemusik, die das Publikum fesseln soll.³⁷⁹ Die Roccas rauben das von den Soldaten mitgeführte Gold, beobachtet von Joe und Silvanito.

Joe trickst die Familien aus, indem er zwei tote Soldaten auf dem Friedhof platziert. Hier wird nicht nur die von Leone gern genutzte Todesikonographie – Särge, Kreuze, Friedhöfe – sondern auch die Inspiration des Puppentheaters deutlich – wie riesige Puppen drapiert Joe die Toten und zieht so im Hintergrund die Fäden.³⁸⁰ Leone selbst sagte zu der Thematik:

[Filming] was like being a puppeteer for the pupi Siciliani ... They perform shows which we can call legendary and historical. [...] The puppeteers [...] adapt the legend to the particular locality. [...] As a film-maker, my job was to make a fable for adults, a fairy-tale for grown-ups [...] I felt like a puppeteer with his puppets. (Frayling 2000, S.10)³⁸¹

³⁷⁹ Vgl. Frayling, Christopher: Audiokommentar zu „Eine Handvoll Dollar“. 21.17.

³⁸⁰ Im italienischen Puppentheater wurden auch bestehende Geschichten für die jeweiligen Orte, in denen gespielt wurde, adaptiert. Leone machte dasselbe mit den Hollywoodwestern, vor allem sind hier „Shane“ und „Der Mann mit dem goldenen Colt“ (von Dmytryk aus den 50er Jahren) zu nennen. Diese Filme passte er dem italo-spanischen Kontext an und adaptierte somit ebenfalls eine Grundlage für lokale Verhältnisse Frayling, Christopher: Audiokommentar zu „Eine Handvoll Dollar“. Laufzeit: 35.46.

³⁸¹ Steinwender. 2009, S. 87.

Während einer Parallelmontage ist nun zu sehen wie Eastwood – während die Kontrahenten sich am Friedhof eine Schießerei liefern – in deren Haus nach Gold sucht. Diese „Detektivarbeit“ soll wie die Vorlage an Hammetts „Red Harvest“ angelehnt sein. Während solcher Parallelmontagen harmonieren stets die Klänge miteinander. Zum Beispiel klopft Joe dreimal auf die Fässer, Schnitt und die Cowboys geben drei Schüsse ab. Dies verbindet die beiden Ereignisse. Solche schnellen Parallelmontagen sollten später ein Markenzeichen Leones werden.³⁸²

Während seiner Suche schlägt Joe aus Versehen Marisol nieder, die er sodann zu Consuelo schafft. Im Gegenzug wird der Sohn der Baxters entführt. Den folgenden Austausch der Gefangenen visualisiert Leone als spannungsgeladenen Moment, verdeutlicht durch häufige Close-ups. Nahaufnahmen wurden in klassischen Western nur als Schuss/Gegenschuss in Dialogen verwendet³⁸³, doch bei Leone wirken sie „wie Fratzen von Kirchenfiguren“³⁸⁴, denn sie entbehren jeder Vollkommenheit und erzeugen Spannung durch visuelle Sprache. Durch ihre Ergänzung mit der Musik ähnelt die Sequenz ein wenig der italienischen Oper.³⁸⁵

Joe beobachtet das Geschehen, als Silvanito mit einem kleinen Jungen erscheint, Marisols Kind. Sie sieht den Jungen, läuft zu ihm, die Anspannung steigt. Detailaufnahmen der Augen, die Leone nur bei höchster Anspannung verwendet, kommen ins Bild. Der Regisseur fragmentiert seine Figuren und weist sie so als Objekte des Blickes anderer aus.³⁸⁶



Abb. 56: Silvanito, hält den Jungen, der nach seiner Mutter ruft an der Hand. Vgl. Abb. 47

So eiskalt wie er sich gibt, ist der Söldner dann doch nicht, wie sich in der nächsten Szene zeigt. Bei einem Fest der Roccas gibt er vor, völlig betrunken zu sein³⁸⁷ und rettet – sehr ähnlich wie in der Vorlage (vgl. Abb. 57) – Marisol.

³⁸² Frayling, Christopher: Audiokommentar zu „Eine Handvoll Dollar“. Laufzeit: 44.05.

³⁸³ Sturges verwendet dies in „Magnificent Seven“.

³⁸⁴ Frayling, Christopher: Audiokommentar zu „Eine Handvoll Dollar“. Laufzeit 50.43.

³⁸⁵ Ebd. Laufzeit 51.46.

³⁸⁶ Vgl. Steinwender. 2009, S. 306.

³⁸⁷ Während dieser Szene fliegen ständig weiße Flocken durch das Bild und auch Oberschurke Ramon trägt ein weißes Hemd. Der Einsatz der „reinen“ Farbe für die Bösewichter soll die Erwartungen der Zuseher untergraben. Vgl. Frayling, Christopher: Audiokommentar zu „Eine Handvoll Dollar“. Laufzeit 28.43.



Abb. 57: Beide Protagonisten verwüsten den Raum, um einen Angriff zahlreicher Feinde vorzutäuschen.

Danach überreicht er der Familie Geld und schickt sie weg. Nach dem Grund gefragt lautet die Replik: „I knew someone like you once, there was no one there to help, now get going.“³⁸⁸ Joe hilft der Familie aus moralischen Gründen, der einzige Moment, in dem seine Beweggründe zum Vorschein kommen.

Wie bei Kurosawa muss Joe für sein Mitleid mit Prügel bezahlen, weigert sich, die Familie zu verraten und kann schließlich geschwächt fliehen. Diese Folderszene war zur damaligen Zeit eine Grenzüberschreitung:

Sie wird eröffnet mit einer aggressiven Einstellung, die die Gewalt und ihren Effekt in einem Bild komprimiert, wenn Joes Kopf frontal vor die Kamera geschlagen wird.³⁸⁹

Nach einem Schnitt ist sein zerschlagenes Gesicht zu sehen. Steinwender attestiert dieser Sequenz eine gewisse Orientierungslosigkeit:

Ohne klare Orientierung im Raum oder in Bezug auf Identifikation mit Opfer oder Täter wird die Sequenz von der "fiebrigen Aura einer verrückten Burleske" bestimmt.³⁹⁰

Leone verweilt oft bei solch brutalen Momenten, dies wird in späteren Filmen noch extremer.

Nach seiner Flucht bietet ein Sarg ein vorläufiges Versteck und der Sargmacher bringt Joe aus der Stadt. Aus seinem Versteck heraus beobachtet er den Mord an den Baxters.

³⁸⁸ Vgl. Grob & Kiefer. 2003, S. 268.

³⁸⁹ Steinwender. 2009, S. 59.

³⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 59.

Abb. 58: Beide Helden nutzen einen Sarg als Versteck.



Zuflucht findet er in einer alten Mine, wo der Söldner sich auf sein letztes Duell vorbereitet. Auch beim Bearbeiten des Metalls in der Mine harmonieren die Schläge mit der Musik. Der akustische Raum steht in diesem Film stets im Dienst der Inszenierungsweise:

Das *sound design* des Films zielt darauf ab, alles größer und exaltierter klingen zu lassen.³⁹¹

Diese Sequenz ist ein typisches Beispiel für Leones indirekte Erzählweise: der Zuseher weiß nicht recht, was er sieht, was es mit dieser Platte auf sich hat, die Erklärung folgt später. Eine weitere Strategie, die der Spannungssteigerung dient.

Nachdem der Sargzimmerer von Silvanitos Gefangennahme berichtet hat, betritt Joe die Stadt. Ramon, der sich rühmt, stets das Herz zu treffen, stellt sich zum Duell. Doch sooft er auch trifft, sein Gegner erhebt sich. Leone verdeutlicht mit einem raschen Zoom auf Ramons Gesicht dessen Verblüffung. Sinn des Tricks ist es, in die richtige Schussweite zu gelangen. Ab

Abb. 59: Die Metallplatte



hier wird aus dem Duell nun pures Theater, die Zeit wird angehalten, es wird zu einem Stück filmischer Rhetorik. Die Männer stehen und starren sich an, Frayling nennt dies „typisch Leone“³⁹². Plötzlich sind bis auf Ramon alle tot, die Waffen liegen auf dem Boden. Die Figuren erinnern wieder an das Puppenspiel. Im US-Western käme es nun zu einem Dialog, bei Leone sind nur Geräusche zu hören. Die Szene wird durch Nahaufnahmen der Augen und Trommelmusik in die Länge gezogen. Erst nach dem Schusswechsel findet die Kamera zu ihrer Beweglichkeit zurück, in einem 360° Schwenk sieht der Zuseher die verzerrte Perspektive des sterbenden Ramon.

³⁹¹Steinwender. 2009 , S. 58.

³⁹² Vgl. Frayling, Christopher: Audiokommentar zu „Eine Handvoll Dollar“. Laufzeit 1.27.15.

In der Duellszene zeigt sich erneut die Divergenz des Western all'italia. Klassische Westernduelle sind linear - zwei Männer gehen aufeinander zu – Leones Duelle sind anders: Schon Joes Auftritt unterscheidet sich durch bombastische Musik und die Nahaufnahme der Stiefel. Die Kamera zeigt den folgenden Schusswechsel fast, als würde sie kreisen, zuerst von Rojo zu Rojo, dann, während Ramon stirbt, im Himmel. In „Für eine Handvoll Dollar“ ist Leones erstes zirkuläres Duell zu sehen, perfektionieren wird er es im zweiten Film.³⁹³

Wie Sanjuro verliert auch Joe nicht viele Abschiedsworte und verlässt die Stadt, während ihm der Zuseher aus einer leichten Obersicht heraus nachblickt. Steinwender meint dazu:

Wenn die Kamera in der Schlussequenz in der Höhe in eine Totale hinaufsteigt und wir Joe beim Verlassen der Stadt beobachten, dann sehen wir gleichzeitig den Sargtischler emsig [...] die Leichen ausmessen. In diesem Moment wird uns klar, dass niemand mehr da ist, der für die Begräbniskosten aufkommen könnte und nun auch der Letzte, der in San Miguel noch Arbeit hatte, arbeitslos geworden ist.³⁹⁴



Abb. 60: Mit den Worten „Mach's gut!“ verlässt Joe den Ort.

In Europa existierte das Western-Genre seit Anbeginn der Filmgeschichte, orientierte sich jedoch an den amerikanischen Produktionen, die die originäre Mythologie und Landschaft innehatte (und mit Hollywood eine professionellere Vertriebsstrategie). Die Darsteller und Produzenten nutzten für sich amerikanisierte Namen wie John Fordson, damit das Publikum überzeugt war, eine US Produktion zu sehen.³⁹⁵ Italienische, spanische oder deutsche Western gab es somit bereits vor Leone, er war es jedoch, der den ersten eigenständigen Italo-Western drehte. Frayling nennt dieses Genre einen „Mythos über einen Mythos“, einen Film über den Western, in einen italo-spanischen kulturellen Kontext übertragen.³⁹⁶

³⁹³ Vgl. Frayling, Christopher: Audiokommentar zu „Eine Handvoll Dollar“. Laufzeit 1.28. 14.

³⁹⁴ Steinwender. 2009, S. 50.

³⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 47.

³⁹⁶ Vgl. Frayling, Christopher: Audiokommentar zu „Eine Handvoll Dollar“. Laufzeit 1.35.01.

Mit „Eine Handvoll Dollar“ sowie den beiden Nachfolgern „For a few Dollars more“ (1965) und „The Good, The Bad and The Ugly“ (1966) begründet Sergio Leone den Spaghetti- oder Italo-Western³⁹⁷, der das polarisierende Wertesystem des klassischen Western abschuf:

Dreckig, brutal und schroff, jenseits der für den Western (arche) typischen Auffassung von Ethik und Moral handeln die Protagonisten Leones.³⁹⁸

Simpson akkreditiert diese Meinung:

Leone's revisionism was rooted in an informed, if dark, view of what the real West had been like, which may be why his movies felt more convincing [...]³⁹⁹

Sergio Leone selbst war der Ansicht, dass der Westen „weder angenehm noch poetisch“ gewesen sei:

Das Gesetz gehörte den Härtesten, Brutalsten und Zynischsten.⁴⁰⁰

Steinwender meint zu Leones Werken:

Der visuelle Stil Leones ist nicht trotz seiner gegensätzlichen Bestandteile klar erkennbar, sondern gerade deshalb. In jedem seiner Filme [...] finden sich sprunghafte Wechsel von Totalen zu Großaufnahmen oder Details, von enormen Weitwinkeleinstellungen zu "flachen" Teleaufnahmen, manchmal extreme Aufsichten, aber grundsätzlich eine Bevorzugung des low-angles gegenüber Augenhöhe. Gegenläufige Bewegung von Kamera und Figur sind auffällig, durch die die räumliche Tiefe der Bilder herausgestrichen wird. Dieses Zusammenspiel der Kompositionselemente erschafft "offene Formen", denen die statistische Tableaux anderer Sequenzen entgegenstehen.⁴⁰¹

³⁹⁷ In Japan erfreuten sich Italo-Western, dort als „macaroni Western“ bekannt, übrigens ebenfalls großer Beliebtheit. Vgl. Simpson. 2006, S.253.

³⁹⁸ Grob & Kiefer. 2003, S. 266.

³⁹⁹ Simpson. 2006, S.35.

⁴⁰⁰ Grob & Kiefer. 2003, S.266

⁴⁰¹ Steinwender. 2009, S. 300.

Obwohl „Für eine Handvoll Dollar“ als Initialzündung des Western all' italiana galt - manche Sequenzen wurden gar zu Standardszenen – nennt Steinwender den Spaghettiwestern dennoch weniger ein eigenes Genre als vielmehr eine "parodistische Noir-Variante des amerikanischen Westerns"⁴⁰². Die Veränderungen sind vor allem Negationen des Hollywood-Standards. Das imaginierte Amerika ist bei Leone eine auch innerhalb der filmischen Struktur ausgewiesene europäische Produktion. Amerika ist kein realer Ort, eher ein Märchenraum, ein Signifikant.⁴⁰³ Die Stadt dient nur als Fassade für die Schmugglergeschäfte, ist ein "endzeitlicher Ort fern der Zivilisation"⁴⁰⁴. Die Filme sind mythologisch und räumlich nicht in den USA verortet, sie spielen im "sozialen wie politischem Niemandsländern zwischen den Staaten und Kulturen"⁴⁰⁵.

Durch häufiges Kopieren wurde der Spaghettiwestern ein Subgenre mit einem einheitlichen technischen Stil wie z.B der überlauten Tonspur, exzessiver Arbeit mit Tiefenschärfe und Zoom, einer spielerischen Kamera oder der DetailEinstellung.⁴⁰⁶ All diese Elemente steigerte Leone in seinen folgenden Filmen:

Die Montage bleibt weiterhin von Aggression und Regelverstößen geprägt, und wie in PER UN PUGNO DI DOLLARI wird der Raum, den Leone inszeniert, absichtlich uneinheitlich gehalten, bleibt immer zu leer oder zu voll gestopft.⁴⁰⁷

Leones Film ist eine Satire und eine Negierung der Western-Moral, er verdreht die Figuren ins Grotteske. Sergio Corbucci schloss sich dieser Entwicklung mit "Django" (1966) an.⁴⁰⁸ Auch in den USA europäisierte die Filmindustrie bald den Western – eher zum Missfallen der Kritik – und das Genre wurde dadurch schmutziger, unheroischer und gegenkultureller. Ein Beispiel wäre Peckinpahs "Wild Bunch" (1969), dessen Entstehung Leones Bruch mit den

⁴⁰² Vgl. Steinwender. 2009, S. 62.

⁴⁰³Vgl. Ebd., S. 14.

⁴⁰⁴Vgl. Ebd., S. 53.

⁴⁰⁵Vgl. Ebd., S. 92.

⁴⁰⁶ vgl. Ebd. , S. 63.

⁴⁰⁷Ebd. , S. 59.

⁴⁰⁸Vgl. Ebd. , S. 55.

Konventionen der Gewaltdarstellung zu verdanken ist,⁴⁰⁹ aber auch zum Teil auf Kurosawa basiert⁴¹⁰.

Sergio Leone beeinflusste auch anderer Regisseure wie George Miller, der für „Mad Max II“ (Road Warrior, 1981) die Strategie der Mythisierung und Genremischung übernahm. Auch ist Max ein "mythischer drifter im posthistoire", eine "Hülle" und ein wortkarger Wiedergänger der Figur von Eastwood.⁴¹¹

In Japan hatten die Filme Einfluss auf Filme der Zatoichi und Kozure Okami-Reihe. So verweist der Film "Zatoichi to Yojimbo" von Okamoto (1970) auf die Szene der Sargbestellung.⁴¹²

Sergio Leone, der seinerseits von Akira Kurosawa beeinflusst wurde, war also selbst „Vater“ zahlreicher nachfolgender Produktionen und wirkte erwiesenermaßen selbst auf das japanische Chanbara-Genre zurück. Diese Entwicklung könnte als ein „Kreislauf der Inkulturation“ bezeichnet werden.

Tarantino ikonisiert seine Braut ohne Namen ebenfalls zu einer quasi-mythologischen Gestalt. Auch er dekonstruiert seine Figur. Besonders "Kill Bill! Vol.2" nutzt das delirierend-überdehnte Erzähltempo Leones.⁴¹³ Der erste Teil bezieht sich auf japanische Chanbara, wie das folgende Kapitel beweisen wird.

4.2 Kill Bill! Tarantino zitiert den Samuraifilm

Quentin Tarantino ist in der Filmwelt bekannt für sein Stilprinzip der bewussten Anleihen und gezielten Hommagen, kombiniert mit unbewussten Zitaten. Plagiatsvorwürfe weist er zurück:

⁴⁰⁹Vgl. Steinwender. 2009, S. 19.

⁴¹⁰ Silver erläutert dazu: „The reel-long interlude at the conclusion of *The Wild Bunch*, punctuated by scores of stylized, slow-motion shootings, has become an archetype for screen massacre, yet much of Peckinpah's orientation toward killing as an integral part of the human affairs and his visualization of it derives from the work of Akira Kurosawa with the most obvious analog to *The Wild Bunch* being the latter's *Seven Samurai* [...]. Silver. 2005, S. 42.

⁴¹¹Vgl. Steinwender. 2009, S. 387.

⁴¹²Vgl. Ebd. , S. 339.

⁴¹³Vgl. Ebd. , S. 348.

Ich klaue von jedem Film, der je gemacht wurde. Ich liebe es, wenn meine Arbeit irgendwas hat, wenn man sich von hier und dort etwas nimmt und es vermischt. [...] Große Künstler stehlen, sie machen keine Hommage.⁴¹⁴

Auch in „Kill Bill!“ weicht Tarantino nicht von diesem Konzept ab und übernimmt nicht, wie Sturges oder Leone, einen „kompletten“ Samuraifilm, sondern leiht sich Figur, Szenerie und Musik aus „Lady Snowblood“ und nutzt auch noch anderen Genrefilme wie „Samurai Fiction“, „Lone Wolf and Cub“ oder „Shogun Assassin“⁴¹⁵. Auf welche Art er diese japanischen Produktionen für seinen Film einsetzt, soll dieses Kapitel zeigen.

4. 2.a Lady Snowblood – Shurayukihime (Toshiya Fujita; 1973, Sequel 1974)

Für einen Chanbara ist „Lady Snowblood“ eigentlich eher untypisch – die Handlung spielt in der Meiji-Zeit, der Protagonist ist weder ein Samurai noch ein Ronin sondern eine Frau: Yuki, von ihrer Mutter im Gefängnis geboren, um Rache an den vier Mördern ihrer Familie zu nehmen. Trotz dieser Unterschiede zählt der Film dennoch zum Genre der Schwertfilme – Yuki ist eine gnadenlose Kämpferin, wenn auch keine Heldin. Von einem endlosen Kreis der Gewalt umgeben, ist es ihr nicht möglich, ein normales Leben zu führen. Ihre Waffe ist ein shikomi-zue, in einem Schirm verborgen - in der Meiji-Zeit, in der bereits Schusswaffen gebräuchlich waren, wirkt das beinahe anachronistisch. Der Film ist, ähnlich wie der Manga⁴¹⁶, auf dem er basiert, in episodische Plots aufgeteilt. Immer wieder erläutert ein Erzähler die Ereignisse, Rückblicke werden auf eher ungewöhnliche Weise durch eine schwarz-weiße Färbung der Szenerie oder Ausschnitte aus dem Manga dargestellt. Die vier Bösewichte lernt der Zuseher in einem Rückblick kennen, in einem plötzlichen Standbild werden ihre Namen eingeblendet. Der Anteil an blutigen Szenen ist (genrebedingt) hoch. Silver findet einige Ähnlichkeiten zu Sergio Leones Erzählstil, wie die dunklen, glitzernden Innenräume oder die Zooms zur Augenpartie, er konstituiert, der Film wäre „removed from Once Upon a Time in the West.“⁴¹⁷

⁴¹⁴ Fischer, Körte, Seeßlen. 2004, S. 27.

⁴¹⁵ Diesen allerdings erst in Vol. 2 – Beatrix und ihre Tochter sehen ihn sich als Video an.

⁴¹⁶ Kazuo Koike, Kazuo Kamimura: Lady Snowblood Vol.1 und Vol.2. Hamburg: Carlsen Comics, 2006.

⁴¹⁷ Vgl. Silver. 2005, S. 226.

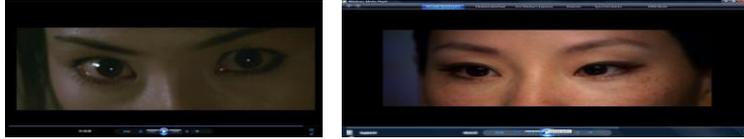


Abb. 61: Der Zoom zu den Augen nach Leones Stil. Rechts ist zu sehen, dass auch Tarantino in seinem Film diese Aufnahme verwendet.

Yukis – vermeintlicher – Tod in einem schneebedeckten Garten scheint Tarantino so fasziniert zu haben, dass er es exakt übernahm.

Silver vertritt die These, dass der Film in Narration und Stil stark von „Kozure Okami“ beeinflusst waren.⁴¹⁸ Das mag vor allem daran liegen, dass Kazue Koike auch der Autor des „Lone Wolf and Cub“- Mangas ist und beide Filme in den 70er-Jahren erschienen. Ähnlichkeiten erklären sich auch durch das idente Genre des Rachefilms, zu dem auch Quentin Tarantinos Film zu zählen ist.

4. 2.b. „Kill Bill!“ (Quentin Tarantino, 2004)

Quentin Tarantinos „Kill Bill!“ ist eine Mischung aus den verschiedensten Genres wie etwa Spaghetti-Western, italienische Thriller, Monsterfilme, Rache- und Samurafilme. Tarantino sagt über dieses „Gemisch“:

Ich werfe einfach weg, was ich nicht mag, und behalte, was mir gefällt.⁴¹⁹

Die diversen Genres führen einen Dialog, das Grundthema der Rache ist in vielen von ihnen bekannt. Während „Volume 1“ sich an der asiatischen Kultur orientiert, geht „Volume 2“ mehr in Richtung Western. Der Regisseur vermerkt dazu:

Volume 1 bestand aus japanischen Samurais und Kung-Fu nach Hong Kong-Art mit ein bisschen Spaghetti-Western dabei. Dieser Film [Volume 2] hat mehr von einem Spaghetti-Western. Volume 1 sollte mehr Kung Fu Film sein, mehr östliche Welt, Teil 2 mehr westliche Welt, aber eher opernhafte, wie ein Spaghetti-Western.⁴²⁰

⁴¹⁸ Vgl. Silver. 2005, S. 226.

⁴¹⁹ Fischer, Körte, Seeßen. 2004, S. 8.

⁴²⁰ Making of Kill Bill! 2: Laufzeit 19.35

Körte nimmt an, dass Tarantino mit Hilfe dieses Genre-Mixes den Zuseher zu überraschen versucht, denn jedes Genre weckt bestimmte Erwartungen, die der Regisseur dann doch nicht erfüllt.⁴²¹

Ein weiteres Merkmal des Films ist die ungleichmäßige Zeitlinie – Tarantinos Geschichten sind selten chronologisch, Zeitsprünge und Rückblenden sind charakteristisch für seine Arbeit und dienen als ein Mittel, die Spannung zu steigern. Der Regisseur meint dazu:

Ich glaube, ich versuche immer die Strukturen, die ich in Romanen sehe, ins Kino zu übertragen. Ein Romancier denkt sich nichts dabei, in der Mitte der Geschichte anzufangen. Ich dachte, wenn man eine filmische Lösung dafür findet, wäre das ganz aufregend.⁴²²

„Kill Bill!“ läuft auf drei Zeitschienen⁴²³:

1. Der kontinuierliche Fortgang der Geschichte der Braut.
2. Ihr aktueller Status.
3. Ihr für den Zuseher künftiger Status.

Auch dieses nicht-lineare Erzählen ist ein Spiel mit den Erwartungen, das Publikum ist überrascht, „weil beim freizügigen Hantieren mit allen möglichen Genremotiven auch das Moment der Vorhersehbarkeit unterlaufen wird [...]“⁴²⁴

Die Rückblicke sind, wie bei „Lady Snowblood“, unkonventionell - O Rens Geschichte zum Beispiel wird in einem kleinen Anime gezeigt. Die Kapitel, in die der Film unterteilt ist, weisen alle eine andere Farbpalette auf, denn die fünf Namen auf der Liste der Braut führen, so Tarantino, zu fünf Filmgenres:

Wann immer sie sich auf den Weg macht zu der nächsten Person auf ihrer Liste, betritt sie einen anderen Film. So springt sie von einem Genre ins andere.⁴²⁵

⁴²¹ Vgl. Neiß. 2007, S. 12.

⁴²² Fischer, Körte, Seeßlen. 2004, S. 25.

⁴²³ Vgl. Neiß. 2007.

⁴²⁴ Fischer, Körte, Seeßlen. 2004, S. 25.

⁴²⁵ Ebd., S. 228.

„Kill Bill“ folgt als Rache film einem klassischen Muster: Ein oder mehrere Bösewichte misshandeln oder ermorden eine Figur und wird/werden von einem Rächer bis zum bitteren Ende gejagt. Doch dieser „schnurgerade Weg“ eines realen Erzählflusses wird durch Abzweigungen, ausgiebiges Verweilen an scheinbaren Nebenschauplätzen und Zeitsprünge perforiert.⁴²⁶ Tarantino folgt mit dem Rachethema seinem Vorbild Toshiya Fujita und nutzt ein durchaus beliebtes Genre für sich:

Tarantino verweist mit seinem Film über eine Rächerin und deren Rache auf ein grundsätzlich global auffindbares Interesse an einer Kultur der Vergeltung. Wegen seiner enormen Anziehungskraft dürfte das Rachemotiv sowohl als Teil von pop- als auch hochkulturellen Phänomenen bis heute in zigfacher Ausformung Inszenierung erfahren haben.⁴²⁷

Silver kritisiert jedoch, dass die Untersuchung des Wegs der Rache einer Figur, die ihr Kind verloren hat, interessant sein mag, der Vollzug derselben ist im 21. Jahrhundert aber ein anderer. Außerdem hätten japanische Regisseure das Thema bereits gründlich dekonstruiert.⁴²⁸

FILM UND FIGUREN

Der Film beginnt mit einem Eröffnungszitat, eine Idee, die Tarantino von Melvilles Film „Le Samurai“ übernahm, der auch Jim Jarmusch für „Ghost Dog“ inspirierte. Melville stellt



Abb. 62: Die Braut und Yuki weichen einem Angriff durch einen Luftsprung aus.

gerne Schrifttafeln an den Anfang seiner Filme, in diesem Fall ein vermeintliches Zitat aus dem Bushido, das der Regisseur in Wahrheit selbst erfunden hat⁴²⁹. Tarantino zeigt ein klingonisches Sprichwort aus der Star-Trek-Filmreihe.⁴³⁰

⁴²⁶ Vgl. Fischer, Körte, Seeßlen. 2004, S. 26.

⁴²⁷ Nagele. 2008, S. 61.

⁴²⁸ Vgl. Silver. 2005, S. 232.

⁴²⁹ „Es gibt keine größere Einsamkeit als die des Samurai, es sei denn die des Tigers im Dschungel.“ Vgl. Fischer, Körte, Seeßlen. 2004, S. 219.

⁴³⁰ „Revenge is a dish best served cold.“ Ebd.

Hauptfigur des Films ist „die Braut“, Beatrix Kiddo. Sie ermöglicht dem Zuseher – wie die meisten Tarantino-Figuren – kaum Identifikation, wirkt aber unglaublich „cool“.⁴³¹ Sie besitzt dieselben „preternatural sword skills“⁴³² wie zahlreiche Samuraifiguren, ihr unzerbrechliches Schwert mäht alle nieder. Sie gleicht auch den mythischen Helden der Martial Arts-Filme, ein perfektes Zusammenspiel von Körper und Geist erlauben ihr grenzgängige Körperbeherrschung und Kampftechniken. Ihren Gegnern ist sie moralisch und spirituell überlegen.

Die Braut ist nach einem Anschlag auf ihre Hochzeitsgesellschaft, bei dem sie (vermeintlich) ihr Kind verlor, auf Rache aus und unaufhaltsam, ganz wie Yuki. Ein wenig erinnert sie auch an Ogami Itto, dessen Liebste getötet wurde und der nun ebenfalls auf Rache sinnt und keine Gnade kennt. Diese Gemeinsamkeiten mögen auf das gemeinsam Genre des Rachefilms zurückzuführen zu sein.⁴³³ Beatrix fungiert zum Teil auch als Erzählerin aus dem Off, um dem Zuseher das Geschehen zu erläutern. Thorne kritisiert die Figur in Gegenüberstellung zu „Lady Snowblood“:

Although both [films] feature a tortured female protagonist seeking revenge, Tarantino takes the much more predictable route of glorifying revenge, rather than condemning it.⁴³⁴



Abb. 63: Ein Vergleich zwischen „Lady Snowblood“ und „Kill Bill!“: Die Peiniger sehen auf ihr Opfer (Yukis Vater / die Braut) herab.

Die Feinde der Braut sind die Mitglieder des „Deadly Viper Assassination Squad“, Vernita Green, Elle Driver, O Ren Ishi, Budd und der Anführer Bill. Beatrix, die ihrem Attenat nur knapp entkam, macht sich nun auf zu ihrem Rachefeldzug.

⁴³¹ Vgl. Fischer, Körte, Seeßlen. 2004, S. 31.

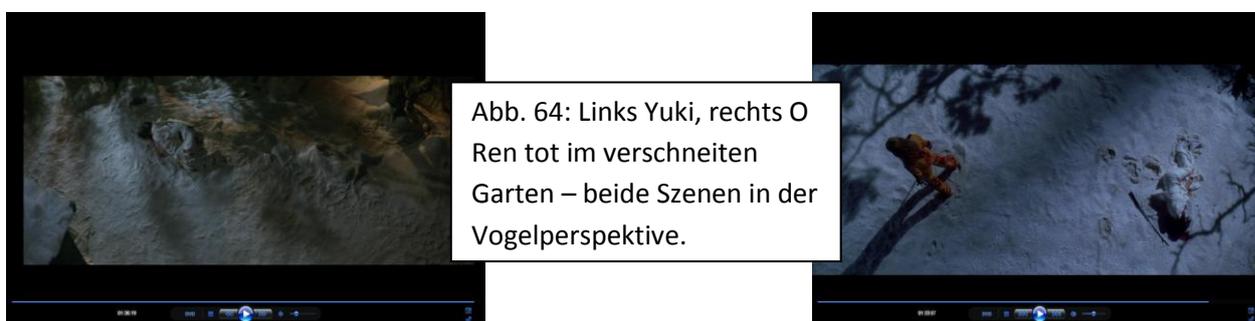
⁴³² Silver. 2005, S. 233.

⁴³³ Tarantino soll dennoch einige Ideen für seinen Film von „Baby Cart to Hades „(1972) erhalten haben wie z.B. der Kampf eines Einzelnen gegen eine ganze Armee. Vgl. http://www.tarantino.info/wiki/index.php/Kill_Bill_References_Guide/japanese (9.1.2011)

⁴³⁴ Thorne. 2008, S. 122.

Schon zu Beginn ist der Zuseher mit einer Rückblende konfrontiert: Als die Braut nach dem Kampf mit Vernita Green deren Name von ihrer Liste streicht, ist zu erkennen, dass O Rens Name bereits ausgemerzt ist. Die eigentliche Konfrontation dazu zeigt Tarantino erst später.

Die Figur O Ren gleicht Yuki. Beide Frauen haben ähnliche Grundzüge und Motive, wie die ermordete Eltern, die gerächt werden müssen oder das Agieren mit verborgenen Waffen und List.⁴³⁵ Auch fragt jede den Mörder im Angesicht seines Todes, ob sie ihm nicht bekannt vorkomme. Besonders der Endkampf des Films, die Braut gegen O Ren, erinnert stark an „Lady Snowblood“. In der Szenerie des verschneiten Gartens stirbt O Ren in derselben Position wie Yuki. Die Titelmelodie des japanischen Films „Flower of Carnage“ (Shura no hana), gesungen von Meiko Koji, erklingt.



Eine weitere „japanische“ Figur und der einzig positive Kontakt der Braut ist Hattori Hanzo, aus der Serie „Kage no Gudun“, wo es auch Schauspieler Sonny Chiba war, der Hanzo verkörperte. Dazu erläutert Tarantino:

Serien werden in Japan auf ganz andere Art gedreht. Man bringt eine Serie für ein bis eineinhalb Jahre raus, und wenn sie vorbei ist, ist sie vorbei. War es ein Erfolg, wird ein Jahr Pause gemacht und dann wird eine neue Staffel gedreht [...]. Ich glaube von „Kage no Gudun“ gab es vier Staffeln. Und jedes Mal spielt er einen anderen Hattori Hanzo. [...] Und so nahm ich einfach diese Idee auf und schrieb meinen Hattori Hanzo. Meiner ist also Hattori Hanzo der Hundertste in Kill Bill.⁴³⁶

Alle Gespräche, die die Braut und Hattori Hanzo führen, sind in Japanisch und untertitelt. Bill, ein ehemaliger Schüler von Hanzo, ist vom rechten Weg abgekommen und der Meister

⁴³⁵ Dies entspricht dem japanischen Weiblichkeitsbild. Vgl. Nagele. 2008, S. 63.

⁴³⁶ Making of Kill Bill. Laufzeit 06.57

übernimmt nun die Verantwortung, indem er der Braut die Waffe gibt, mit der sie Bill töten wird.⁴³⁷

Eine weitere japanische Figur, die geplant war, aber dann wieder verworfen wurde, war Gogo Yubaris Schwester Yuki. Sie sollte in einer „Rachegeschichte in der Rachegeschichte“ Beatrix verfolgen.⁴³⁸

Die gewalttätigen Kampfszenen auf Beatrix Weg zur Rache sind zahlreich⁴³⁹ und deutlich überzogen, denn das Blut spritzt „in solchen überdimensionierten Fontänen, wie sie kein lebendiger Körper hervorbringen könnte“⁴⁴⁰. Ein Rachefilm ohne Brutalität wäre kaum denkbar und so erläutert Tarantino, die Gewalt sei „so übertrieben, das [sic!] sie nicht realistisch wirkt“ und verweist auf die Samuraifilme als Vorlage:

Ansonsten ist die Gewalt ganz eindeutig von dem Pop-Samurai-Stil beeinflusst, der für mich eben das japanische Kino ausmacht, womit ich eben nicht Kurosawas Stil meine, sondern an die ZATOICHI- und BABY CART- Filme denke, in denen die Figuren Gartenschläuche als Adern haben.⁴⁴¹

Tarantino nutzt die Gewalt folglich stilisiert, als eine Art Verfremdungseffekt.

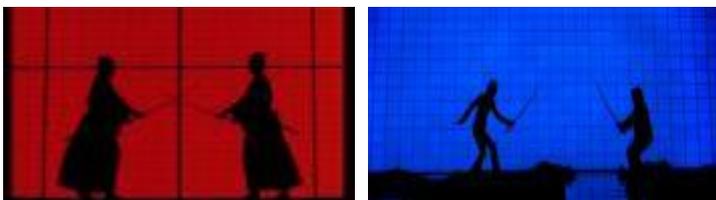


Abb. 65: Die schattenspielähnliche Kampfszene im „House of Blue Leaves“ übernahm Tarantino aus einem anderen japanischem Film, „Samurair Fiction“ (1998) von Nakano Hiroyuki. (links „Samurai Fiction“, rechts „Kill Bill!“)

⁴³⁷ Auch in „Sword of Doom“ bittet der Vater darum, seinen verdorbenen Sohn Ryonusuke zu töten – eine weitere Übereinstimmung mit einem Samuraifilm.

⁴³⁸ Vgl. Fischer, Körte, Seeßlen. 2004, S. 226.

⁴³⁹ Es existieren 2 Filmfassungen, eine internationale und eine japanische. Nagele meint dazu: „Die Bilder der Massenschlacht [...], welche in der >internationalen< Version in Schwarz-Weiß gehalten und in der japanischen Version in Farbe zu sehen sind, haben [...] zu heftigen Diskussionen und Spekulationen geführt. Es ist davon auszugehen, dass die Entscheidung für 2 verschiedenen Versionen nicht lediglich in der unterschiedlichen Wahrnehmungskultur und lokalen Akzeptanzschwellen für Gewalt liegt [...], sondern sowohl aus Gründen einer angestrebten Zensurvermeidung als auch als stilistischer Kunstgriff verstanden werden kann.“ Nagele. 2008, S. 110.

⁴⁴⁰ Neiß. 2007, S. 38

⁴⁴¹ Fischer, Körte, Seeßlen. 2004, S. 217.

Wie in jedem Tarantino-Film kommt auch in diesem der Musik große Bedeutung zu. Narration und Musik sind oft verknüpft, ein Beispiel ist der Auftritt der „5.,6.,7.,8.‘s“ in „Kill Bill!“. Musik greift aber auch in die Handlung ein, bestimmt und zeigt den Charakter einer Figur, wirkt als Verbindungsglied:

Die Musikstücke in Tarantinos Filmen sind Links. Zwischen zwei Szenen (zwei einander konträren Einstellungen), zwischen einem Tarantino-Film und dem anderen, zwischen Tarantinos Universum und den anderen Universen der *popular culture* [...].⁴⁴²

Zwar hat RZA⁴⁴³ einiges zum Soundtrack beigesteuert, doch Seeßlen konstatiert:

Musik in Tarantinos Filmen besteht nur zu einem Minimum aus Kompositionen für den Film [...], der Hauptteil wird durch Fragmente von Songs aus bestimmten Epochen der Popmusik gebildet, die einen besonderen Raum des filmischen Erzählens besetzten, nämlich die zwischen der Musik aus dem Off [...] und der Musik in der Szene [...].⁴⁴⁴

Silver bezeichnet „Kill Bill!“ als ein „Samurai Film noir“

[...] burdened by Tarantino’s usual fractured narrative and kitchensink approach, a grab-bag from The Killing to the Sword of Vengeance series with a tip of the hat to Vicente Aranda’s La Novia Ensangrentado (1972)-a whole different genre-thrown in.⁴⁴⁵

Neiß Meinung scheint Kritik und Lob zugleich:

Dass Inhalt nahezu nicht vorhanden ist, ist kein Defizit sondern ein Gewinn [...]. Denn so war es Tarantino möglich, sämtliche Spielarten, die er zuvor ausgetestet und sich selbst angeeignet hatte, einzusetzen, zu verfeinern und noch weitere – wie z.B. den Wechsel in einen Manga [sic!] ⁴⁴⁶ und zurück - hinzuzufügen.⁴⁴⁷

⁴⁴² Fischer, Körte, Seeßlen. 2004, S. 78.

⁴⁴³ Der auch für Jim Jarmuschs „Ghost Dog“ den Soundtrack beigesteuert hat, vgl. Kapitel 4.3.

⁴⁴⁴ Fischer, Körte, Seeßlen. 2004, S. 66.

⁴⁴⁵ Silver. 2005, S. 231.

⁴⁴⁶ Manga sind japanische Comichbücher, die „Zeichentrickfilme“ werden Anime genannt.

Quentin Tarantinos Film mit seinen zahlreichen Anspielungen und Zitaten fasst die zahlreichen gegenseitigen Einflüsse der verschiedenen Filmgenres zusammen:

Schon Akira Kurosawa zollte mit seinen SHICHININ NO SAMURAI [...] den Hollywood-Western John Fords Tribut, ebenso wie exakt zehn Jahre später Sergio Leone mit PER UN PUGNO DI DOLLARI [...], der das Genre des Italo-Westerns begründete, sich umgekehrt auf Kurosawas Schwertkampf-Film YOJIMBO [...] bezog. Mit KILL BILL! schließt sich dieser Kreis, denn Tarantinos Film bündelt die asiatischen, europäischen und amerikanischen Einflüsse, denen er seine Existenz verdankt, zu einem neuen, grandiosen Ganzen.⁴⁴⁸

Anhand von „Kill Bill!“ konnte gezeigt werden, dass die asiatische Kultur auch in den letzten Jahrzehnten die westliche beeinflusst hat (und umgekehrt). Im Action-Kino entwickelte sich eine Mischung aus Beiden als neuer Stil.⁴⁴⁹ Größeren Einfluss auf den Actionfilm hatte meiner Meinung nach ein anderes, östliches Genre – der KungFu Film. In den letzten Jahren erschienen zahlreiche Produktionen mit Martial Arts – Darsteller Jackie Chan - nicht zuletzt die Neuverfilmung von „Karate Kid“ (2010)- und das jüngere Publikum begeistert man mit „Kung Fu Panda 2“ (2011).

Bei näherer Betrachtung der Charakteristika eines Samuraifilms, wie sie zum Beispiel Galloway aufzählt⁴⁵⁰, wird rasch klar, dass Tarantinos Film leicht in dieses Genre eingeordnet werden kann: Beatrix ist eine Schwertkämpferin, eine Anitheldin, ihre Motivation, gleich ihrem japanischen Vorbild Yuki, ist die Rache. Ihr „Erzfeind“ ist Bill, dem sie erst gegenüber treten kann, wenn sie seine Handlager besiegt hat. Der Stil von „Volume II“ orientiert sich zwar am Spaghetti–Western, dies ist jedoch ein Genre, welches wiederum stark von einer japanischen Produktion profitiert hat. Quentin Tarantino hat somit, indem er sich an östlichen Vorbildern orientiert hat, seinen eigenen „Samuraifilm“ geschaffen.

Dass es auch möglich ist, sich nicht von einem konkreten Film, sondern allein von der Thematik der Samurai und einem davon handelnden Buch inspirieren zu lassen, zeigt Jim Jarmusch im folgenden Kapitel.

⁴⁴⁷ Neiß. 2007, S. 83.

⁴⁴⁸ Fischer, Körte, Seeßlen. 2004, S. 234.

⁴⁴⁹ Vgl. Ebd. , S. 233, 234.

⁴⁵⁰Vgl. Kapitel 5.

4.3 Ghost Dog – ein ungewöhnlicher Samurai

4.3.a Der Film und sein Regisseur

Jim Jarmusch ist ein Independent-Filmemacher, dessen Stil unverkennbar ist :

Jarmusch Filme sind auf Anhieb erkennbar. Unverwechselbar, sowohl ihre Personen wie die Situationen. Aber: Seine Filme kamen nie, Originalität oder Brisanz reklamierend, lautstark heran gebrüllt. Keine Provokation. Im Gegenteil, wie aus einem sich selbst erschaffenen Zauber existieren sie in gewichtiger Schwerelosigkeit: unbeirrt, unspektakulär, selbstverständlich. Eine prekäre Balance zwischen Verdichtung der Szenen und Fragmentierung der Erzählung, zwischen Formstrenge und Verspieltheit. Die Blickführung: klassisch, nicht romantisch – die Filmfiguren nicht eingekesselt, die Zuschauer nicht überrumpelt. Und: Eigenleben der Filmmomente. Die Inszenierung weigert sich, diese Momente nur als Funktion einer Story in Dienst zu nehmen.⁴⁵¹

Bereits in seiner Kindheit sah Jarmusch japanische B-Movies, den ersten Eindruck der Samurai-Kultur vermittelten ihm die Filme Akira Kurosawas, der dem Regisseur auch anderweitig ein Vorbild war:

Als Kurosawa schon über 80 war, hat er einmal gesagt: „Ich mache noch immer Filme, weil ich immer noch versuche herauszufinden, wie das geht.“ Wenn man glaubt, alles darüber zu wissen sollte man aufhören. Daher werde ich wohl niemals aufhören.⁴⁵²

Bei einem Aufenthalt in Japan bekam er die Gelegenheit, Filme von Ozu und Mizuguchi⁴⁵³ zu sehen und trotz mangelnder Sprachkenntnisse begriff Jarmusch dennoch die Seele des Films und folgerte „[...] language in film is a secondary way of understanding“⁴⁵⁴. Über Filme an sich sagt der Regisseur:

Die Schönheit eines Films rührt doch daher, dass man im Kino in eine andere Welt eintaucht und keine Ahnung hat, was der Film mit einem anstellen wird.⁴⁵⁵

⁴⁵¹ Eue, Ralph: Off-Beat Heroes in Aurich, Reinecke. 2001, S. 62, 63.

⁴⁵² Aurich, Reinecke. 2001, S. 28.

⁴⁵³ Zwei in Japan sehr berühmte Regisseure.

⁴⁵⁴ Cinematic Samurai in <http://www.jim-jarmusch.net/> (9.1.2011)

⁴⁵⁵ Jim Jarmusch in Meyer, Nils: Ghost Dog: The Way of the Samurai in Aurich, Reinecke. 2001, S. 266.

Mit „Ghost Dog“ bearbeitet Jarmusch ein von ihm bevorzugtes Thema – die Differenz der Kulturen und die amüsanten, komischen Momente, die beim Zusammenstoß verschiedener Mentalitäten entstehen.⁴⁵⁶ Der Film behandelt Codes und wie Menschen sie verstehen, denn Sichtweisen divergieren oft - Jarmusch meint, man solle seinen Weg finden, aber auch andere kennen und respektieren.⁴⁵⁷

Desweiteren ist „Ghost Dog“ eine Hinwendung zu literarischen und poetischen Prinzipien und einer formalen, thematischen, affektiven Aufbereitung der Handlungsmomente:

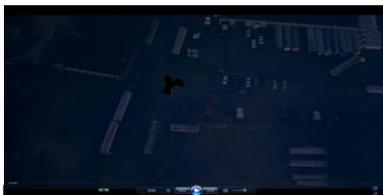


Abb. 66: Flug der Taube/ Die Stadt aus der Vogelperspektive. Eine der zahlreichen Überblendungen.

Eine lyrisch-meditativ-musikalische Struktur. Mit dem ersten Bild hebt GHOST DOG ab. Blicke gen Himmel und aus der Vogelperspektive herab: der gleichmäßige Flügelschlag einer Taube. [...] Diese Ausblicke, das Gleiten und die Flügelschläge begleitend: Ambient HipHop-Klänge von schleppender, doch zugleich treibender Energie.⁴⁵⁸

Im Film werden – ähnlich wie schon bei Tarantino – verschiedene Stile und Genres zu einem „Samurai-, Gangster-, HipHop-, Eastern-Western“⁴⁵⁹ verbunden. Meyer analysiert:

In GHOST DOG sehen wir mehrere Filme zugleich, und durch GHOST DOG hindurch blicken wir auf ein Vergrößerungsglas der Filmgeschichte.⁴⁶⁰

Alles geht ineinander über, überlappt sich. Auch die Figur Ghost Dog hat eine Geschichte, die unter der Oberfläche vergraben ist.

Beim Plot handelt es sich um eine klassische Genre-Story: Ein einsamer Killer wird nach Erledigung eines Auftrags von seinen Auftraggebern verfolgt, am Ende steht ein Showdown.

⁴⁵⁶ Vgl. Meyer, Nils: Ghost Dog: The Way of the Samurai in Aurich, Reinecke. 2001, S. 258.

⁴⁵⁷ Vgl. Cinematic Samurai in <http://www.jim-jarmusch.net/> (9.1.2011)

⁴⁵⁸ Eue, Ralph: Off-Beat Heroes in Aurich, Reinecke. 2001, S. 107.

⁴⁵⁹ Jim Jarmusch in Meyer, Nils: Ghost Dog: The Way of the Samurai in Aurich, Reinecke. 2001, S. 252.

⁴⁶⁰ Meyer, Nils: Ghost Dog: The Way of the Samurai in Aurich, Reinecke. 2001, S. 252.

Der Film ist grausam, Gewalt und Bilder des Todes sind omnipräsent, doch das Sterben ist grazil, wie es auch bei Mizoguchi zu sehen ist:

Das Ereignis selbst ist so wenig auf die Kamera ausgerichtet, dass sie fast daran „vorbegehen“ könnte.⁴⁶¹

Die Stadt, in der die Geschichte spielt, ist aufgelöst, eine Landschaft ohne Anfang und Ende. Meyer lobt diese „inszenatorische Eleganz“ und sieht in ihr, dem Witz und



Abb. 67: Die Betonpfeiler gleichen dem Wald.

der Intelligenz des Films seine Stärke.⁴⁶² Er vergleicht Jarmusch mit Kurosawa und ist überzeugt, Visarius

Worte über Kurosawa, dessen Werk sei „voll[er] [sic!] Verdopplungen und Spiegeleffekte, sie verleihen seinen Filmen ihre räumliche, zeitliche, soziale und psychologische Tiefe; ihre Bilder sind nicht allein sie selbst, sondern meinen stets auch ein anderes [...]“⁴⁶³, gelten auch für Jarmusch. Dieser erweist dem japanischen Regisseur dann auch eine Referenz (vgl. Abb. 67):

Wenn Ghost Dog mit seinen Koffern zwischen den Betonpfeilern einer Hochstraße hindurchgeht, dann blitzt hinter ihm der Holzfäller aus RASHOMON (1950) auf, der mit der geschulterten Axt in den Wald zieht.⁴⁶⁴

Die traumwandlerische Bildkomposition von Robby Müller ist untrennbar mit der Musik von RZA verbunden. Dennoch ist den Bildern allein nicht zu trauen, wie die „Rashomon-Sequenz“ (die zwei unterschiedlichen Erinnerungen) beweist und aufgrund einer „Gimme



Abb. 68: Ghost Dog und RZA (rechts).

Five“ – Begegnung zwischen Whitaker und Soundtrack-Produzent RZA im Film fragt sich Walter:

Kann es sein, dass Jarmusch seinen Bildern und Figuren nicht ganz über den Weg traut und deshalb seinen Filmen eine zweite Referenzetage einbaut, oft über die (Pop-) Tonspur,

⁴⁶¹ Eue, Ralph: Off-Beat Heroes in Aurich, Reinecke. 2001, S. 92

⁴⁶² Vgl. Meyer, Nils: Ghost Dog: The Way of the Samurai in Aurich, Reinecke. 2001, S. 268.

⁴⁶³ Visarius, Karsten in Meyer, Nils: Ghost Dog: The Way of the Samurai in Aurich, Reinecke. 2001, S. 262, 263.

⁴⁶⁴ Meyer, Nils: Ghost Dog: The Way of the Samurai in Aurich, Reinecke. 2001, S. 262.

auf der man sich unterhalten kann, wenn man sich im „eigentlichen“ Film langweilt?⁴⁶⁵

Der collagenhafte Soundtrack verhilft dem Film nicht nur zu seiner besonderen, „coolen“ Atmosphäre, er bildet auch die Form, bestimmt mittels des Herzschlags der Musik die Abfolge der Bilder.⁴⁶⁶

Schlüsseltexte für den Film sind Yamamoto Tsunemotos „Hagakure“, Ryunosuke Akutagawas „Rashomon“, Mary Shelleys „Frankenstein“ sowie ein Buch über Bären⁴⁶⁷ - Eisverkäufer Ray⁴⁶⁸ vergleicht Ghost Dog mit einem Bär⁴⁶⁹. Auch sein Freund sei ein Einzelgänger, der sich allem anpasse. Später im Film wird Ghost Dog den Tod des „verwandten“ Tieres rächen.

Von besonderer Bedeutung für die Handlung sind die japanischen Bücher. Über „Hagakure“⁴⁷⁰ sagt Jarmusch:

Dann war da das Buch Hagakure [...] eine Art Leitfaden zum Leben und der Philosophie der Samurai. In diesem Buch steht soviel – nebensächliche, profane Dinge [...]. Doch es reicht auch bis zu unglaublich tiefgründiger Zen-Philosophie – das alles ist darin enthalten und das Buch springt von einem Thema zum nächsten.⁴⁷¹

Es dient Ghost Dog als „Bibel“ und er hält sich an die Aussagen:

⁴⁶⁵ Walter, Klaus: Alter Mann und Weißer Neger – Strategisches Music Placement in den Filmen von Jim Jarmusch. Aurich, Reinecke. 2001, S. 161.

⁴⁶⁶ Vgl. Meyer, Nils: Ghost Dog: The Way of the Samurai in Aurich, Reinecke. 2001, S. 258.

⁴⁶⁷ Vgl. Rosenbaum, Jonathan: International Sampler. Chicago Reader, März 2000. In <http://www.jim-jarmusch.net/> (9.1.2011)

⁴⁶⁸ Ghost Dogs bester Freund, der nur französisch spricht. Die beiden verstehen sich auch ohne gemeinsame Sprache, stets sagt der eine dasselbe, was der andere zuvor formuliert hat.

⁴⁶⁹ Laufzeit 41.48.

⁴⁷⁰ Jarmusch interessiert an diesem Buch besonders seine Widersprüchlichkeit – es empfiehlt, wichtige Dinge leicht, unbedeutende Dinge schwer zu nehmen.

⁴⁷¹ Jim Jarmusch im Interview mit Geoff Andrew. Aurich, Reinecke. 2001, S. 34.

„The Way of the Samurai is found in death“ and „If one were to say in a word what the condition of being a samurai is, its basis lies first in seriously devoting one’s body and soul to his master.“⁴⁷²

Die Thesen des Buches kennzeichnen somit die Lebensweise der Figur:

The 13 quotations from Hagakure [...] suggest a similar metaphysical conceit – meeting a desire for discipline and purity, a need to reduce uncertainty by limiting all understanding to a single book outlining a single way of life.⁴⁷³

Das Buch ist in kurze Lektionen unterteilt, ideal um dem Film Struktur zu geben. Die Passagen – in Zwischentiteln gezeigt oder gesprochen – kommentieren und antizipieren das Geschehen, geben den Rhythmus vor, in dem der Film und die Personen existieren und brechen den Handlungsfluss „paradoxically at the same time it offers interpretive commentary on what’s going on.“⁴⁷⁴ Sie gleichen den Zwischentiteln eines Stummfilms, sind Momente des Innehaltens.

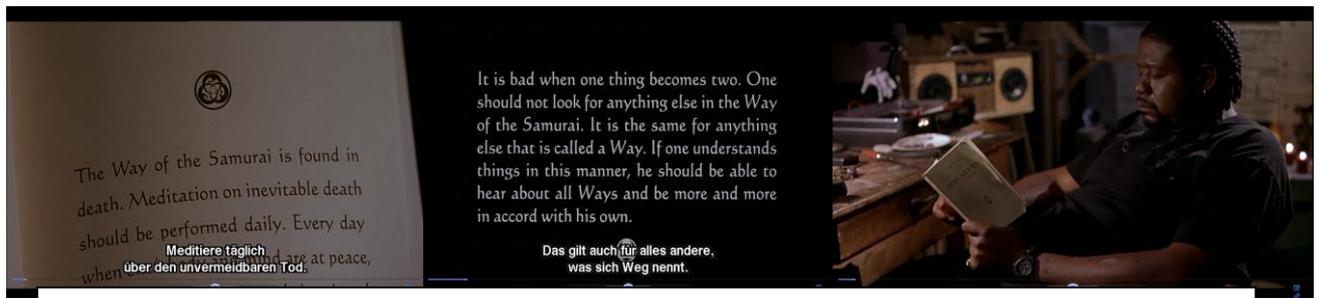


Abb. 69: Ghost Dog liest im Buch „Hagakure“. Ausschnitte daraus erscheinen immer wieder als „Zwischeninserts“ (Mitte).

„Rashomon“, das bereits Kurosawa zu gleichnamigem Film inspirierte, besteht aus zwei japanischen Texten, die als Grundlage für die Personenkonstellation dienen:

⁴⁷² Murillo, Celine: Transatlantic cruises of the samurai motif in Jarmusch’s film Ghost Dog in <http://www.jim-jarmusch.net/> (9.1.2011)

⁴⁷³ Rosenbaum, Jonathan: International Sampler.Chicago Reader, März 2000. In <http://www.jim-jarmusch.net/> (9.1.2011)

⁴⁷⁴ Ebd.

[...] what Akutagawa introduces to us is the darkness of unknowing that arises from language, that darkness that opens us to the abyss of doubt.⁴⁷⁵

Jarmusch wurde dadurch zu seinem "Rashomon-Effekt" inspiriert: Die Erinnerung an Ghost Dogs Rettung variiert – so sehen wir in Louies Rückblende, wie der Gegner die Waffe auf ihn richtet, in der seines Vasallen aber, wie er die Waffe auf den Schwarzen richtet. Welche Szene echt ist, wird nie geklärt.⁴⁷⁶

Die Literatur im Film symbolisiert Austausch, wie es an Pearlines und Ghost Dogs Begegnung gezeigt wird. Zu dem Motiv der Bücher meint Jarmusch:

Sie drücken [...] seine eklektizistischen und wandernden Vorlieben aus. Sie veranlassen Mixes, Matches und Samples.⁴⁷⁷



Abb. 70: Ghost Dog bittet Pearlina, „Rashomon“ zu lesen und ihm ihre Meinung zu sagen.

Jarmusch nutzt nicht nur, wie zuvor beschriebene Regisseure, andere Filme und Genres, er bezieht auch Literatur und Musik mit ein.

Wie im folgenden Kapitel kurz erläutert werden soll, hat Jarmusch sich auch an einem ganzen und gar nicht japanischen Samurai orientiert.

4. 3.b Melvilles „Le Samourai“ – ein Vorbild für „Ghost Dog“?

Der Film, aus dem Jarmusch am offensichtlichsten zitiert ist „Le Samourai“ (Der eiskalte Engel; Jean-Pierre Melville, 1967): Seien es die weißen Handschuhe Alain Delons, die Frau, die den Protagonisten beim Mord beobachtet oder das Vogelmotiv - während Melvilles Figur Costello einen Dompfaff besitzt, der seine Befindlichkeit spiegelt, nutzt Ghost Dog Tauben als Kommunikationsmittel zur Außenwelt:

⁴⁷⁵ Imboden, Roberta: Jim Jarmusch‘ Flying Ghost Language. Kanada, 2001. In <http://www.jim-jarmusch.net/> (9.1.2011)

⁴⁷⁶ Kurosawa handelt ähnlich: In "Rashomon" berichten verschiedene Personen von dem Mord an einem Samurai, die Wahrheit bleibt jedoch verborgen.

⁴⁷⁷ Eue, Ralph: Off-Beat Heroes in Aurich, Reinecke. 2001, S. 110, 111.

The birds are metaphors and extensions of the heroes. The bullfinch belongs to an intimate space and tends to contract the space around Costello to his own flat. The smallness of the bird exemplifies the paradoxical emptiness of this space. In Ghost Dog the birds enlarge the space around the main character giving him access to the entire town and even the sky.⁴⁷⁸

Melvilles Bilder legen sich zwar einem Schatten gleich über Jarmusch Film⁴⁷⁹, „Le Samurai“ diente jedoch eher als Inspiration für thematische Fragen als für die Form. Die „nicht-japanische“ Samuraifigur in einer „nicht-japanischen“ Umgebung findet sich bei beiden Regisseuren.

Murillo vergleicht selbst die französische Resistance mit den Samurai:

Moreover, the comparison between the samurai and the French Resistants was also appropriate, because it helped to name the legitimacy of the opponents to Vichy. The Resistants devoted themselves to their cause and were ready to die for it. Their “masters” were Resistance chiefs such as [...] General de Gaulle.⁴⁸⁰

Am Ende des Kampfes sind die Franzosen, wie die Samurai zu Beginn der Meiji-Periode, mit ihren Künsten am Ende, behalten aber ihre Ehre bei. Aufgrund dieser Parallelen kann auch Melvilles Protagonist als Samurai gesehen werden:

As a solitary character using obsolete skills and an obsolete code of honour [sic!], he can be seen as a samurai figure.⁴⁸¹

Manches an der Figur erinnert durchaus an japanische Krieger, zum Beispiel “the aloofness, the pragmatic distance with what is happening to him [...]”⁴⁸². Dennoch wird Costello einzig von seinem Schöpfer im Filmtitel als Samurai bezeichnet, es gibt keine Verbindung zu den historischen Krieger, daher meint Murillo „we have to take Melville’s word for it as a poet,

⁴⁷⁸ Murillo, Celine: Transatlantic cruises of the samurai motif in Jarmusch’s film Ghost Dog in <http://www.jim-jarmusch.net/> (9.1.2011)

⁴⁷⁹ Vgl. Meyer, Nils: Ghost Dog: The Way of the Samurai in Aurich, Reinecke. 2001, S. 262, 263.

⁴⁸⁰ Murillo, Celine: Transatlantic cruises of the samurai motif in Jarmusch’s film Ghost Dog in <http://www.jim-jarmusch.net/> (9.1.2011)

⁴⁸¹ Ebd.

⁴⁸² Ebd.

or as an „auteur“, who sends us in search of elements that unveil the relation between the film and this motif.“⁴⁸³ Sie bemerkt weiter:

Moreover, on the level of the plot, the samurai motif justifies a hybridizing of concepts that are generally separated, dramatic and tragic for *Le Samourai*, epic and tragic for *Ghost Dog*.⁴⁸⁴

Jarmusch nutzt das von Melville Vorgegebene und füllt es mit historischem Material (*Rashomon*, *Hagakure*), simplifiziert und vergrößert es durch Wiederholung.

4.3. c Figuren im Konflikt der Welten

Ein für Jarmusch wichtiger Aspekt des Films war der Wunsch, mit Forest Whitaker zu arbeiten. Der Regisseur wählt üblicherweise erst einen Hauptdarsteller und denkt dann über die Produktion nach.⁴⁸⁵ Forrest Whitaker scheint kaum das Idealbild eines Samurai

darzustellen – er ist ein Schwarzer, massig und mit schwerfälligem Gang. Doch kaum nimmt er eine Klinge in die Hand, fällt das Gewicht von ihm ab. Diesen äußeren Widerspruch zwischen Schwere und Leichtigkeit deutet Meyer als ein Zeichen der inneren Zerrissenheit der Figur.⁴⁸⁶ Doch eben wegen dieser Disponibilität – trotz seiner massigen Gestalt ist er leicht wie ein Vogel – ist Ghost Dog seinen Widersachern überlegen.



Abb. 71: Ghost Dog, in seinen Bewegungen leicht wie ein Vogel.

Die Figur besitzt kaum Hintergrundgeschichte. Rosenbaum kritisiert, dass es dem Zuseher schwerfalle, ihn als etwas anderes als eine „cultural premise“ zu sehen, immer wenn die Figur mehr als ein „mystic icon“ sein soll, sei nicht viel mit ihr anzufangen.⁴⁸⁷

Ghost Dog führt eine ruhige Lebensweise und spricht nicht viel, erst während des Gesprächs mit Pearline⁴⁸⁸ kommt es zu einem Dialog. Zuvor ist seine Stimme nur zu hören, wenn er aus

⁴⁸³ Murillo, Celine: Transatlantic cruises of the samurai motif in Jarmusch's film *Ghost Dog* in <http://www.jim-jarmusch.net/> (9.1.2011)

⁴⁸⁴ Ebd.

⁴⁸⁵ Meyer, Nils: *Ghost Dog: The Way of the Samurai* in Aurich, Reinecke. 2001, S. 253.

⁴⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 256.

⁴⁸⁷ Rosenbaum, Jonathan: *International Sampler*. Chicago Reader, März 2000. In <http://www.jim-jarmusch.net/> (9.1.2011)

dem Hagakure vorliest – die Passagen dienen zur Klarstellung seiner Motivation. Er zeigt kaum Mimik, nur über den Anblick seiner Tauben lächelt er erfreut. Warum die Figur sich ausgerechnet an Samurai orientieren sollte, erklärt Jarmusch wie folgt:

I wanted to make him a samurai because western warriors are usually trained just to be killing machines, whereas eastern warriors are trained spiritually and philosophically [...] ⁴⁸⁹

Ghost Dog selbst hat sich diese Identität, die ihn zum Außenseiter machte, ausgesucht, um nicht vom System vernichtet zu werden:

[...] in the absence of an enfranchised black history, Ghost Dog has lifted „ancient“ Japanese ways in order to give himself the lineage hijacked by centuries of oppression. Through the film refuses to spell this out literally, there are enough shots of him staring out car windows at damaged black people to give a fairly good impression of what he’s trying to avoid: being lost without solid identity and thus shattered by the system. ⁴⁹⁰

Er nutzt Bushido, um Ordnung in das Chaos seiner Welt zu bringen. Der Titel des Films weist die Figur nicht unbedingt als Samurai aus, verbindet sie aber mit diesem Weg. Er ist ein „spiritual warrior“ und „follows a code that is from a different culture and different century, and yet it is valuable because of the way he interprets it and uses it, centers himself and keeps true to himself.“ ⁴⁹¹

Der Protagonist lebt folglich in verschiedenen Welten, hält sich einerseits an den Verhaltenskodex des Hagakure und trägt auch Insignien („Mansho“, das Familienwappen, findet sich auf der Jacke.), nutzt aber modernste Technik für seine Arbeit und steckt seine Pistole in das Halfter, als wäre sie ein Schwert.

⁴⁸⁸ Laufzeit 32.25.

⁴⁸⁹ Simon, Alex: Jim Jarmusch: Ghost Story. Venice Magazine, März 2000. In <http://www.jim-jarmusch.net/> (9.1.2011)

⁴⁹⁰ Hoover, Travis Mackenzie: Mixed Emotions. n <http://www.jim-jarmusch.net/> (9.1.2011)

⁴⁹¹ Vgl. Cinematic Samurai in <http://www.jim-jarmusch.net/> (9.1.2011)



Abb. 72: (von li. nach re.). Das rote „Wappen“ auf der Jacke. Er betet vor seinem „Schrein“. Ghost Dog beim Training mit dem Schwert.

So wird Ghost Dog zu einer „wandelnden Ungleichzeitigkeit“⁴⁹² definiert durch drei Kulturen, das alte Japan, die Mafia und Hip Hop. Als lebender Widerspruch handelt es sich bei ihm um einen „Jarmusch-Held par excellence“⁴⁹³.

Durch diese Eigenschaft erinnert Ghost Dog ein wenig an Don Quixote – sein altertümlicher Ehrenkodex ist mit der Zeit, in der er lebt, nicht mehr vereinbar. Diese überholten Werte, an denen er festhält, führen letztlich zu seinem Untergang. Wie Cervantes Held ist auch Ghost Dog eine „exzentrische Figur, die einem Kode folgt, den die Welt nicht mehr anerkennt oder der ihr gleichgültig geworden ist [...]“⁴⁹⁴. Er ist eine einsame, melancholische Figur und möglicherweise eine Spiegelung seines Schöpfers – Jarmusch antwortet auf die Frage, was ihn zu dieser Charakterisierung bewogen habe:

Meine eigene Einsamkeit und Melancholie [...]. Das gehört zum Leben dazu, und ich habe mich in vielen Dingen immer als Außenseiter gefühlt.⁴⁹⁵

Auch das Vogelmotiv verdeutlicht die Rolle des „letzten Samurai“:

[...] the carrier pigeon bears an interesting relationship with the Samurai words that are carriers of a code of living [...]. The living word of the pigeon arises from this

⁴⁹² Eue, Ralph: Off-Beat Heroes in Aurich, Reinecke. 2001, S. 108.

⁴⁹³ Ebd. S. 109.

⁴⁹⁴ Aurich, Reinecke. 2001, S.35.

⁴⁹⁵ Ebd. , S. 41.

unusual aviary to scale emptiness toward a world that gradually appears to be as antiquated as is the world of the Samurai, the world of old Mafia bosses [...] ⁴⁹⁶



Abb. 73: In einer Überblendung zeigt Jarmusch den Tod der Tauben und der Bücher.

Ghost Dog liebt seine Vögel und die Sprache, daher ist es für ihn selbstverständlich für ihre Zerstörung, die er als Mord betrachtet, Rache zu üben. An Ghost Dogs Mimik, die Jarmusch in Nahaufnahme zeigt, ist klar ersichtlich, wie sehr ihn der Tod seiner Tauben mitnimmt.

Louie, dem sich Ghost Dog verpflichtet fühlt, stammt ebenfalls aus einem veralteten Wertesystem:

Die Paragraphen des Samurai-Kodex, die blinden Gehorsam vorschreiben und erst im Tod die Erfüllung des Lebens versprechen, sind ebenso anachronistisch wie die längst ausgehöhlten Regeln der Mafia-Clans [...] ⁴⁹⁷

Die Mafia ist in diesem Film mehr eine Persiflage als eine ernst zu nehmende Bedrohung. Sie besteht aus alten Männern, die die Miete für ihren Treffpunkt – ein Raum in einem chinesischen Restaurant – kaum aufbringen können. Sogar ein kleiner Junge beschimpft die „Gangster“ und bewirft sie mit Spielzeug ⁴⁹⁸, auch der dicke Taubenzüchter, dessen Tier sie töten, nimmt sie nicht ernst. Einer der älteren Männer stirbt an einem Herzinfarkt, als Ghost Dog den Raum betritt. Dennoch wissen sie einen Feind wie Ghost Dog zu schätzen. So sagt ein tödlich Verwundeter, er „töte sie auf alte Weise, wie richtige Gangster“ ⁴⁹⁹.

Doch obwohl beide Welten nicht mehr aktuell sind, vertragen sie sich nicht und Ghost Dogs Welt „clashes head-on with the crumbling code of the Mafia.“ ⁵⁰⁰

Louie ist Ghost Dogs „Herr“, ihm schuldet er Loyalität, da dieser ihn einst gerettet hat. Nachdem der Protagonist den Mafioso Handsome Frank getötet hat, steht er selbst auf der

⁴⁹⁶ Imboden, Roberta: Jim Jarmusch‘ Flying Ghost Language. Kanada, 2001. In <http://www.jim-jarmusch.net/> (9.1.2011)

⁴⁹⁷ Meyer, Nils: Ghost Dog: The Way of the Samurai in Aurich, Reinecke. 2001, S. 260.

⁴⁹⁸ Laufzeit 20.19.

⁴⁹⁹ Laufzeit 1.20.06.

⁵⁰⁰ Vgl. Cinematic Samurai in <http://www.jim-jarmusch.net/> (9.1.2011)

Abschussliste, da ihn die Tochter des Bosses gesehen hat. Die Mafiosi reden von Rache und übersehen dabei (absichtlich), dass sie den Mord zu verschulden haben. Louies Versuche, Ghost Dog zu schützen, gehen ins Leere und als er in Gefahr gerät, tötet sein Vasall einen auf ihn angesetzten Mörder und schließlich den ganzen Mafia-Clan, um seinen Meister zu schützen. Louie als letzter Überlebender attackiert Ghost Dog – am Ende stehen sich Beide gegenüber, Ghost Dog bleibt die Wahl zwischen Samurai und Überleben, denn:

Louie, follower of his own Mafia code, must kill his loyal retainer and Ghost Dog, follower of the Samurai code, must allow himself to be killed.⁵⁰¹



Abb. 74: Der „Showdown“.

Bevor Louie zum „Showdown“ erscheint – tatsächlich erinnert die Szene an Duelle im Wilden Westen – führt Ghost Dog noch ein Gespräch mit seinen Freunden, Ray und Pearline. Er hat sich für den Tod entschieden und tritt Louie mit einer ungeladenen Waffe entgegen.

Am Ende werden beide Konzepte – Mafia und Samurai - von Frauen weitergeführt und erstrahlen so in neuem, weiblichen Glanz. Auch für die Figuren sind die unterschiedlichen Kulturen somit bedeutsam:

The point is that all the movie’s characters are casually liberated and even defined by their capacity to drift between cultures [...].⁵⁰²

Pearline scheint klar Ghost Dogs Nachfolgerin zu sein: Nach seinem Tod hebt das Mädchen



Abb. 75: Pearline als Ghost Dogs Nachfolgerin?

die Waffe auf und zielt auf Louie. Nach einem Schnitt liest sie im Hagakure.

⁵⁰¹ Imboden, Roberta: Jim Jarmusch‘ Flying Ghost Language. Kanada, 2001. In <http://www.jim-jarmusch.net/> (9.1.2011)

⁵⁰² Rosenbaum, Jonathan: International Sampler.Chicago Reader, März 2000. In <http://www.jim-jarmusch.net/> (9.1.2011)

Trotz „Ghost Dogs“ mangelndem kommerziellen Erfolg ist der Film gelungen. So konstatiert Rosenbaum:

Jim Jarmusch's seventh narrative feature, *Ghost Dog* [...] may be a failure, if only because most of its characters are never developed far enough beyond their mythic profiles to live independently of them. But if it is, it's such an exciting, prescient, moving and noble failure that I wouldn't care to swap it for even three [...] modest successes. [It] had successful runs in Japan and France [...], which might be partially explained by Jarmusch's assurance in mixing and matching what he takes from the arty genre movies of both countries – in this case from two very stylish and mannerist 1967 features, Seijun Suzuki's *Branded to Kill* and Jean-Pierre Melville's *Le samurai* – without ever compromising his own, equally mannerist artistic identity.⁵⁰³

Auch Meyer stellt den Film abseits von „gewöhnlichen“ Hollywoodproduktionen:

Es gibt Filme, die bedeuten nicht mehr als das, was sie zeigen. Sie erklären alles und stellen nichts in Frage. Fast alle Produktionen aus Hollywood zählen zu dieser Kategorie. Und dann gibt es Filme, die nicht eindeutig zu verstehen sind, sondern mehrere Lesarten zulassen. Ihre Bilder sind ambivalent, weil sich zwischen dem, was sie zeigen, und dem, was sie bedeuten, ein kleiner Spalt geöffnet hat – ein Spalt der Irritation. Jim Jarmuschs *GHOST DOG* gehört zu dieser zweiten Gattung von Filmen.⁵⁰⁴

„*Ghost Dog*“ dreht sich im Grunde hauptsächlich um die Philosophie der Samurai. Der Protagonist folgt diesem Kodex, der nicht mehr existiert, um eine Ordnung für sich zu schaffen⁵⁰⁵. *Ghost Dog* ist konsequent, folgt seinem Weg bis zum bitteren Ende, dem Tod. Diese Einstellung macht ihn zu einem Samurai, wenn auch in einer völlig unüblichen Umgebung. Bei Hinzuziehen anderer Charakteristika des Genres⁵⁰⁶ – der Mann besitzt ein Schwert, folgt einer Mission und steht im Finale allein dem letzten seiner Feinde gegenüber – wird klar, dass auch „*Ghost Dog*“ als Samurairfilm identifiziert werden kann.

⁵⁰³ Rosenbaum, Jonathan: *International Sampler*. Chicago Reader, März 2000. In <http://www.jim-jarmusch.net/> (9.1.2011)

⁵⁰⁴ Meyer, Nils: *Ghost Dog: The Way of the Samurai* in Aurich, Reinecke. 2001, S. 251.

⁵⁰⁵ Viele Menschen suchen Halt in östlicher Philosophie, es gibt zahlreiche Ratgeber, um nach Zen oder Shaolin-Prinzipien zu leben.

⁵⁰⁶ Vgl. dazu auch Kapitel 5.

4.4 Star Wars – Kurosawa im Science Fiction-Genre

Quentin Tarantino und Jim Jarmusch zählen zu den „Independent Regisseuren“⁵⁰⁷, doch mit George Lucas und dessen Filmen, die eher der Sparte des Hollywood-Kinos zuzuordnen sind, widme ich mich wieder einem Filmemacher, der von Akira Kurosawa inspiriert wurde. Den größten Einfluss auf die berühmte Science Fiction Saga soll "Hidden Fortress" gehabt haben⁵⁰⁸, auf dessen Vergleich ich mein Hauptaugenmerk richten werde. Wie viel von Plot, Szene und Filmtechnik sich tatsächlich in „Star Wars“ finden lässt, soll im folgenden Kapitel erörtert werden.

4.4.a Hidden Fortress – Kakushi toride no san akunin⁵⁰⁹, 1958

Kurosawa als Fan des Noh⁵¹⁰ greift auch in diesem Film auf Musik und Erzählstruktur des traditionellen japanischen Theaters zurück, wie er es bereits in „Ran“, „Sieben Samurai“, seinem jidai-geki „They Who Step on the Tiger’s Tail“ (1945) und natürlich in „Das Schloss im Spinnwebwald“⁵¹¹ getan hat.

Im vorliegenden Film verwendet er den Klang der japanischen Flöte, um Momente besonders hervorzuheben, sie mysteriös erscheinen zu lassen. Besonders erfolgreich, so Richie, setzte der Regisseur diese Technik in „Sieben Samurai“ ein:

There [in „Sieben Samurai] is a short cut during the burning of the bandit’s fort where we watch a woman awake, see the fire and yet refuse to warn the others [...]. The scene is beautiful enough [...] but Kurosawa renders it utterly mysterious [...] by inserting beneath it the sound of the Noh flute with unearthly effect – a trick he later repeated in The Throne of Blood and Hidden Fortress.⁵¹²

⁵⁰⁷ Vgl. Nagele. 2008. und Aurich, Reinecke. 2001.

⁵⁰⁸ Vgl. Rinzler. 2008.

⁵⁰⁹ Eigentlich bedeutet der Titel „Three bad men in a Hidden Fortress“, eine Anspielung auf die beiden Bauern und den General vgl. Achternbusch. 1988.

⁵¹⁰ Der Regisseur selbst meint: „Essentially, I am very Japanese. I like Japanese ceramics, Japanese paintings – but I like the Noh best of all. [...] I like it because it is the real heart, the core of all Japanese drama. Its degree of compression is extreme, and it is full of symbols, full of subtlety. It is as though the actors and the audience are engaged in a kind of contest and as though this contest involves the entire Japanese cultural heritage.“ Vgl. Richie. 1996, S.117.

⁵¹¹ Vgl. Kapitel 3.1.

⁵¹² Richie. 1996, S. 107.

Diese Musik wird in „Hidden Fortress“ zum Beispiel eingespielt, als die Farmer das Gold finden, oder zur Untermalung von Rokurotas erstem Auftritt.

Die Erzählstruktur basiert ebenfalls auf dem Noh – Theater. Der klassische Aufbau solcher Stücke sieht zwei Darsteller vor, den „waki“, meist ein unmaskierter Wanderprediger und den „shite“, der sich, stets maskiert, in Gestalt eines Greises, eines Kriegers oder einer Frau zeigt. Im ersten Teil des Stückes treffen diese beiden Figuren aufeinander, in zweitem Teil dann wird der „shite“ als sein wahres Selbst offenbart.⁵¹³ Prinzessin Yuki passt genau in dieses Schema - sie ist, wie der Gott oder Dämon in der ersten Hälfte einer Aufführung, verkleidet und wird erst am Ende als ihr gottgleiches Selbst enthüllt.⁵¹⁴ Kurosawa zeigt dies in einer prunkvollen Szene, in der nicht nur Yuki, sondern auch die Generäle sich in voller Amtstracht präsentieren.

Der Rückbezug auf Noh ist für diesen Film sehr passend, konstatiert Donald Richie:

Too, the use of Noh structure and Noh music is particularly appropriate because the Noh story is very close to the myth and, as the film progresses; it becomes apparent that Kurosawa is telling a fairy-tale.⁵¹⁵

Denn bei diesem Film handelt es sich um ein optimistisches Märchen – zu seiner pessimistischen Einstellung, „a detached distance characterized through abstract visuals“⁵¹⁶, fand der Regisseur erst später, zum Beispiel bei „Ran“ – die Fiktionalität wird durch die romantisch-märchenhafte Storyline betont. Ebenso finden sich im Figurenrepertoire eine Prinzessin und ein Held, ein Schatz muss gehütet werden, es gibt ein Happy End – in Kurosawas Samuraifilmen wohl das einzige, das wirklich als „happy“ zu bezeichnen ist.

„Hidden Fortress“ war der erste Widescreen-Film des Regisseurs und er wusste diese Technik für sich zu nutzen:

⁵¹³ Vgl. Menegazzo. 2008, S.40.

⁵¹⁴ Vgl. Richie. 1996, S. 136.

⁵¹⁵ Richie. 1996, S. 136.

⁵¹⁶ Kaminski, Michael: The Influence and Imagery of Akira Kurosawa. 2007 in <http://secrethistoryofstarwars.com/kurosawa1.html> (26.1.2011)

Whether its open vistas and mountain ranges, or subtle mise-en-scene⁵¹⁷ depicting dynamics between characters, Kurosawa masterfully manipulates the screen elements within this new, broader range.⁵¹⁷

Im Laufe des Filmes verwendet der Regisseur oft eine leichte Unter- oder Aufsicht. Die Nahaufnahme kommt während der Zänkereien der Protagonisten häufig zum Einsatz.

Die eigentlichen Hauptpersonen sind die Bauern Matashichi und Tahei, die aus dem Gebiet des Yamana-Clans geflohen sind und nun das feindliche Territorium erneut durchqueren müssen, um in Sicherheit zu gelangen. Die Handlung wird aus ihrer Perspektive erzählt. Die Beiden können kaum als Helden bezeichnet werden, sie sind „gemein, egoistisch schäbig und erbärmlich, völlig von materialistischen Impulsen beherrscht – und deshalb ganz und gar menschlich. Und weil sie stets die Betrogenen bleiben, ist ihnen die Sympathie des Zusehers gewiss.“⁵¹⁸ Diese einfachen Leute erleichtern dem Zuseher auch die Identifikation, er lernt sie schon in der ersten Szene kennen, zwei nicht sehr glückliche Figuren:

The leaden sky presses down on them, the dust rises. They are obviously lost, obviously hopeless.⁵¹⁹

Wie fast im ganzen weiteren Verlauf der Handlung zanken die Männer. Dieser ständige Streit trägt auch zum Humor des Filmes bei:

Much of the humor [...] comes from the way the two interact with both each other and the remaining characters.⁵²⁰



Abb. 76: Matashichi und Tahei wandern durch die öde Landschaft.

Schon zu Beginn stehen Beschimpfungen wie “Du stinkst, du bist schuld an unserer Lage.” In einer Totale ist zu sehen, wie die beiden Bauern durch eine trostlose Umgebung torkeln und streiten, da läuft plötzlich von vorn ein Samurai ins Bild – er wird von Kriegern verfolgt. Die Bauern haben Angst, doch die Kämpfer würdigen sie kaum eines Blickes.

⁵¹⁷ Galloway. 2005, S. 76.

⁵¹⁸ Achternbusch. 1988, S. 190.

⁵¹⁹ Richie. 1996, S. 135.

⁵²⁰ Thorne. 2008, S. 53.

Herannahende Gefahr lässt die Beiden stets wieder zu Kameraden werden.

Auf ihrer Flucht entdecken sie bei der Suche nach Brennholz zufällig den Schatz des Akizuki-Clans, den Kontrahenten der Yamanas: Ihr Gold hat die Familie in Ästen versteckt. Bei der Suche nach dem im Holz verborgenen Gold setzt Kurosawa in einigen Shots die Vogelperspektive ein – möglicherweise ein Hinweis darauf, dass die Männer beobachtet werden. Meist sind sie von hinten zu sehen und drehen sich zur Kamera um. Und tatsächlich, während Matashichi und Tahei die Gegend nach weiterem, kostbarem Holz absuchen, erscheint General Makabe Rokurota – schon sein erster Auftritt ist heroisch:

The camera pans with them [den zwei Bauern] and as they continue to scramble we see, in the furthest distance, perfectly framed by a cleft in the rocks, Mifune standing – tiny in the distance – looking at them.⁵²¹



Abb. 77: Rokurota als Bedrohung? Links sein erster Auftritt, rechts erscheint er aus der Dunkelheit.

Nachdem Rokurota erschienen ist, zeigt Kurosawa ihn stets hinter den Bauern in einiger Distanz. In der Nacht erscheint er lautlos aus der Finsternis. Mit diesen Auftritten Mifunes erzeugt Kurosawa Spannung – ist der Mann eine Bedrohung?

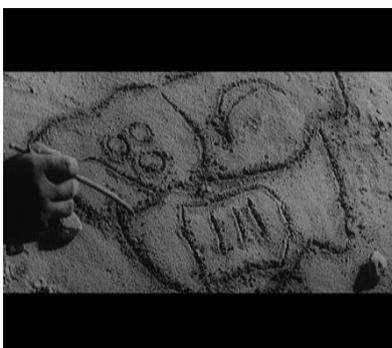


Abb. 78: Als Tahei ihre Lage zeichnerisch darstellt, nutzt Kurosawa wieder die Nahaufnahme, um geographische Gegebenheiten zu verdeutlichen, wie er es schon in „Sieben Samurai“ getan hat.

Der General ist zwar der “Held” des Films, eine typische Chanbara-Figur, die Silver als “Antithese” zu Sanjuro bezeichnet⁵²², dennoch bezieht sich Kurosawa im Filmtitel

⁵²¹ Richie. 1996, S. 136.

⁵²² Vgl. Silver. 2005, S.71.

auch auf ihn, wenn von „three bad men“ die Rede ist, denn Rokurota hat seine Schwester als Prinzessin ausgegeben und weint keine Träne, als er von ihrem Tod erfährt.⁵²³ Die Prinzessin Yuki macht ihm diese (scheinbare) Gleichgültigkeit zum Vorwurf. Rokurota ist es auch, der in die chanbaratypischen Kampfszenen involviert ist:

The action scenes throughout the Hidden Fortress are also of a high quality, particularly the spear fight between Rokurota and Hyoe. The two battle all over a Yamana camp in a fast-paced and exciting scene.⁵²⁴

Für Kurosawas Figuren ist der Kodex des Bushido niemals eine leere Form, ihr Überleben basiert stets auf dem Respekt gegenüber etablierten Regeln. Protagonisten, die diese verletzt – zum Beispiel Washizu aus „Das Schloss im Spinnwebwald“ – haben die Konsequenzen zu tragen. In „Hidden Fortress“ hingegen ist das Festhalten an den Samurairegeln für die beiden hochrangigen Figuren eher hinderlich:

As that film develops, the behavior of the noble fugitives, General Makabe and Princess Yuki, is at once sophisticated and naïve. Sophisticated, in that it derives from a thousand years of martial tradition; naïve, in that it ignores the need for the actuality social change.⁵²⁵

Diese beiden sind laut Richie auch die mimisch passiven Figuren:

General and princess are impassive, their faces are like masks, the farmers show everything on their faces.⁵²⁶

Der General versteht es geschickt, die beiden Bauern mit ihrer Gier zu ködern. Gemeinsam mit Yuki, die er als stummes Sklavenmädchen ausgibt, machen sie sich auf den Weg durch Feindesgebiet. Obwohl die Gruppe einige gefährliche Situationen übersteht, wird sie schließlich von General Hyoe Tadakano gefangen genommen, der ihnen aber nach einem spektakulären Kampf gegen Rokurota zur Flucht verhilft. Während des Kampfes nutzt

⁵²³ Rokurota sagt „Meine Schwester durfte für die Prinzessin sterben.“, und denkt an die Ehre, Yuki macht jedoch keinen Unterschied zwischen ihrem Leben und dem des Mädchens. „Deine Treue gefällt mir nicht!“, sagt sie abfällig zu ihrem General (Laufzeit 47.40).

⁵²⁴ Thorne. 2008, S. 53.

⁵²⁵ Silver. 2005, S. 71, 72.

⁵²⁶ Richie. 1996, S. 135.

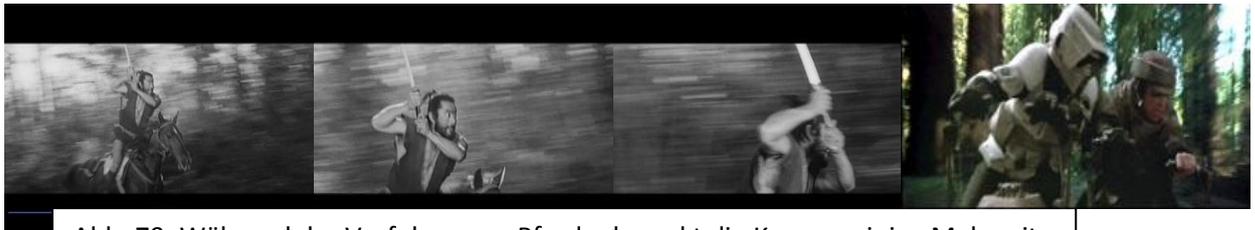


Abb. 79: Während der Verfolgung zu Pferd schwenkt die Kamera einige Male mit Rokurota mit. Dies verleiht der Bewegung eine zusätzliche Dynamik und verdeutlicht die Geschwindigkeit. Lucas hat eine ähnliche Technik für die Speedbike-Verfolgungsjagd in „Return of the Jedi“ eingesetzt. (vgl. rechtes Bild)

Kurosawa wieder die Flöte aus dem Noh als Hintergrundmusik. Auch schneidet er immer wieder zwischen Totale, Nahaufnahme und Close up hin und her.

Am Ende des Films, als die Flucht gelungen ist, treten Matashichi und Tahei vor ihre Begleiter, die sich, wie schon oben beschrieben, nun den stauenden Bauern offenbaren.

Die Zeremonie untermalt Kurosawa mit Trommelwirbel. Ihre Belohnung ist ein Barren Gold und glücklich ziehen die Beiden von dannen, indem sie immer wieder dem anderen das Gold anbieten. Nachdem sie rechts von der Kamera verschwunden sind, endet der Film mit einem Fade out.

Galloway bezeichnet diesen Film als Kurosawas “most fun-loving, straight-ahead samurai adventure in his oeuvre.”⁵²⁷ Wie es sich für ein Märchen gehört, gibt es eine Moral nämlich “to be yourself, to be what you are, to realize yourself”.⁵²⁸

Der Film hat kaum politische oder soziale Motive, wie sie in anderen Kurosawa-Werken zu finden sind, stattdessen sollte der Zweck sein, das Publikum zufriedenzustellen, es handelt sich um ein „commercial tale“⁵²⁹. George Lucas, dessen Studentenfilme ebenfalls stets politische oder soziale Aussagen hatten, ging mit dem gleichen Ziel wie Kurosawa ans Werk.



Abb. 80: Oben: Die Prinzessin Yuki und ihre beiden Generäle. Unten: Die Helden werden geehrt.

⁵²⁷ Vgl. Galloway. 2005, S. 74.

⁵²⁸ Richie. 1996, S. 137.

⁵²⁹ Kaminski, Michael: The Influence and Imagery of Akira Kurosawa. 2007 in <http://secrethistoryofstarwars.com/kurosawa1.html> (26.1.2011)

Das „Märchenhafte“ findet sich bereits im Vorspann, der berichtet, alles wäre „vor langer Zeit in einer weit entfernten Galaxie“ geschehen. Zuerst war der Film als Remake in Science Fiction Umgebung geplant, doch in der Synopsis 1973 veränderte und erweiterte Lucas seine Geschichte und 1975 lag schließlich die Basis eines eigenständigen Films vor.⁵³⁰ Welche Parallelen zwischen Lucas und Kurosawa gezogen werden können, zeigt das nächste Kapitel auf.

4. 4.b Lucas und Kurosawa – Basiert „Star Wars“ auf einem Samuraifilm?

Akira Kurosawa und George Lucas verfolgen beide ein Kino, durchzogen von „Action“, wie zum Beispiel „movement through the frame, quick editing and abstracted visuals“⁵³¹.

Kaminski sieht die Art der beiden Männer, Filme zu machen, als kongruent an:

His sense of camera, of movement, of editing are what define his cinema and what elevates it to greatness. And all of these elements can be traced back to Kurosawa.

Lucas' is a cinema of action, and the same can be said of Kurosawa.⁵³²

Lucas erste „Begegnung“ mit Kurosawa war „Sieben Samurai“, wo er die Thematik der Meister-Schüler Beziehung und die schnellen Schnitte von Interesse fand. In diesem und anderen Filmen des japanischen Regisseurs konnte er zwar die Handlung, nicht aber den kulturellen Kontext begreifen. Die Idee, in eine fremde Umgebung geworfen zu werden, in deren Umfeld dennoch eine logische Geschichte möglich war, gefiel ihm.⁵³³ So baute er sein Treatment aus dem Jahr 1973 auf „Hidden Fortress“ auf und erläutert dazu:

Hidden Fortress was an influence on Star Wars right from the beginning. I was searching around for a story. I had some scenes [...] but I couldn't think of a basic plot [...]. And then I thought of Hidden Fortress, which I'd seen again in 1972 or '73 and so the first plots were very much like it.⁵³⁴

In einem früheren Skript erschien auch ein alter Mann, der als Bezahlung für seine Dienste Essen verlangte – die Konstellation erinnert an die sieben Samurai, die mit Reis bezahlt

⁵³⁰ Vgl. Kaminski, Michael: The Influence and Imagery of Akira Kurosawa. 2007 in <http://secrethistoryofstarwars.com/kurosawa1.html> (26.1.2011)

⁵³¹ Ebd.

⁵³² Ebd.

⁵³³ Vgl. Audiokommentar zu „Star Wars: A new hope“. 9.31.

⁵³⁴ Rinzler. 2008, S. 14.

werden. In einer Kurzfassung aus dem Jahr 1974 findet sich dann ein Held namens Akira und über seine Figur des General Starkiller (später Skywalker) schreibt Lucas in einer Notiz: „[...] (Mifune) – a cross between Yojimbo and Seven Samurai“⁵³⁵.

Es wurde auch angedacht, den Film in Japanisch mit Untertiteln zu produzieren. Rinzler erläutert diese Idee folgendermaßen:

[...] it was [...] related to his love of Kurosawa and a desire to re-create the feeling of disorientation he'd felt as a student watching films from different cultures.⁵³⁶

Für „Star Wars“ hat Lucas jedoch weniger spezifische Techniken als viel mehr Inhalte verwendet, zum Beispiel die Thematik der Bewegung durch feindliches Gebiet. Auch Szenen wurden übernommen:

The first and last scenes of the film figure largely in Star Wars as does the choice to focus on the two underlings.⁵³⁷

Lucas setzt in seinem Film allerdings durchaus oft die Wischblende ein, nicht nur seitlich wie Kurosawa, sondern auch von oben nach unten oder leicht diagonal – möglicherweise eine Weiterentwicklung der Vorlage. Er ist auch ein Nutzer der „documentary camera“, sodass Peter Jackson über den Film konstatiert:

[The] film had a truthfulness to it that was a big factor in helping you engage with the characters and forget the filmmaking very quickly.⁵³⁸

Der Regisseur verwendete oft mehrere Kameras, besonders bei großen Sets:

I shoot fairly rapidly, but I pick out shots as I go. I like to stand on the set and see the scene take place and decide how I'm going to shoot it. I'll watch the scene through the camera, move the camera around, watch the scene various ways, and get rough ideas about things. That's why I use a couple of cameras.⁵³⁹

⁵³⁵ Rinzler. 2008, S. 360.

⁵³⁶ Ebd., S. 75.

⁵³⁷ Galloway. 2005, S. 77.

⁵³⁸ Rinzler. 2008, Vorwort von P. Jackson, S.11.

⁵³⁹ Ebd., S. 202.

Die Filmwelt sollte stets gebraucht wirken, Lucas verweist auf Kurosawas Begriff einer „makellosen Realität“, wenn die Sets gebraucht und damit lebendig wirken.⁵⁴⁰ Viele der Sets waren aufgrund ihrer Größe recht teuer, sodass das Filmstudio Establishing Shots erwartete, um sie zu zeigen, doch:

[...] Lucas would often start in close, or dispense with more ordinary coverage.⁵⁴¹

Ähnlich wie in den klassischen Western arbeitet Lucas mit der Gut-Böse-Konstellation. Objekte, die für die Filmfiguren selbstverständlich sind, wie die Droiden, werden nicht näher erklärt. So kann der Zuseher völlig in die Welt eintauchen.⁵⁴² Das Figurenrepertoire adaptierte er von Kurosawa:

- Die starke Prinzessin hat in „Star Wars“ dieselbe Rolle inne: Yuki ist ein starkes und stures Mädchen, die sich zu behaupten weiß, da sie wie ein Junge erzogen wurde. Sie behandelt ihren General recht schroff und zeigt selbst in Gefangenschaft keine Furcht. Leia ist sehr ähnlich charakterisiert, sie bietet ihren Gegner (Darth Vader, General Tarkin) die Stirn und ergreift die Initiative, wenn ihre Kumpanen in Not geraten – so ist sie es, die den Müllschacht als Fluchtweg erkennt.
- Die Figur des männlichen Beschützers teile Lucas auf - Luke Skywalker und Han Solo sind die tapferen Helden. Während die Kostüme der Jedi – Luke und Ben – eher japanisch orientiert zu sein scheinen, erinnert Han mehr an einen Cowboy. Die beiden sind sehr gegensätzlich, Luke ist ein „mitfühlender“, Han ein „leidenschaftlicher Held“⁵⁴³. Rokurota ist am ehesten in Obi Wan Kenobi zu finden – beide Männer tragen den Rang „General“ und sind als kluger Anführer charakterisiert. Lucas wollte diese Parallelen deutlich präsentieren:

[...] Lucas had speculated at one point about Mifune portraying Obi Wan, though the role eventually went to Alec Guinness.⁵⁴⁴

⁵⁴⁰ Vgl. Audiokommentar zu „Star Wars: A new hope“. 1.03.50.

⁵⁴¹ Rinzler. 2008, S. 202.

⁵⁴² Vgl. Audiokommentar zu „Star Wars: A new hope“. 1.12.03.

⁵⁴³ Ebd. 46.14.

⁵⁴⁴ Kaminski, Michael: The Influence and Imagery of Akira Kurosawa. 2007 in <http://secrethistoryofstarwars.com/kurosawa1.html> (26.1.2011). Lucas meint außerdem, mit einem japanischen Jedi hätte er sich auch für eine japanische Prinzessin entschieden. Vgl. Rinzler. 2008, S.76.

Abb. 81: Rechts Luke mit seinem Mentor Ben. Links Han, der um seinen Lohn besorgt ist.



- Matashichi und Tahei finden sich in den Druiden R2D2 und C3PO wieder. Lucas bezeichnet die Figuren als „Clowns“, wie sie schon bei Shakespeare auftraten.⁵⁴⁵ Wie im Original wird „Star Wars“ zumindest teilweise aus ihrer Perspektive erzählt (von Beginn des Films bis Luke vorgestellt wird) - obwohl sie unbedeutend scheinen, sind sie für den Fortgang der Handlung von großer Bedeutung - und auch sie sind ständig in Konflikt, außer wenn Gefahr droht. Lucas übernahm auch die Sequenz, in der die zwei Streithähne sich trennen und dann doch froh sind, in Gefangenschaft wieder aufeinander zu treffen.

Obwohl beide Figuren als Droiden keine Mimik haben, ist es doch gelungen, sie „menschlich“ zu machen. Schauspieler Anthony Daniels sieht seine Figur des C3PO als einen Laurel und Hardy ähnlichen Butler, der es liebt sich um Menschen zu sorgen und attestiert:

This unlikely shape has all the human attributes and possibly more, though it seems outlandish, because he isn't human.⁵⁴⁶

C3PO ist ein Nörgler und Pessimist, R2 ein gut gelaunter Optimist, dem es scheinbar nicht viel ausmacht, geschimpft zu werden. R2 spricht zwar kein Wort, dennoch versteht Lucas es geschickt, mit einem unterschiedlichen Soundarsenal die Gefühle des kleinen Droiden auszudrücken.⁵⁴⁷

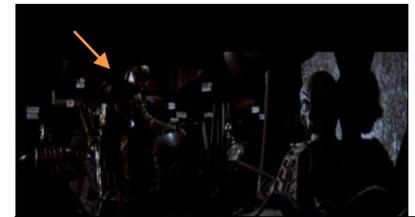


Abb. 82: C3PO ist froh, seinen kleinen Kollegen in Gefangenschaft der Javas wiederzutreffen.

⁵⁴⁵ Vgl. Rinzler. 2008, S. 15.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 173.

⁵⁴⁷ Tontechniker Dennis Muren nutzte dafür eine Kombination aus einem Synthesizer und seiner eigenen Stimme, mit der er Babygeräusche nachahmte. Vgl. Audiokommentar zu „Star Wars: A new hope“. 13.51.



Abb. 83: Lucas setzt gerne Point of View Shots ein, hier bei R2. Im linken Bild wird er verfolgt, im rechten sorgt er sich um Luke.

- General Hiyoe erinnert an Darth Vaders Verwandlung in „Die Rückkehr der Jedi Ritter“. Auch er bekehrt sich, als die Helden in seiner Gewalt sind. Sein Gesicht ist entstellt



Abb. 84: Kurosawa zeigt den General, wie er aus der Dunkelheit tritt, dann ist sein vernarbtes Gesicht zu erkennen. Links Darth Vader in „Return oft he Jedi“.



Zu Beginn des Films sind zwei Raumschiffe zu sehen. Das große Schiff folgt dem Kleineren ohne einen Schnitt, sodass seine Größe besonders gut zur Geltung kommt. Die ersten „Personen“, die das Publikum kennenlernt, sind die beiden Droiden, die sich auf den Planeten Tattooine flüchten.

Abb. 85: Die Raumschiffe kommen meist von rechts plötzlich ins Bild. Mit einem solchen Bild beginnt der Film



Dort geraten sie an Luke Skywalker, einen Farmerjungen, der in einen Kampf involviert wird, der ihn eigentlich nichts angeht – genau wie die Droiden. Er muss plötzlich eine Prinzessin retten, gegen das Imperium antreten und mit Hilfe von Obi Wan Kenobi ein Jediritter werden.

Für diese Figuren hat Lucas sich offensichtlich erneut an Japan orientiert: Die „Jediritter“ haben einen Kodex, an den sie sich halten – wer die Regeln bricht, ist auf der „dunklen Seite“ und ein Bösewicht – müssen ihre Kompetenz in der „Macht“ und dem Kampf mit dem Lichtschwert, welches nur ein Jedi führen darf, in langem Training erlernen und sind nicht immer selbstständig, sondern unterstehen einem Herrn – Darth Vader dient dem Imperator und die Jedi in Episode I – III kämpfen für die Republik. All diese Charakteristika stimmen deutlich mit den Samurai überein, die dem Bushido folgen, einem Herrn verpflichtet sind, ihre

Künste perfektionierten und zu bestimmten historischen Epochen als einzige ein Schwert führen durften. Alec Guinness, der die Rolle des Obi Wan verkörpert, sagt gar über seine Waffe:

It's rather like a Japanese sword with a row of laser buttons.⁵⁴⁸

Nachdem das Imperium ihnen auf der Spur ist, flüchten die Droiden und die zwei Jedi zum Raumhafen, wo sie versuchen, ein Schiff zu finden. Die Szene in der Bar sollte das Publikum, das bis jetzt nicht allzu viel Exotisches zu sehen bekommen hatte, mit den unterschiedlichsten Aliens überraschen.⁵⁴⁹ Die Helden finden Han Solo und seinen Copiloten den Wookie Chewbacca, die ihnen die Flucht ermöglichen. Das Eintauchen des „Falken“ in die Lichtgeschwindigkeit wurde mit einem „polaroid shot with a zoom back on it“⁵⁵⁰ bewerkstelligt.

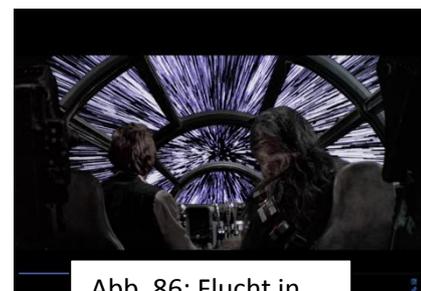


Abb. 86: Flucht in den Hyperraum.

Statt zum Planeten Alderaan, der zerstört wurde, gelangen sie auf den Todesstern und müssen sich wie bei Kurosawa durch feindliches Gebiet kämpfen. Besonders bedrohlich erscheint der Gefängnistrakt - wie eine große, schwarze Bienenwabe. Die beengten Raumverhältnisse erzeugen ein Gefühl der Bedrohung. Auf ihrer Flucht geraten die Helden in einen Müllschacht und es folgt eine spannende Sequenz, mit deren Ende der Regisseur zu überraschen weiß. Die Kamera schwenkt rasch über das brackige Wasser und überträgt die Nervosität der Figuren auf den Zuseher. Als sich die Wände bewegen, schiebt sich eine Wand ins Sichtfeld. Aus der Sicht der Droiden geschildert, hört der Zuseher die Helden schreien - sind sie zerquetscht worden? Doch erleichtert stellt das Publikum gemeinsam mit R2 und C3PO fest, dass es Freudenschreie sind, die zu hören waren.

⁵⁴⁸ Rinzler. 2008, S. 192.

⁵⁴⁹ Vgl. Ebd. 2008, S. 188.

⁵⁵⁰ Vgl. Ebd. 2008, S.310.



Abb. 87: Links der bienenzellenartige Gefängnistrakt. Rechts sind die Figuren im Müllschacht, dessen Wand sich ins Bild schiebt.



Gegen Ende steigert sich die Spannung noch einmal in der letzten großen Schlacht. Die Einblendung des Countdowns, wann der Stützpunkt der Rebellen zerstört werden soll, lässt den Zuseher an der Angst der Figuren direkt teilhaben. Auch die schneller werdenden Schnitte tragen dazu bei, die einzelnen Shots sind sehr kurz. Lucas vermittelt den Eindruck vieler Schiffe in einer großen Schlacht.⁵⁵¹

Die Piloten müssen in ihren "X Wing", verfolgt von feindlichen Jägern und Oberschurke Darth Vader, ein winziges Ziel treffen. Als Luke der Stelle endlich nahe genug kommt, ist ihm Vader dicht auf den Fersen. Kurz bevor dieser auf Luke feuert, erscheint Han als Deus ex machina und Rettung in letzter Sekunde und der Todesstern kann zerstört werden.



Abb. 88: Bei den Gesprächen im X Wing sprechen die Piloten oft direkt in die Kamera – da sie aber in Funkkontakt stehen, ergibt sich kein Problem. In jedem Cockpit variiert der Ton in Höhe und Tiefe, um die unterschiedlichen Figuren besser hervorzuheben.

Am Ende, nachdem das Imperium (vorläufig) besiegt wurde, steht eine Zeremonie, bei der die Prinzessin in voller Pracht zu sehen ist.

Nicht nur „Hidden Fortress“ ist in Lucas Werk eingeflossen, es existieren auch andere Einflüsse, die aber keine bloßen Kopien sind, mehr „subconscious absorption of the whole of Kurosawa’s work“⁵⁵² wie die Kantinezene, die an „Yojimbo“ erinnert – der Held wird von zwielichtigen Gestalten bedroht, einer der Schurken verliert einen Arm – , das Versteck unter

⁵⁵¹ Da das Budget nicht so groß war, hoffte er mit diesen kurzen Shots auch, die mindere Qualität der Bilder zu überdecken. Vgl. Audiokommentar zu „Star Wars: A new hope“. 1.45.23.

⁵⁵² Kaminski, Michael: The Influence and Imagery of Akira Kurosawa. 2007 in <http://secrethistoryofstarwars.com/kurosawa1.html> (26.1.2011)

den Planken erinnert an „Sanjuro“ oder thematische Parallelen wie die Meister-Schüler-Beziehung und Klassenunterschiede („Sieben Samurai“) sowie die Reise und das Erwachen des Helden.



Abb. 89: Weitere Ähnlichkeiten zu Kurosawa (von li.nach re): Ein Pirat prahlt mir seinen Taten und verliert seinen Arm („Yojimbo“). Bei der Ankunft am Todesstern verstecken sich die Helden unter den Planken („Saniuro“)

Da der erste Film der „Star Wars“ Reihe von Kurosawa beeinflusst worden war, wirkte sich das natürlich auf die Fortsetzungen aus. Vor allem „Phantom Menace“ verfügt über einen auf „Hidden Fortress“ basierenden Plot und eine visuelle Komposition, die an „Ran“ erinnert:

[...] emphasis is placed on the master shot, the action is driven by editing and movement through the frame rather than crane shots or dollying as most modern films do, and there is a sense of stillness or staticness to the movie, with an emphasis on composition. There is a synthesis of many of the qualities of Kurosawa's later work, although told without the stylized telephoto photography and instead through more traditional normal and wide-angle coverage [...]⁵⁵³

Andere Parallelen sind JarJar Binks als Spaßvogel wie Kikuchiyo, die Szenerie der Hügel - sie lässt an „Ran“ denken oder die Aufnahmen der Armee, die an „Schloss im Spinnwebwald“ erinnern. Wie bei „Ran“ verwendet Lucas im Kampf unterschiedliche Farben, um die verschiedenen Parteien zu kennzeichnen: in „Attack of the Clones“ hat die Republik grüne und blaue Blaster und kommt immer von rechts, ihre Gegner haben rote Blaster und kommen von links.⁵⁵⁴

⁵⁵³ Kaminski, Michael: The Influence and Imagery of Akira Kurosawa. 2007 in <http://secrethistoryofstarwars.com/kurosawa1.html> (26.1.2011)

⁵⁵⁴ Hier handelt es sich um eine „Umdrehung“ des Originals, wo Rebellen rotes Feuer haben und von links kommen bzw. das Imperium stets von rechts kommt und grün verwendet.

Die deutlichsten Hinweise auf den japanischen Regisseur sind in „Phantom Menace“ und „A new hope“ zu finden.⁵⁵⁵ Kaminski ist der Ansicht, dass das Kino George Lucas untrennbar mit dem Kurosawas verbunden ist:

The cinema of Akira Kurosawa is an intertwined and deeply rooted part of George Lucas' cinema. It has shaped Lucas' visual perspective, his stylistic approach, his characters and his stories in both indirect and direct ways.⁵⁵⁶



Abb. 90: Ein Vergleich zwischen Kurosawa (links) und „Phantom Menace“ (rechts): Oben die Hügel aus „Ran“ unten der Angriff aus dem Nebel aus „Schloss im Spinnwebwald“.

Lucas selbst sagt über den Einfluss des japanischen Regisseurs:

It's really his visual style to me that is so strong and unique, and again, a very, very powerful element in how he tells his stories...he uses long lenses, which i happen to like a lot. It isolates the characters from backgrounds in a lot of cases. So you'll see a lot of stuff where there's big wide shots, lots of depth, and then he'll come in and isolate the characters from the background and you'll only focus on the characters...you can't help but be influenced by his use of camera.⁵⁵⁷

Natürlich gab es noch andere Einflüsse, so vermutet Rinzler, George Lucas Ideen und Kreaturen entspringen dem typischen Geist eines Kindes der 50er Jahre, dass von Büchern und Serien wie „Flash Gordon“ beeinflusst wurde. Der Regisseur beschäftigte sich auch mit

⁵⁵⁵ In „Revenge of the Sith“ streicht Yoda sich über den Kopf, eine Geste die Kaminski mit Kanbei vergleicht. Ob dies der tatsächliche Ursprung ist oder ob es sich um Zufall handelt ist schwer nachzuvollziehen.

⁵⁵⁶ Kaminski, Michael: The Influence and Imagery of Akira Kurosawa. 2007 in <http://secrethistoryofstarwars.com/kurosawa1.html> (26.1.2011)

⁵⁵⁷ Ebd.

mythologischen Motiven – seinen Anspruch, selbst einen Mythos zu schaffen, hat er durchaus erfüllt.⁵⁵⁸ Lucas meint zu dieser Thematik:

Star Wars is built on top of many things that came before. The film is a compilation of all those dreams, using them as history to create a new dream.⁵⁵⁹

Francis Ford Coppola, der später gemeinsam mit George Lucas Akira Kurosawa finanziell unterstützen sollte, nennt die Adaptierung fremder Stoffe eine Tradition:

[The film] was very compelling and it was really a thrill for the audience. It all came together in terms of the characters and the story, the inspiration from Flash Gordon, with a little bit of Hidden Fortress. You know, all art, movies and otherwise, comes from something before that you are inspired by, which you borrow and make your own. That's the artistic tradition.⁵⁶⁰

Die „Star Wars“ Reihe wurde ein Riesenerfolg. Lucas blieb seinem Vorbild Kurosawa auch in späterer Zeit treu – so erinnert die Folge „Bounty Hunters“ der computergenerierten Serie „Star Wars: The Clone Wars“ stark an den Plot der „Sieben Samurai“: Anakin Skywalker und Obi Wan helfen einem friedlichen Dorf, sich gegen Piraten zu verteidigen. Szenen wie das Waffentraining der Farmer scheinen direkt von Kurosawa übernommen.⁵⁶¹

George Lucas „Star Wars“-Reihe revolutionierte das Science Fiction Genre. Vor allem ermöglichte das Werk den Durchbruch der Spezialeffekte-Industrie⁵⁶² und setzte als erster Film auf Motion-Control-Fotografie oder Bluescreen-Compositing. Nachfolgende Produktionen konnten den Menschen nun Welten zeigen, die sie noch nie zuvor gesehen

⁵⁵⁸ Vgl. Audiokommentar zu „Star Wars: A new hope“. 6.54.

⁵⁵⁹ Rinzler. 2008, S. 126.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 327.

⁵⁶¹ Tatsächlich beginnt die Episode mit einem ungewöhnlichem Titelbild und nennt dabei Akira Kurosawa. Eine andere Episode der Serie, „Lightsaber Lost“, enthält Zitate aus Kurosawas Film „Stray Dog“. Vgl. http://www.starwars-union.de/serien/1/The_Clone_Wars/ind/115/Bounty_Hunters/ (11.3.2011)

⁵⁶² Vor „Star Wars“ wurden solche Effekte nur gelegentlich in wenigen Filmen verwendet. Vgl. Audiokommentar zu „Star Wars: A new hope“.

hatten.⁵⁶³ „Star Wars“ ist somit ein weiteres Beispiel für eine von Kurosawa beeinflusste Produktion, der es gelang, ein Genre zu verändern.

Edward Zwick hingegen versuchte etwas Neues und drehte mit Tom Cruise als heldenhaften Schwertkämpfer selbst einen Samuraifilm. Wie viel diese Produktion mit den japanischen Originalen gemeinsam hat, möchte ich im nächsten Kapitel erörtern.

5 Der Samuraifilm aus dem Westen

„Last Samurai“ ist ein „Action-Adventure“-Film⁵⁶⁴ aus den USA, der dennoch einen gewissen Anspruch an Authentizität zu erheben scheint und konträr zu realistischen Kampfszenen auch mit ruhigen Momenten aufwartet. Edward Zwicks Filme erforschen die Komplexität von Krieg und Ehre, Gewalt und Mitleid stehen Seite an Seite so finden sich auch in diesem Film mehrere „Level“, zum Beispiel „rich and layered characters, great action and adventure and [in Algren] a person who travels a great distance, literally and figuratively, to find himself and his values.“⁵⁶⁵ Zwick, fasziniert von der japanischen Kultur und den entsprechenden Filmen, wollte gerne eine ähnliche Produktion schaffen.⁵⁶⁶ Ob dies gelungen ist und der Film zum Genre des Chanbara gezählt werden kann, soll im nachfolgenden Kapitel erörtert werden.

5.1 „Last Samurai“ (Edward Zwick, 2004)

In „Last Samurai“ ist stets eine Dualität zu finden – Gewalt und Tod, Respekt und Hingabe – die direkt aus der japanischen Kultur extrahiert wurde.

Japanische Elemente finden sich auch im Soundtrack, die Handlung ist hingegen typisch amerikanisch: Ein Verlierer, ganz unten angekommen, erhebt sich und wird zum Helden.

Als Exposition dient eine Panoramaaufnahme⁵⁶⁷ Japans, begleitet von einem Narrator aus dem Off. Ein Schnitt zeigt Katsumoto,



Abb. 91: Rückblicke – hier eine Erinnerung an die Schlacht mit Custer – hebt der Regisseur farblich hervor.

⁵⁶³ Audiokommentar zu „Star Wars: A new hope“. 1.51.31.

⁵⁶⁴ So nennt ihn Cruise in „History vs Hollywood“, Last Samurai DVD 2 15.40

⁵⁶⁵ www.lastsamurai.warnerbros.com (11.3. 2011)

⁵⁶⁶ Über „Sieben Samurai“ sagt Zwick: „In that single film there is everything a director needs to learn about storytelling, about the development of character, about shooting action, about dramatizing a theme. After seeing it, I set out to study every one [sic!] of his films. Although I couldn’t know it at the time, it set me on the course of becoming a filmmaker“. Vgl. www.lastsamurai.warnerbros.com (11.3. 2011)

⁵⁶⁷ Zwick nutzt diese Einstellung generell für Establishing Shots und gebraucht während der Dreharbeiten mehrere Kameras: „To capture all the elements, Zwick [...] made use of multiple cameras. Perhaps their favorite

der als moralisches Zentrum des Films fungiert, und dessen Traum von einem Kampf mit einem weißen Tiger. Der Regisseur hebt die Szene, wie alle Träume und auch Algrens Erinnerungen durch den Einsatz bläulicher Belichtung, undeutlicher Schärfe, fragmentarischer und schneller Bilder sowie Slow Motion ab.



Abb. 92: Der erste Eindruck von Algren.

Nach Einblendung des Filmtitels sieht sich der Zuseher mit einer anderen Welt konfrontiert: Ein Werbeveranstalter schwärmt von tapferen Soldaten, konträr dazu kommt ein heruntergekommener, trinkender Mann ins Bild, von seinen Kämpfen traumatisiert muss der einstmals tapferer Krieger nun von solchen Shows leben. Der Protagonist ist alles andere als ein strahlender

Held⁵⁶⁸. Der Regisseur sagt über seine Hauptfigur:

There's something moving, even hypnotic about observing a character going through a personal transformation at a time when the whole culture around him is likewise in turmoil.⁵⁶⁹

In dieser "presentational scene" wird dem Publikum auch vorgeführt, wie unberechenbar dieser Mann ist.⁵⁷⁰ Seine Meinung und Gedanken drückt er durch Tagebucheinträge aus, die immer wieder als Stimme aus dem Off zu hören sind.

Die Handlung nimmt ihren Lauf, als der Protagonist Nathan Algren das Angebot erhält, in Japan Soldaten auszubilden. In der folgenden Restaurant-Sequenz wird die gegenseitige Abneigung beider Kulturen verdeutlicht – während die Amerikaner meinen, Japan solle „ein zivilisiertes Land“ werden, halten die Japaner die USA für ein „Land einfacher Krämerseelen“. Die Unterhaltung der Männer visualisiert Zwick mit dem Schuss-Gegenschuss-Prinzip, wobei das Gegenüber stets teilweise im Bild ist.

rig was the crane-held camera, and Toll [der Kameramann] utilized all kinds [...]. The graceful swivel and reach of these various cranes and cameras added elegant, classical movement to the shots while revealing the scope of the landscape and the emotion of the drama. In the final battle, Toll also used a longer lens and different camera speeds to capture the grit and emotion of the individuals fighting [...]" vgl. www.lastsamurai.warnerbros.com (11.3. 2011)

⁵⁶⁸ Cruise selbst bezeichnet ihn als lakonische, stille Figur, mit sich im Widerspruch - dennoch fühlt er sich stets für seine Untergebenen verantwortlich. Vgl. "History vs Hollywood", Last Samurai DVD2 2.27

⁵⁶⁹ www.lastsamurai.warnerbros.com (11.3. 2011)

⁵⁷⁰ Vgl. Audiokommentar von E. Zwick 05.06.

Colonel Bagley, Algrens Vorgesetzter, ist, obwohl kaum ein Sympathieträger, dennoch kein „Erzbösewicht“, sondern der typische Mann seiner Zeit, „a pragmatist and an empire builder“. Zwick erläutert zu der Figur weiter:

Bagley's racism is undeniable but it's unconscious and wholly appropriate for a man of his time [...] ⁵⁷¹

In Japan wird den Männern Simon Graham, ein englischer Fotograf als Betreuer und Dolmetscher zur Seite gestellt. Er bringt zum ersten Mal den Kampf „Alt gegen Neu“, der in Japan herrscht, zur Sprache und erläutert Algren auch das Prinzip des Schwerts als Seele des Samurai. Nach einem Besuch bei Kaiser Meiji, von kompliziertem Protokoll begleitet, besichtigen die Amerikaner den Truppenübungsplatz. Diese Szene, so Zwick, ist klassisch für das Genre. ⁵⁷² Algren erkennt, dass Japans Soldaten unerfahrene Bauern sind. Der einzige Krieger, General Hashimoto, ist ein Samurai. Von diesen Kämpfern zeigt der Protagonist sich zu Beginn unbeeindruckt, er benötigt bloß Informationen, um sie zu besiegen.

Als die Soldaten in den Kampf ziehen sollen, lehnt Algren ab. Um die Unsicherheit der Männer zu demonstrieren, gibt er einem Unglücklichen den Befehl, auf ihn zu feuern. Erst als er selbst bedroht wird, drückt der Mann ab und verfehlt. Zum ersten Mal ist deutlich, dass Algren mit dem Leben abgeschlossen hat und eine große Todessehnsucht verspürt.



Abb. 93: Algren (im Hintergrund) bedroht den verwirrten Soldaten.

Der Abmarsch wird befohlen und die Männer beziehen Stellung in einem nebligen, dusteren Wald. Erst sind nur die Rufe der Krähen zu hören, dann erklingt immer lauter werdendes Kampfgeschrei und die Samurai erscheinen Geistern gleich aus dem Nebel. Der Einsatz von Slow Motion verstärkt das Gefühl der Bedrohung. Die eindrucksvolle Szene bezeichnet der Regisseur als „Signatur des Films“ ⁵⁷³. Die Taktik dieses Angriffs (und anderer Kriegslisten) basiert auf historischen Quellen wie dem „Buch der fünf Ringe“. In diesem Fall soll der Gegner überrascht und eingeschüchtert werden. ⁵⁷⁴

⁵⁷¹ www.lastsamurai.warnerbros.com (11.3. 2011)

⁵⁷² Vgl. Audiokommentar von E. Zwick 15.03.

⁵⁷³ Vgl. Ebd. 25.01

⁵⁷⁴ Vgl. www.lastsamurai.warnerbros.com (11.3. 2011)

Abb. 94: Wie geisterhafte Gestalten reiten die Samurai auf ihre Feinde zu.



Ein Kampf entbrennt und auch Algren wird verwundet und eingekreist. Mit einer abgebrochenen Fahnenstange, auf deren Flagge ein weißer Tiger zu sehen ist, hält er die Samurai fern. Katsumoto erinnert sich bei diesem Anblick an seine Vision, beobachtet den Amerikaner, fasziniert von dessen Todessehnsucht. Ein Samurai in roter Rüstung greift an, wird jedoch von Algren getötet. Auf Befehl ihres Anführers nehmen die Samurai den Schwerverletzten mit. Während er geschwächt auf einem Pferd sitzt, beobachtet der Protagonist Hashimotos Seppuku. Durch die Darstellung in einem Point of View –Shot – Bäume verdecken immer wieder Teile des Geschehens – wird die Prozedur auch für den Zuseher zu einer mysteriösen Angelegenheit.



Abb. 95: Der Seppuku – eine für Algren grausame Prozedur.

Algrens Ankunft im Dorf ist gleichzusetzen mit dem Beginn des Samuraifilms. Doch vorerst wird er von Taka, Katsumotos Schwester und Witwe des roten Samurai, gesund gepflegt. Begleitet von Mönchsgesängen und dem Geräusch des prasselnden Regens folgen einige Szenen, in denen Algren kurz erwacht, einen Blick auf die Familie wirft – und schon tritt jemanden in sein Blickfeld und schließt die Tür – Zwick nutzt diese Aktion für Schnitte. Dieses Handeln symbolisiert die Ausgeschlossenheit, die Familie distanziert sich von ihm.⁵⁷⁵



Abb. 96: Schließt jemand die Tür, folgt ein Cut.

Die unterschiedlichen Personen im Dorf werden durch ihre Kostüme unterscheidbar, zum Beispiel Katsumoto:

⁵⁷⁵ Vgl. Audiokommentar von E. Zwick 33.32

Ken Watanabe's character, the Samurai leader Katsumoto, is about purity and strength, and embodies a Zen-like quality, so he appears mostly in deep blues and earth tones.⁵⁷⁶

Algren, Alkoholiker, verlangt nach Sake, der ihm aber verwehrt wird. Mit Rückblenden, Erinnerungen an einen Überfall auf ein Indianerdorf, verdeutlicht Zwick, dass diese Figur trinkt, um Grauensvolles zu vergessen.

Schließlich – offenbar geheilt – erwacht Algren und tritt nach draußen, wo bereits ein Samurai auf ihn wartet, der ihn auf seinem Weg durch das Dorf begleitet, „Bob“. Auf seinem Weg sieht der Fremde Männer beim Schwertkampf, beim Bogenschießen und Ringen. In einem Gespräch mit Katsumoto kann er kaum etwas erfahren, die Unterhaltung mit den Dorfbewohnern ist ihm nicht möglich:

Algren is forced to communicate without dialogue in circumstances where words are impossible – and ultimately unnecessary.⁵⁷⁷



Abb. 97: Obwohl bereits zu Boden gegangen, greift Algren erneut nach dem Holzsword.

Während er die Jungen bei einem Duell mit Holzswordern beobachtet, erhält er die Aufforderung, es selbst zu versuchen. Gegen das Kind erringt er einen leichten Sieg, jedoch nicht gegen den Schwertmeister, den er mit seiner Hartnäckigkeit zumindest beeindrucken kann. In „Last Samurai“ ist der weiße Mann nicht der brillante Kämpfer, sondern der gedemütigte Schüler.⁵⁷⁸ Der Kampf im Regen

stellt den Beginn des Trainings dar, Algren wird unterrichtet, erzielt aber kaum Erfolge, bis ihm der junge Nobutada den Rat gibt „nicht immer zu denken“ – er beruft sich dabei auf ein wichtiges Prinzip des Zen, die Ruhe. Algren gelingt es schließlich, ein Unentschieden für sich zu beanspruchen.

In den Gesprächen mit Katsumoto wird der kulturelle Unterschied zwischen den beiden Nationen verdeutlicht, in einem Gespräch über General Custer, den Algren für einen Mörder hält, der seine Männer in einen aussichtslosen Kampf schickte, ist Katsumotos Ansicht

⁵⁷⁶ www.lastsamurai.warnerbros.com (11.3. 2011)

⁵⁷⁷ Ebd.

⁵⁷⁸ Vgl. Audiokommentar von E. Zwick 47.25

divergent – der Mann sei einen guten Tod gestorben. Der Amerikaner lernt im Laufe seines Aufenthalts japanisch und kann endlich mit der Familie kommunizieren.

Während im Dorf ein Theaterstück aufgeführt wird, greifen Ninja an. Ein Kampf entbrennt, „an extended sequence of classic chambara“⁵⁷⁹. Die Samurai verteidigen ihren Herrn, Algren schützt Takas Sohn und findet sich schließlich Seite an

Seite mit Katsumoto wieder – diese Verbindung zu schaffen war für den Regisseur der Zweck der Szene.⁵⁸⁰ Nach dieser Schlacht steht der Weiterentwicklung des Amerikaners zum Samurai nichts mehr im Weg.



Abb. 98: Nach dem Kampf stehen sich die Männer gegenüber – Algren ist nun beinah ein Samurai

Als es Frühling wird, reiten die Samurai wieder in die Stadt. Beim Abschied von Nathan Algren eilt noch Takas Sohn herbei – eine Szene, die auch in klassischen Western wie „Shane“ zu finden ist.⁵⁸¹ Zurück in der „Zivilisation“ wird mit einer Panoramaaufnahme des Truppenübungsplatzes deutlich, dass die japanische Armee nun perfekt ausgebildet und bewaffnet ist. Auch Algrens Veränderung ist sichtbar – als Minister Omura ihm einen Auftrag und ein Glas Whisky anbietet, lehnt er beides ab.

Währenddessen spricht Katsumoto mit dem Kaiser, dessen Lehrmeister er einst war. Doch der junge Mann erweist sich als unsicherer und schwacher Herrscher. In der Stadt werden die neueren Gesetze exekutiert und Nobutada wird gedemütigt, als Soldaten ihm seinen Haarknoten abschneiden und seine Schwerter mit sich nehmen. Auch Katsumoto soll seine Waffen abgeben, als er die Ratsversammlung betritt. Doch er weigert sich und wird verhaftet.

Rasche Schnitte zwischen Algren und Katsumoto sorgen für Spannung. Der Amerikaner entschließt sich, seinem Freund zur Hilfe zu eilen, wird aber von Omuras Männern verfolgt und eingekreist – der Auftakt einer weiteren „chanbaratypischen“ Kampfszene.

Nahaufnahmen von Händen und Füßen verdeutlichen die Anspannung, dann schlägt Algren seine Gegner in einem schnellen Kampf. Durch eine Rückblende in Slow Motion kann der Zuseher das Geschehene nachvollziehen – nach dem Prinzip des Zen verlässt Algren seinen

⁵⁷⁹ Silver.2005, S. 235.

⁵⁸⁰ Vgl. Audiokommentar von E. Zwick 1.07.12

⁵⁸¹ Vgl. Ebd. 1.13.14

Körper, verlangsamt alles. Während der Regisseur zwischen Rückblende und dem erschöpften Krieger hin- und her schneidet, erhebt sich im Hintergrund ein Gegner – doch Algren köpft ihn.



Abb. 99: In einer Nahaufnahme ist Algren zu sehen, der sich an den bereits ausgefochtenen Kampf erinnert. Währenddessen steht ein Gegner hinter ihm wieder auf. Doch Algren besiegt auch ihn

Mit der Lüge, Algren sei der Präsident der USA, hilft Graham dabei, zu Katsumoto vorzudringen und ihn zu befreien. Als die Männer ungedeckt über eine Brücke fliehen, wird Nobutada von den Gewehrschützen getroffen. Tödlich verwundet opfert er sich, um den anderen die Flucht zu ermöglichen.

Katsumoto scheint nun mutlos und wirft sich vor, versagt zu haben. Die Szene am Lagerfeuer hat eine besondere Beleuchtung, die Zwick auf die Kombination von Feuer und Sonnenlicht zurückführt und als "otherworldly feeling" beschreibt.⁵⁸² Das Licht "reveals the character, it's deeper in Ken's eyes, he has deeper emotional feelings".⁵⁸³ Algren hält den Weg der Samurai für so nötig wie nie zuvor und hat nun endlich ein Ziel - er kämpft gegen die, die zerstören wollen, was er liebgewonnen hat. So schlüpft er in die Rüstung des roten Samurai - Zwick spricht von einer "Ghost Story", als sein Protagonist sich quasi in den von ihm getöteten Krieger verwandelt,⁵⁸⁴ erhält ein eigenes für ihn geschmiedetes Schwert⁵⁸⁵ und zieht in den Kampf.



Abb. 100: Der letzte Samurai?

⁵⁸² Audiokommentar von E. Zwick 1.36.43.

⁵⁸³ Ebd. 1.37.27.

⁵⁸⁴ Die Szene, in der Taka ihn ankleidet ist eine "etwas andere Liebesszene", die die japanische Kultur respektiert. Ebd. 1.45.09.

⁵⁸⁵ Die Inschrift lautet "Ich bin das Schwert des Kriegers, in dem sich die alten Werte mit den Neuen vereinen" - Algren symbolisiert die Lösung des von Graham angesprochenen Konflikts.

Schnelle Schnitte dienen erneut dazu, die Spannung zu steigern. Die Schlachtszenen, so Zander sind „mit dem langen Atem des verblichen geglaubten Hollywood-Epos inszeniert“.⁵⁸⁶ Zander sieht den Film als eine Art Meditation über das alte Hollywood, das vom Kino der Effekte vernichtet wird. Der folgende Kampf ist blutig und episch.⁵⁸⁷ Zwick konstatiert, "the images and the music work for themselves"⁵⁸⁸. Die Schnitte erfolgen nun (ähnlich wie bei Leone) im Tempo der Musik, einem Trommelschlag folgt ein Cut.

Katsumotos Gefolge, bestehend aus etwa 300 Mann⁵⁸⁹ soll den „chambara spirit of hopeless causes typified by the saga of 47 ronin“⁵⁹⁰ aufrechterhalten. Darum kritisiert Silver diese Sequenz:

But the Western viewer is unlikely to perceive a sub-text in which the slaughter of the last of the fierce traditionalists under the withering fire of a Gatling gun could be read as a mass funshi to protest the government's policies.⁵⁹¹

Während des Kampfgetümmels fokussiert die Kamera immer wieder auf einzelne, sterbende Personen, zeigt "kleine Dramen", wie den Tod von Bob, bis Katsumoto und Algren sich nur noch von Sterbenden umgeben sehen.⁵⁹²



Abb. 101: Die neuen Waffen vernichten die alten Krieger.

⁵⁸⁶ Der Kritiker sieht den Film als eine Art Meditation über das alte Hollywood, vom Kino der Effekte vernichtet. Vgl. Zander, Peter: Das Ende der Unschuld in www.welt.de (11.3.2011).

⁵⁸⁷ Zwick wollte mit dieser Schlacht alles toppen, was er jemals gemacht hatte. Vgl. Zwick, Edward in "Making an epic", Last Samurai DVD 2 15.30.

⁵⁸⁸ Audiokommentar von E. Zwick 1.43.06.

⁵⁸⁹ In der historischen Schlacht waren es weit mehr. Vgl. "History vs. Hollywood", Last Samurai DVD

⁵⁹⁰ Silver. 2005, S. 237.

⁵⁹¹ Ebd. ,S. 237.

⁵⁹² Das Bild eines Schwertes, von einem Verletzten in die Erde gerammt, soll eine Hommage an "Sieben Samurai" sein. vgl. Audiokommentar von E. Zwick 1.51.40.

Schließlich reiten die Überlebenden in den letzten Kampf, die Gegner sind mit Schusswaffen und Haubitzen bewaffnet. Der Zuseher verspürt eine letzte Hoffnung auf den Sieg der Samurai, als sie - erst in Slow Motion, dann in normalem Tempo - heranreiten, während die Kanonen noch nicht bereit sind, die Musik steigert sich - doch dann ist außer den Schüssen nichts mehr zu hören und die Männer fallen einer nach dem anderen.



Abb. 102: Alle Soldaten verneigen sich vor dem toten Katsumoto.

Der japanische Offizier, aus dessen PoV das Gemetzel gezeigt wird, befiehlt schließlich entgegen Omuras Wunsch, das Feuer einzustellen. Katsumotos Wunsch, durch das Schwert zu sterben, wird erfüllt, als er mit Algrens Hilfe Seppuku vollführt. Der letzte Blick des sterbenden Kriegers gilt den fallenden Kirschblüten.⁵⁹³ Der Offizier nimmt seine Kappe ab und er, gefolgt von allen anderen Soldaten, verneigt sich vor den gefallenen Kriegern.

Nathan Algren ist der einzige Überlebende und tritt vor den Kaiser, um Katusmotos Tod als Botschaft zu überbringen. Als Kaiser Meiji ihn bittet, vom Tod des Samurais zu berichten, erwidert Algren, er werde erzählen, wie der Krieger gelebt hat. Omura, der das Verhalten des Amerikaners für eine Schande hält, wird von seinem Herrscher hart zurückgewiesen, sein Vermögen konfisziert. Als er sich beschwert, bietet der Kaiser ihm sofort das Schwert an, doch der Minister weicht entsetzt zurück. Am Ende steht Kaiser Meiji endlich für sein Land auf.⁵⁹⁴ Algren kehrt in das Dorf zurück und der Film endet, wie er begann - mit einer Panoramaeinstellung, begleitet von Graham als Narrator.

Grieb, der Katsumoto für einen durchaus überzeugenden Samurai hält - abgesehen von dessen Englischkenntnissen - konstatiert weiter

Where this movie does succeed is having an emotional impact. We are made to cringe as noble warriors who have spent their entire lives honing traditional battle skills are mowed down by grunts doing little more than loading ammunition and cranking cranks.⁵⁹⁵

Der Film wird auch als "typischer Tom Cruise Film" bezeichnet.

⁵⁹³ Zwick setzt hier, wie in Japan üblich, Natursymbolik ein. vgl. Zwick, Edward: Last Samurai Laufzeit 1.01.22.

⁵⁹⁴ Audiokommentar von E. Zwick 2.11.58.

⁵⁹⁵ www.japanvisitor.com (11.3.2011)

Es gibt eine bestimmte Art der Cruise-Regisseure, mit dem Körper ihrer Stars umzugehen, eine gewisse Perspektive auf sein Gesicht und seine Gestik, die man als vorbeugende Monumentalisierung bezeichnen könnte: Noch der intimste Augenblick hat bei Big Tom etwas Cäsarisches.⁵⁹⁶

Auch Rall ist der Meinung, dass die von dem Schauspieler verkörperten Helden stets unverkennbar sind:

[...] stets stellen die Cruise-Figuren durch ihren unbedingten Glauben an das Gute, an das Machbare, an den Erfolg, aber auch an eine Autorität und ein Gesetz Eindeutigkeit her. Cruise ist zumeist der Kerl mit dem Herz auf dem rechten Fleck, der schließlich das Gute vom Bösen zu unterscheiden vermag.⁵⁹⁷

Tom Cruise selbst antwortet auf die Frage, was ihm zu diesem Film brachte:

Dieses Projekt brachte mich in eine andere Welt, die mich schon immer neugierig gemacht hatte. [...] Der Samurai-Kodex beruht darauf, Heldenmut zu zeigen. Er ist intelligent und stark. Man muss das Leben ganzheitlich betrachten. Und das sind Dinge, an die ich glaube: Ehre, Ehrlichkeit und Mitleid. Nathan ist einer, der seinen Weg verloren hat, dann kommt er zur Bruderschaft der Samurai.⁵⁹⁸

Aber ist Nathan Algren der im Titel erwähnte "Last Samurai"? Auch Katsumoto, der zwei Schwerter trägt und mit dem Gedanken an einen guten Tod in die Schlacht reitet, käme in Frage. Doch die Vision des Samurais - der weiße Tiger als Symbol für Algren - ist ebenfalls von Bedeutung:

The transference of that vision, as Algren helps the defeated Katsumoto perform an impromptu seppuku on the field of battle, defines the real last samurai.⁵⁹⁹

Somit ist Algren das unwahrscheinliche und westliche Gefäß für den Geist der Samurai, der von Katsumoto und seinen Kriegeren verkörpert wurde.⁶⁰⁰

⁵⁹⁶ www.faz.net (11.3.2011)

⁵⁹⁷ Rall. 2003, S.33.

⁵⁹⁸ Ebd. S. 104.

⁵⁹⁹ Silver. 2005, S. 237, 238.

⁶⁰⁰ Vgl. Ebd., S: 238.

5.2 Samuraifilm oder nicht?

Die Frage, ob "Last Samurai" ein Samuraifilm ist oder nicht, lässt sich dank einer Aussage Edward Zwicks eigentlich rasch beantworten:

There's a whole film industry in Japan based on Samurai movies and some of our production team even worked with Kurosawa. They bring what they have studied and researched their whole love as artists [...]. It's not as if we're trying to imitate one of these Japanese Samurai movies; we are trying to do something uniquely our own, and yet feel invested in that tradition is very important.⁶⁰¹

Hat Zwick sich tatsächlich an den „Traditionen“ orientiert?

Silver nennt als „Basics“ eines Samuraifilms Gewalt, Schwertkämpfer (nicht unbedingt Samurai) und die „Lernreise“ des Kriegers. Diese Charakteristika sind alle in „Last Samurai“ zu finden, zum Beispiel wird Algren vom traumatisierten Alkoholiker zu einem Samurai. Bedenkt man, dass die Figur auch einige typische Eigenschaften des Cowboys besitzt - Mut und Entschlossenheit, hervorragender Umgang mit einer Waffe, Ruhe im Angesicht des Todes, der Glaube an einen „Kodex“ von Freundschaft und Ehre⁶⁰² - wird erneut deutlich, wie ähnlich sich diese beiden Heldentypen sind.⁶⁰³

Auch anhand von Galloways Auflistung der Merkmale des Chanbara lassen sich Analogien finden⁶⁰⁴:

- Der Held ist ein Schwertkämpfer, eine Beschreibung die sowohl auf Katsumoto, als auch auf Algren zutrifft. Wie in früheren japanischen Filmen werden die Samurai (wenn nicht gar die ganze Kultur) idealisiert und als scheinbar perfekt dargestellt - obwohl Zwick selbst erklärte, er habe nicht verschönern wollen⁶⁰⁵. In Japan ist diese Glorifizierung seit Kurosawa nicht mehr so üblich.

⁶⁰¹ www.lastsamurai.warnerbros.com (11.3. 2011)

⁶⁰² Vgl. Kiefer und Grob. 2003.

⁶⁰³ Parallelen zwischen der Zählung des amerikanischen Westerns und der Verwestlichung Japans sind durchaus gegebene. vgl. www.lastsamurai.warnerbros.com (11.3. 2011)

⁶⁰⁴ Vgl. Galloway. 2005, S. 23, 24.

⁶⁰⁵ Vgl. Zwick, Edward in "History vs. Hollywood", Last Samurai DVD 19.40

- Die Motivationen des Kriegers sind Rache, Loyalität, Selbstinteresse oder der Schutz Unschuldiger. Nathan Algrens Ziel ist es, Seite an Seite mit Katsumoto die Menschen zu schützen, die er liebgewonnen hat.
- Der Protagonist hat eine Mission. Algrens ursprünglicher Auftrag, die Soldaten auszubilden, tritt bald in den Hintergrund, als er für Katsumotos Ziele eintritt.
- Ein „Erzfeind“, meist unterstützt durch viele Kämpfer konfrontiert den Helden. In "Last Samurai" übernehmen Omura und Colonel Bagley diese Rolle, hinter beiden Männern steht eine ganze Armee.
- Im Finale steht der Held seinem Feind und dessen Gefolge gegenüber - eine Tradition, die Zwick eindrucksvoll in der letzten Schlacht umsetzt.
- Gibt es kein Sequel, stirbt der Held. Dies trifft zwar auf Katsumoto zu, nicht aber auf Algren, da in der westlichen Filmtradition meist der Held überlebt, auch wenn es zu keinem glücklichen Ende kommt.

Von großer Bedeutung sind im Chanbara naturgemäß die Kampfszenen, die auch in "Last Samurai" dynamisch und blutig ablaufen und professionell choreographiert sind.

Unkonventionell ist hingegen das historische Setting, der Film spielt 1876 und 1877, in der Meiji-Zeit⁶⁰⁶, doch lässt sich mit "Lady Snowblood" auch ein Chanbara anführen, der in dieser Epoche angesiedelt ist. "Last Samurai" verfügt über viele Charakteristika, die den Samuraifilm definieren. Leone bewies bereits, dass ein Western nicht aus den USA kommen muss - Zwick zeigt dem Publikum, dass ein Samuraifilm nicht von Japaner gedreht werden muss. Denn wie der Regisseur selbst feststellte, ist die Filmkultur kulturübergreifend.⁶⁰⁷

Conclusio

Bereits in den ersten beiden Kapiteln, deren Zweck es ist, Basiswissen zum Verständnis der Kultur, der Figur des Samurai und der Filme zu vermitteln, wird deutlich, wie sehr Ost und West sich in manchen Belangen ähneln – etwa die Typisierung der Helden, die in beiden Kulturen Bestand hat.

⁶⁰⁶ In früheren Epochen wäre ein amerikanischer Held kaum möglich.

⁶⁰⁷ Vgl. Zwick, Edward in "Making an epic", Last Samurai DVD 2. 13.20

Anhand von verschiedenen Filmanalysen konnte ich Zusammenhänge und Parallelen verdeutlichen und meine in der Einleitung vorgestellte These, dass die Filmkultur ohne die Inkulturation nicht dieselbe wäre, verifizieren.

In Kapitel drei wird klar, dass der Film selbst und manche Techniken und Darstellungsweisen zwar aus dem Westen kamen, die japanischen Filmschaffer diese aber bald für sich adaptierten und beispielsweise mit dem Benshi eine eigene Filmkultur entwickelten, die bis heute Bestand hat. Als konkretes Beispiel wählte ich zwei Produktionen des in unserer Kultur wohl bekanntesten japanischen Regisseurs, Akira Kurosawa. Er war dem Westen gegenüber stets sehr aufgeschlossen und orientierte sich für seine Filme an Schriftstellern wie Dostojewski und Shakespeare oder Regisseuren wie John Ford. Es gelang Kurosawa, aus zwei Werken Shakespeares zwei eigenständige Filme zu produzieren. Besonders „Das Schloss im Spinnwebwald“ verwebt den westlichen Stoff so geschickt mit den japanischen Traditionen des Noh, dass das Remake alles andere als offensichtlich ist. Typisch japanisch ist der Film keine Kopie, sondern eine Adaption. Die elisabethanische Handlung passt dabei perfekt in das fremde Setting – ein Beweis, wie kompatibel Ost und West sind. Auch „Ran“ mit dem tragischen Ende passt nicht nur zum japanischen Konzept des „mono no aware“, sondern auch zu den oftmals traurigen Ausgängen der Dramen Shakespeares („Romeo und Julia“, „Othello“). In beiden Werken zeigt Kurosawa analog zu seinem englischen Vorbild, wie zwei Männer sich selbst in den Untergang manövrieren.

Kapitel vier dreht sich um die zahlreichen Inspirationen, die die westliche Filmkultur Japan zu verdanken hat. Mit „Kill Bill!“ und „Ghost Dog“ wurden zwei Filme vorgestellt, die Anleihen aus japanischen Produktionen und japanischer Philosophie nahmen und sogar – vermutlich ohne die direkte Absicht der Regisseure – in das Genre des Samuraifilms eingeordnet werden können.

Kapitel 4.2 zeigt, wie Quentin Tarantino aus verschiedenen Chanbara einen einzigen Film schuf und so einen – westlichen und „tarantinesken“ – Samuraifilm drehte, der durchaus mit japanischen Produktionen wie „Lady Snowblood“ oder „Lone Wolf and Cub“, die beide ebenfalls eine Rache Geschichte erzählen, verglichen werden kann. Seine Protagonistin ist eine der wenigen weiblichen Antihelden.

Jim Jarmusch zeigt, dass ein Samuraifilm weder in Japan spielen, noch über den typischen Protagonisten (wie in Kapitel 2 vorgestellt) verfügen muss. Der Auftragsmörder Ghost Dog,

der sich bedingungslos an die Gesetze der Krieger hält, die er aus dem „Hagakure“ bezieht, ist nicht weniger Samurai als beispielsweise Kurosawas Figuren.

Besonders anschaulich stellen die Kapitel 4.1 und 4.4 dar, wie japanische Produktionen bzw. ein japanischer Regisseur zwei Genres nachhaltig verändert haben. Sowohl der Western, als auch der Science Fiction-Film wären heute wohl nicht dasselbe ohne die Inspiration, die George Lucas, John Sturges und Sergio Leone aus einem Samuraifilm schöpften.

Das Westerngenre lieh sich von Kurosawa zwei völlig konträre Helden. Sanjuro, ein Prototyp des Antihelden, begeisterte Leone und verhalf Clint Eastwood als „Kopie“ zur Bekanntheit. Alles andere als perfekte Helden erlebten einen Aufschwung, und noch heute findet man diese Figuren in vielen Produktionen, Clint Eastwood („Gran Torino“, 2008), Vin Diesel („Riddick“, 2004), Jason Statham („The Transporter“, 2002) oder Hugh Laurie („Dr. House“ 2006) sind nur einige Beispiele. Um „Yojimbo“ lässt sich ein regelrechter Kreislauf der Inkulturation feststellen – Kurosawa lieh sich Ideen John Fords für seinen Film und Sergio Leone machte daraus den ersten Italo-Western, der sich in weiterer Folge auch auf den US-Western auswirkte.

Die sieben Samurai hingegen sind tapfere und loyale Krieger⁶⁰⁸. Nach ihrem Vorbild gestaltete John Sturges die „Glorreichen Sieben“, selbstlose Männer, die trotz ihrer Schwächen wie die Krieger in der Vorlage glorifiziert werden. Sturges gelang es auf Grund des Kulturunterschieds nicht, das Original perfekt zu adaptieren – die Enthüllung des Kumpans als Bauernsohn ist im Westen bei weitem nicht so schockierend wie im feudalen Japan. Dennoch zogen die „Glorreichen Sieben“ Remakes und sogar eine TV-Serie nach sich, sodass durchaus eine weitere Auswirkung auf ihr Genre gegeben ist.

Bei näherer Betrachtung der Parallelen zwischen Western und Samuraifilm mag es geradezu selbstverständlich erscheinen, dass es bei zwei derart kompatiblen Genres zu Überschneidungen kam. Die Figur des Cowboy und des Samurai – insbesondere des Ronin – weisen große Ähnlichkeiten auf (Der Samurai, der seinem Herrn dient, ist eher mit dem Ritter gleichzusetzen), die Storylines passen in beide Settings: Der Held, der die Bauern vom Tyrannen befreit, kann sowohl durch die Prärie reiten, als auch durch japanische Wälder reisen.

⁶⁰⁸ Mit Ausnahme von Kikuchiyo, möglicherweise ein „Vorgänger“ von Sanjuro.

„Star Wars“ basiert zwar nur teilweise auf einer Produktion Kurosawas, dennoch lassen sich, wie das Kapitel gezeigt hat, ausreichend Elemente aus „Hidden Fortress“ finden, vor allem die Idee, die Geschichte aus der Sicht zweier wenig heldenhafter Charaktere zu erzählen. Auch andere Techniken (Wischblende) oder Szenen aus japanischen Filmen wurden adaptiert, wie etwa der Kampf in der berühmten Kantinenszene auf Tattooine. Die Samurai selbst fanden als Jedi-Ritter ihren Weg in Lucas Produktion. „Star Wars“ ist zu einem Kultfilm avanciert und gemeinsam mit der „Star- Trek“-Reihe ein Synonym für Science Fiction. Bedenkt man, dass George Lucas nach seinem Erfolg führend in der Entwicklung von Spezialeffekten war, so verdanken in weiterer Folge Filme wie „Herr der Ringe“ oder „Avatar“ ihre Entstehung einem Werk Kurosawas.

Zuletzt gelingt es in Kapitel 5 zu beweisen, dass ein Samuraifilm auch im Westen entstehen kann. Weitere Beispiele für das Zusammentreffen japanischer und westlicher Kulturen – Silver bezeichnet die Filme gar als „Vorläufer“ zu „Last Samurai“ – sind „Bushido Blade“ (Tom Kotani, 1979) oder „Journey of Honour“ (Gordon Hessler, 1991)⁶⁰⁹.

Durch den Vergleich von „Last Samurai“ mit den Merkmalen des Samuraifilms gelingt es unzweifelhaft, die Produktion in dieses Genre einzureihen. Nathan Algren erscheint als Verbindungsglied zwischen der Figur des Cowboys und der des Samurai. Dennoch, „Last Samurai“ ist mehr ein Samuraifilm made in Hollywood – der amerikanische Außenseiter ist ein besserer Samurai als alle Japaner, und naturgemäß überlebt er zum Schluss um – Happy End – zu seiner Geliebten heimkehren zu können.

Noch viele westliche Filmemacher, die in dieser Arbeit nicht näher vorgestellt werden konnten, nutzten Elemente des Chanbara, Silver führt auch noch John Hustons „The Barbarian and the Geisha“ (1958) an oder Tom Laughlins „Master Gunfighter“ (1975), in dem die Kämpfer neben Pistolen auch Schwerter tragen. Sogar „Conan der Barbar“ (1982) vergleicht er mit Kurosawa und nennt als Gemeinsamkeiten „epic structure, chanting narrator, sword-play, supernatural interventions“⁶¹⁰. Der Samuraiethos findet sich auch in Walter Hills „Hard Times“ (1975) oder in „Mad Max“ und dessen Sequels (1979, 1981, 1985), die Anspielungen oder ganze Szenen aus „Sieben Samurai“ enthalten.

⁶⁰⁹ Ersterer handelt von der Suche nach einem gestohlenen Schwert, im zweiten Film reist Tokugawas Sohn nach Spanien, um Gewehre zu erwerben. Vgl. Silver. 2005, S. 234. Auch die „Karate Kid“-Reihe, wenn sie auch nichts mit Samurai zu tun hat, lässt sich hier einordnen.

⁶¹⁰ Vgl. Silver. 2005, S. 230.

Der Samuraifilm selbst existiert heute noch, wenn er auch nicht mehr so beliebt wie zu seiner Glanzzeit sein mag. Aktuelle Filmbeispiele sind „Azumi“ (Ryuhei Kitamura, 2003), „Year one in the north“ (Isao Yukisada, 2005), „Samurai Ayothaya“ (2010, Nopporn Watin), „Samurai Avenger: The Blind Wolf“⁶¹¹ (2009, Kurando Mitsutake), „Mibu gishi den“ (When the last sword is drawn; 2003, Yojiro Takita), „Tajomaru“⁶¹² (2009, Hiroyuki Nakano) oder die Serie „Samurai Girl“⁶¹³ (2008). Es bleibt abzuwarten, ob es auch diesen Filmen gelingt, die internationale Filmkultur zu verändern.

⁶¹¹ Der Film enthält eine Menge Anspielungen auf andere Filme, wie eben den blinden Kämpfer oder die Zahl der Gegner - sieben.

⁶¹² Der Film basiert lose auf Kurosawas „Rashomon“ und leiht sich die Figur des Banditen Tajomaru sowie einige Handlungsstränge.

⁶¹³ A teenage girl tries to balance a normal life as the adopted daughter of wealthy parents with the Samurai traditions of her ancestors. www.imdb.com. 20.6.2011.

Anhang 1: Ein Überblick über die japanische Geschichte⁶¹⁴

Zeit	Daten	Ereignisse
Jomon-Zeit	7000 – 250 v.Chr.	660 v. Chr. erfolgt die Reichsgründung durch Jimmu Tenno.
Yayoi-Zeit	250 v. Chr. – 552 n. Chr.	Erste buddhistische Schriften und Skulpturen kommen nach Japan. Das Yamato-Reich, basierend auf Großfamilien, entsteht ab 300 n. Chr.
Asuka-Zeit	552 - 646	Einheimische, chinesische und buddhistische Kultur verbinden sich. Buddhismus wird zur Staatsreligion, man übernimmt chinesische Verwaltungsmethoden.
Hakuho-Zeit	646 - 710	Die japanische Armee steckt in Korea eine Niederlage ein. Die T'ang-Kultur kommt hinzu.
Nara-Zeit	710 - 794	In Nara wird die erste feste Hauptstadt gegründet. Der riesige Daibutsu (Buddha-Statue) in Nara wird errichtet und geweiht.
Heian-Zeit	794 - 1185	Die ständige Hauptstadt ist Heian (Kyoto). Die höfische Kultur erlebt ihre Blüte. 1160 wird Taira no Kyomori der erste Alleinherrscher. 1185 werden die Taira von den Minamoto besiegt.
Kamakura-Zeit	1185 - 1333	Minamoto Yoritomo wird der erste Shogun. Das Bakufu (Militärregierung) hat ihren Sitz in Kamakura. Zwei Invasionen der Mongolen können abgewehrt werden.
Muromachi-Zeit	1338 - 1573	1467 beginnen die Onin-Kriege. Die Fürsten bekämpfen sich gegenseitig. Portugiesen landen in Japan und

⁶¹⁴ Tabelle vgl. Singer, Kurt: Spiegel, Schwert und Edelstein. Strukturen des japanischen Lebens.-Frankfurt am Main: Suhrkamp.1991 und <http://www.japan-infos.de/japan-geschichte/heisei-zeit.html> (3.10.2010)

		bringen Feuerwaffen mit. Oda Nobunaga setzte diese ein und er sowie in Folge Toyotomi Hideyoshi einigen Japan.
Momoyama-Zeit	1573 - 1600	Nobunaga begeht Selbstmord. Hideyoshi erbaut das Schloss von Osaka und wird absoluter Herrscher Japans. 1598 stirbt er.
Edo-Zeit	1600 - 1868	Tokugawa Ieyasu siegt in der Schlacht von Sekigahara und wird Shogun mit Hauptsitz in Edo (Tokio). Er schließt das Land ab. Es ist die Blütezeit der Samurai. 1853 erscheint Commodore Perry und zwingt das Land zur Öffnung der Häfen. 1867 besteigt der Meiji Kaiser seinen Thron.
Meiji-Zeit	1868 - 1912	Japan öffnet sich dem Westen. Die Verfassung wird verkündet. Die Samurai verlieren ihre Vorrechte, was zu Aufständen führt. Japan führt Krieg gegen China und Russland.
Taisho-Zeit	1912 - 1926	1914 wird Deutschland der Krieg erklärt. Ab 1918 gibt es eine Parteienregierung.
Showa-Zeit	1926 - 1989	1942 wird Pearl Harbour überfallen. 1945, nach Abwurf der Atombomben, kapituliert Japan. 1945 bis 1952 ist Japan besetzt.
Heisei-Zeit	Ab 1989 bis heute	Wegen wirtschaftlichen Krisen, z.B. durch die Bubble-Economy, wurde die Wirtschaft globalisiert und liberalisiert. Auch das Alltagsleben wurde westlicher und entfernte sich von den Traditionen.

Anhang 2: Miyamoto Musashi (1584 – 1645) – ein berühmter Samurai⁶¹⁵

Dieser in Japan legendäre Mann wurde in der Mimasako oder Harima Provinz als Sohn eines Samurai geboren. Früher war er unter Shinmen (auch Shimmen) Takezo benannt, später änderte er seinen Namen, wobei „Miyamoto“ der Geburtsort seines Vaters war. Er wird auch als „Kensei“, Schwertheiliger, bezeichnet.

Seinen ersten Kampf hatte er mit 13 Jahren, seinen Gegner erschlug er mit dem Stock:

Gegner war der geübte Fechter Arima Kihei aus der Shinto-Schule, ich besiegte ihn.⁶¹⁶

Takezo soll nicht nur enorm stark, sondern auch für japanische Verhältnisse groß gewesen sein (etwa 1,85m). In jungen Jahren nahm er an der Schlacht von Sekigahara teil. Danach, mit 21, wollte er seine Kampfkunst perfektionieren und ging nach Kyoto. Als Ronin, der noch dazu auf keine bekannte Schule verweisen konnte, war es nicht leicht für ihn, Gegner zu finden. Bekannt wurde er durch seine Rache an der Yoshiaka-Familie, die er für den Tod des Vaters verantwortlich machte.

Er erprobte seinen Zwei-Schwerter-Stil „Niten-ryu“ in über 60 Duellen. In dieser Disziplin war er der „Tenka-ichi“ (unter dem Himmel der Beste). Die Art und Weise, wie er mit Stärke und Klugheit seine Reputation und sein Geld verdiente, gefiel auch anderen und so wurde er ein Vorbild für viele Schwertkämpfer.⁶¹⁷

Musashi schien sich nicht darum zu kümmern, was seine Mitmenschen dachten. So errichtete er bei Himaji einen Dojo⁶¹⁸ mit einer Tafel, auf der zu lesen war:

Hier lehrt Japans erfahrenster Mann in den Kampfkünsten.⁶¹⁹

Andere Samurai waren darüber nicht begeistert und Musashi entging nur knapp einer Verurteilung zu Seppuku.

⁶¹⁵ Über Musashi gibt es viel zu lesen und zu sehen, die dramatisierte Biographie von Yoshigawa Eiji diente z.B. als Vorlage für die „Samurai“-Trilogie von Inagaki Hiroshi oder den Manga „Vagabond“ von Inoue Takehiko.

⁶¹⁶ Musashi. 1998 ,S. 148.

⁶¹⁷ Vgl. Silver.2005, S. 16.

⁶¹⁸ Schwertkampfschule

⁶¹⁹ Musashi. 1998 ,S. 159

Im Laufe seines Lebens freundete er sich mit vielen Leuten an, darunter auch Künstler, die ihn zur Tusche–Malerei inspirierten.

Er war schließlich beim Daimyo von Higo zu Gast, dessen Tod ihn schwer traf – hatte er doch auf seine Hilfe bei der Institutionalisierung seiner Schule gehofft. Miyamoto Musashi lebte schließlich zurückgezogen beim Nachfolger des Daimyos, wo er das „Buch der 5 Ringe“ (gorin–no–sho) verfasste, in dem er die Prinzipien seiner Zwei–Schwerter–Schule erklärt. Er übergab das Werk sieben Tage vor seinem Tod seinem Lieblingsschüler.

Miyamoto Musashi ist in Kyushu begraben.

Literaturliste

Achternbusch, Herbert; Jacobsen, Wolfgang; Kreimeier, Klaus; Visarius, Karsten: Reihe Film 41. Akira Kurosawa.-München: Carl Hanser Verlag.1988.

Anderson, Joseph I; Richie, Donald: The Japanese film: art and industry.-New York: Grove Press.1959.

Barrett, Gregory: Archetypes in Japanese Film.-New York, London, Ontario: Assoc. University Press.1989.

Barthes, Roland: Im Reich der Zeichen.-Frankfurt am Main: Suhrkamp.1981.

Benedict, Ruth: Chrysantheme und Schwert. Formen der japanischen Kultur.- Frankfurt am Main: Suhrkamp.2006.

Bordwell, David: Visual Style in Cinema.-Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. 2006³.

Bordwell, David; Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction.-Wisconsin: McGrawHill.2008.

Bryant, Anthony J.; McBride, Angus: Die Geschichte der Samurai.- St.Augustin: Siegler Verlag.2003.

Coulmas, Florian: Die Kultur Japans.- München: C.H. Beck. 2002.

Davis, Darrell William: Picturing Japanesness in Film and Culture.-New York: Columbia University Press.1996.

Fischer, Robert; Körte, Peter; Seeßlen Georg: Quentin Tarantino.-Berlin: Bertz & Fischer. 2004.

Hg. Galbraith, Stuart IV; Duncan, Paul: Japanese Cinema.-Köln: Taschen.2009.

Galloway, Patrick: Stray Dogs and Lone Wolves. The Samurai Film Handbook.-Berkeley: Stone Bridge Press.2005

Gelfert, Hans Dieter: Shakespeare.- München: C.H. Beck.2000.

Glaubitz, Nicole; Kräuser Andrea; Hyunseon Lee (Hrsg): Akira Kurosawa und seine Zeit.- Bielefeld: transcript Verlag. 2005.

Goodwin, James: Akira Kurosawa and Intertextual Cinema. -Baltimore, London: John Hopkins University Press.1994.

Hg. Historisches Museum der Pfalz Speyer: Samurai.-Ostfildern: Thorbecke Verlag.2008.

Kaplan, David E.; Dubro, Alec: Yakuza-Japans criminal underworld. California: University of California Press Ltd. 2003.

Hg. Kiefer, Bernd; Grob, Norbert: Filmgenres. Western.-Stuttgart: Reclam.2003.

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

Menegazzo, Rossella: Japan – Land der aufgehenden Sonne.-Berlin: Parthos Verlag.2008.

Miyamoto, Musashi: Das Buch der fünf Ringe. Die Lehre eines Samurai-Meisters.-München: Droemer, 1998.

Nagele, Martin Bernd: Die Braut, die sich traut: Repräsentation und Praxis dynamischer Prozesse kultureller Hybridisierung im globalen Kontext; Quentin Tarantinos „Kill Bill“.- Wien: Universität Wien. 2008.

Nakane, Chie: Die Struktur der japanischen Gesellschaft.-Frankfurt am Main: Suhrkamp.1985.

Neiß, Sonja: Filme von Quentin Tarantino. –Saarbrücken: VPM Verlag. 2007.

Nitobe, Inazo: Bushido. Der Weg des Kriegers.- Neuenkirchen: RaBaKa Publ.2009.

Rall, Veronika: Tom Cruise. Berlin: Bertz. 2003.

Richie, Donald: The films of Akira Kurosawa.-L.A., London, Berkeley: University of California Press.1996³.

Richie, Donald: A hundred years of japanese film.-Tokyo: Kodansha.2005.

Rinzler, J.W.: The Making of Star Wars.- Großbritannien: Ebury Press.2008.

Hg. Schabert, Ina: Shakespeare Handbuch: Stuttgart: Kröner. 1992.

Shakespeare, William: Macbeth.-Stuttgart: Reclam Verlag.2001.

Shakespeare, William: König Lear. In: William Shakespeare. Sämtliche Werke in einem Band.-St. Gallen: Otus.2009.

Silver, Alain: The Samurai Film. -Woodstock & New York: The Overlook Press.2005.

Simpson, Paul: The rough guide to Westerns.-London: Penguin Books.2006.

Singer, Kurt: Spiegel, Schwert und Edelstein. Strukturen des japanischen Lebens.-Frankfurt am Main: Suhrkamp.1991.

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

Thorne, Roland: Samurai Films.- Herts: kamerabooks. 2008.

Thornton, S.A.: The japanese period film.- North Carolina: McFarland. 2008.

Yamane, Keiko: Das japanische Kino. Geschichte, Filme, Regisseure.-München, Luzern: Verlag C.J. Bucher.1985.

Lexika

Hg. Drosdowski, Günther; Scholze-Stubenrecht, Werner; Wermke, Matthias: Duden Fremdwörterbuch. –Mannheim: Brockhaus.1997.

Hg. Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart. 2002.

Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Englisch-Deutsch. Wien.1996.

Sprachführer Japan.-Ostfildern: Mairdumont.2008.

Internet

Abele, Elizabeth: The Magnificent Seven in
<http://www.imagesjournal.com/issue10/infocus/magnificentseven.htm> (5.3.2011)

Alack, Dennis; Neumann, Kai; Wolf, Christoph: http://www.starwars-union.de/serien/1/The_Clone_Wars/ind/115/Bounty_Hunters/ (11.3. 2011)

Cannon, Damian: The Magnificent Seven. Movie Reviews UK 1998 in http://www.film.u-net.com/Movies/Reviews/Magnificent_Seven.html (11.3.2011)

Gasperi, Walter: John Sturges - Ein Meister des klassischen Western, 02.08.10 in
<http://www.kultur-online.net/?q=node/12555> (6.3.2011)

Grieb, Owen: Overshadowed by Cruise, but has something to say, Dec. 2003. In
www.japanvisitor.com/index.php?cID=367&pID=414 (11.3.2011)

Grob Norbert: John Sturges in <http://www.zeit.de/1992/36/gut-bleibt-gut?page=2> (11.3 2011)

Kölling, Martin: Unter dem Schwert vom 26.08.2010 in
<http://www.heise.de/tr/blog/artikel/Unter-dem-Schwert-1065760.html> (11.3.2011)

Japan Arts Council: <http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/nohgaku.html> (29.11.2010)

Lehmann, Ulf: www.tenshukaku.de (12.5.2010)

Scheid, Bernhard: www.univie.ac.at/rel-jap/start/index.html (12.5.2010)

www.zdf.de : Das Schwert der Shogune

Mes, Tom; Sharp, Jasper; Rucka, Nicholas; Mes, Martin: www.midnighteye.com

Haselbeck, Sebastian:
www.tarantino.info/wiki/index.php/Kill_Bill_References_Guide/japanese (9.1.2011)
www.lastsamurai.warnerbros.com (11.3. 2011)

/: Die Globalisierungsgegner von einst kämpften mit dem Schwert: „Der letzte Samurai“ . 6.1.
2004 in
<http://www.faz.net/s/Rub8A25A66CA9514B9892E0074EDE4E5AFA/Doc~E0069F9C968E345EAB06DDEA9C1597CAE~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (11.3.2011)

Zander, Peter: Das Ende der Unschuld.10. Juni 2008. In
http://www.morgenpost.de/printarchiv/film/article385222/Das_Ende_der_Unschuld.html
(11.3. 2011)

Filme:

Fujita, Toshiya: Lady Snowblood. Rapid Eye Movies. 2009.

Jarmusch, Jim: Ghost Dog. Der Weg des Samurai. ArtHaus. 2005.

Kurosawa, Akira: Das Schloss im Spinnwebwald. New KSM. 2009.

Kurosawa, Akira: Ran. Warner Bros. 2 Disc-Special Edit. 2004.

Kurosawa, Akira: Die Sieben Samurai (Original Kinofassung) New KSM. 2005.

Kurosawa, Akira: Yojimbo. New KSM. 2008.

Kurosawa, Akira: Die verborgene Festung. New KSM. 2008.

Leone, Sergio: Für eine Handvoll Dollar. Paramount Pictures. 2009.

Lucas, George: Star Wars – Eine neue Hoffnung. Lucasfilm Ltd. 2008.

Sturges, John: Die Glorreichen Sieben. United Artists. 2008.

Tarantino, Quentin: Kill Bill Vol. 1. Buena Vista. 2004.

Zwick, Edward: Last Samurai. Warner Bros. 2 Disc-Edit. 2004.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Kurosawa, Akira: Das Schloss im Spinnwebwald. 42.08
- Abbildung 2: Kurosawa, Akira: Das Schloss im Spinnwebwald. 01.43.01, 01.44.01
- Abbildung 3: Kurosawa, Akira: Das Schloss im Spinnwebwald .27.14
- Abbildung 4: Kurosawa, Akira: Das Schloss im Spinnwebwald .11.54
- Abbildung 5: Kurosawa, Akira: Das Schloss im Spinnwebwald .10.04
- Abbildung 6: Kurosawa, Akira: Das Schloss im Spinnwebwald .01.00.14
- Abbildung 7: Kurosawa, Akira: Das Schloss im Spinnwebwald .01.40.37
- Abbildung 8: Kurosawa, Akira: Das Schloss im Spinnwebwald .01.41.40
- Abbildung 9: Kurosawa, Akira: Das Schloss im Spinnwebwald .12.46
- Abbildung 10: Kurosawa, Akira: Das Schloss im Spinnwebwald .01.35.10
- Abbildung 11: Kurosawa, Akira: Ran.47.46
- Abbildung 12: Kurosawa, Akira: Ran.01.35.50
- Abbildung 13: Kurosawa, Akira: Ran. 16.41
- Abbildung 14: Kurosawa, Akira: Ran. 17.12
- Abbildung 15: Kurosawa, Akira: Ran. 28.40
- Abbildung 16: Kurosawa, Akira: Ran.01.06.18
- Abbildung 17: Kurosawa, Akira: Ran. 2.00.24
- Abbildung 18: Kurosawa, Akira: Ran. 2.22.52
- Abbildung 19: Kurosawa, Akira: Ran. 36.15
- Abbildung 20: Kurosawa, Akira: Ran. 02.28.43
- Abbildung 21: Kurosawa, Akira: Ran.02.31.28
- Abbildung 22: Kurosawa, Akira: Ran. 02.32.16
- Abbildung 23: Kurosawa, Akira: Die sieben Samurai. 13.18
- Abbildung 24: Kurosawa, Akira: Die sieben Samurai.16.01
- Abbildung 25: Kurosawa, Akira: Die sieben Samurai.38.29
- Abbildung 26: Kurosawa, Akira: Die sieben Samurai. 26.30
- Abbildung 27: Kurosawa, Akira: Die sieben Samurai.29.11
- Abbildung 28: Kurosawa, Akira: Die sieben Samurai. 51.39

Abbildung 29: Kurosawa, Akira: Die sieben Samurai.1.03.12

Abbildung 30: Kurosawa, Akira: Die sieben Samurai. 1.08.45

Abbildung 31: Kurosawa, Akira: Die sieben Samurai. 1.58.08

Abbildung 32: Kurosawa, Akira: Die sieben Samurai. 2.29.26; 2.30.04

Abbildung 33: Kurosawa, Akira: Die sieben Samurai. 2.24.25

Abbildung 34: Sturges, John: Die glorreichen Sieben. 12.37

Abbildung 35: Sturges, John: Die glorreichen Sieben.1.02.34 und Kurosawa, Akira: Die sieben Samurai. 1.14.27

Abbildung 36: Sturges, John: Die glorreichen Sieben. 28.21

Abbildung 37: Sturges, John: Die glorreichen Sieben. 42.07

Abbildung 38: Sturges, John: Die glorreichen Sieben. 45.07

Abbildung 38: Sturges, John: Die glorreichen Sieben. 1.26.39 und Kurosawa, Akira: Die sieben Samurai. 2.12.11

Abbildung 40: Sturges, John: Die glorreichen Sieben. 2.02.21

Abbildung 41: Kurosawa, Akira: Yojimbo. 23.01

Abbildung 42: Kurosawa, Akira: Yojimbo. 21.54

Abbildung 43: Kurosawa, Akira: Yojimbo. 2.27

Abbildung 44: Kurosawa, Akira: Yojimbo. 6.22

Abbildung 45: Kurosawa, Akira: Yojimbo. 13.03

Abbildung 46: Kurosawa, Akira: Yojimbo. 28.26; 28.38

Abbildung 47: Kurosawa, Akira: Yojimbo. 57.44

Abbildung 48: Kurosawa, Akira: Yojimbo. 1.07.24

Abbildung 49: Kurosawa, Akira: Yojimbo. 1.21.20

Abbildung 50: Kurosawa, Akira: Yojimbo. 1.39.44

Abbildung 51: Kurosawa, Akira: Yojimbo. 1.42.15

Abbildung 52: Leone, Sergio: Für eine Handvoll Dollar. 1.32.41, 1.26.53, 1.26.59

Abbildung 53: Leone, Sergio: Für eine Handvoll Dollar. 2.55

Abbildung 54: Leone, Sergio: Für eine Handvoll Dollar. 6.43 und Kurosawa, Akira: Yojimbo.7.69

Abbildung 55: Kurosawa, Akira: Yojimbo.18.40 und Leone, Sergio: Für eine Handvoll Dollar. 16.04

Abbildung 56: Leone, Sergio: Für eine Handvoll Dollar.51.44

Abbildung 57 : Kurosawa, Akira: Yojimbo.1.06.36 und Leone, Sergio: Für eine Handvoll Dollar.1.00.34

Abbildung 58: Leone, Sergio: Für eine Handvoll Dollar. 1.15.25 und Kurosawa, Akira: Yojimbo. 1.31.59

Abbildung 59: Leone, Sergio: Für eine Handvoll Dollar. 1.30.18

Abbildung 60: Leone, Sergio: Für eine Handvoll Dollar.1.35.31

Abbildung 61: Toshiya Fujita: Lady Snowblood. 01.32.26 und Tarantino, Quentin: Kill Bill! Vol.1. 01.11.32

Abbildung 62: Toshiya Fujita: Lady Snowblood. 04.05 und Tarantino, Quentin: Kill Bill! Vol.1. 01.20.05

Abbildung 63: http://www.tarantino.info/wiki/index.php/Kill_Bill_References_Guide/japanese (9.1.2011)

Abbildung 64: Toshiya Fujita: Lady Snowblood 01.33.47 und Tarantino, Quentin: Kill Bill! Vol.1 01.33.57

Abbildung 65: http://www.tarantino.info/wiki/index.php/Kill_Bill_References_Guide/japanese (9.1.2011)

Abbildung 66: Jarmusch, Jim: Ghost Dog. Der Weg des Samurai. 1.10

Abbildung 67: Jarmusch, Jim: Ghost Dog. Der Weg des Samurai.1.10. 4.22

Abbildung 68: Jarmusch, Jim: Ghost Dog. Der Weg des Samurai. 01.34.02

Abbildung 69: Jarmusch, Jim: Ghost Dog. Der Weg des Samurai. 2.56, 2.46, 9.38

Abbildung 70: Jarmusch, Jim: Ghost Dog. Der Weg des Samurai. 35.25

Abbildung 71: Jarmusch, Jim: Ghost Dog. Der Weg des Samurai. 32.40

Abbildung 72: Jarmusch, Jim: Ghost Dog. Der Weg des Samurai. 51.06, 32.02, 33.08

Abbildung 73: Jarmusch, Jim: Ghost Dog. Der Weg des Samurai. 57.03

Abbildung 74: Jarmusch, Jim: Ghost Dog. Der Weg des Samurai. 01.40.21

Abbildung 75: Jarmusch, Jim: Ghost Dog. Der Weg des Samurai. 01.44.06, 01.46.30

Abbildung 76: Kurosawa, Akira: Die Verborgene Festung. 03.48

Abbildung 77: Kurosawa, Akira: Die Verborgene Festung. 15.45; 19.30

Abbildung 78: Kurosawa, Akira: Die Verborgene Festung. 22.14

Abbildung 79: Kurosawa, Akira: Die Verborgene Festung. 01.24.06 und
Kaminski, Michael: The Influence and Imagery of Akira Kurosawa. 2007 in
<http://secrethistoryofstarwars.com/kurosawa1.html> (26.1.2011)

Abbildung 80: Kurosawa, Akira: Die Verborgene Festung. 1.20.45 und
Lucas, George: Star Wars: A new Hope. 1.55.11

Abbildung 81: Lucas, George: Star Wars: A new Hope. 33.17, 01.33.20

Abbildung 82: Lucas, George: Star Wars: A new Hope. 14.22

Abbildung 83: Lucas, George: Star Wars: A new Hope. 11.04, 28.17

Abbildung 84: Kurosawa, Akira: Die Verborgene Festung. 01.50.05

Abbildung 85: Lucas, George: Star Wars: A new Hope. 1.01.47

Abbildung 86: Lucas, George: Star Wars: A new Hope. 54.43

Abbildung 87: Lucas, George: Star Wars: A new Hope. 01.12.51, 1.21.07

Abbildung 88: Lucas, George: Star Wars: A new Hope. 1.44.03

Abbildung 89: Lucas, George: Star Wars: A new Hope. 44.55, 45.13 und
Kaminski, Michael: The Influence and Imagery of Akira Kurosawa. 2007 in
<http://secrethistoryofstarwars.com/kurosawa1.html> (26.1.2011)

Abbildung 90: Kaminski, Michael: The Influence and Imagery of Akira Kurosawa. 2007 in
<http://secrethistoryofstarwars.com/kurosawa1.html> (26.1.2011)

Abbildung 91: Zwick, Eward: Last Samurai. 18.30

Abbildung 92: Zwick, Eward: Last Samurai. 2.05

Abbildung 93: Zwick, Eward: Last Samurai. 20.56

Abbildung 94: Zwick, Eward: Last Samurai. 25.01

Abbildung 95: Zwick, Eward: Last Samurai. 29.43

Abbildung 96: Zwick, Eward: Last Samurai. 33.17.

Abbildung 97: Zwick, Eward: Last Samurai. 46.55

Abbildung 98: Zwick, Eward: Last Samurai.01.08.39

Abbildung 99: Zwick, Edward: Last Samurai. 01.29.38, 01.29.52, 01.30.09

Abbildung 100: Zwick, Edward: Last Samurai. 01.46.43

Abbildung 101: Zwick, Edward: Last Samurai. 02.06.55

Abbildung 102: Zwick, Edward: Last Samurai. 02.10.46

Abstract

Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach Parallelen und Vorbildern in östlicher und westlicher Filmkultur nach. Mit dem Schwerpunkt Samuraifilm soll erörtert werden, wie Figuren, Narration oder Filmtechnik adaptiert wurden und dadurch eigenständige Filme entstanden, denen es in Folge gelang, neue Genrekonventionen – zum Beispiel im Western und Science Fiction – einzuführen.

Um meine These, die Inkulturation habe die Filmwelt nachhaltig verändert, wenn nicht gar verbessert, zu verifizieren, analysiere ich ausgesuchte Filme. Die ersten beiden Kapitel dienen als Informationsbasis bezüglich der kulturellen Hintergründe.

Der erste Teil der Arbeit dreht sich um den westlichen Einfluss. Das Medium Film selbst kam aus dem Westen, wurde aber von den japanischen Filmschaffenden bald für eine eigenständige Filmkultur adaptiert. Akira Kurosawa, einer der bekanntesten Regisseure, zeigt in den zwei angeführten Beispielen „Das Schloss im Spinnwebwald“ und „Ran“ wie zwei Werke von William Shakespeare – „Macbeth“ und „König Lear“ – japanisiert und zu Samuraifilmen wurden.

Der zweite Teil widmet sich dem Westen, der dem japanischen Kino einiges zu verdanken hat. Der Western bietet sich als besonders gutes Beispiel an, da die beiden Genres – Western und Samuraifilm – in Bezug auf Handlung und Figuren sehr kongruent sind. So entstanden aus zwei Werken Kurosawas zwei Filme, die das Western-Genre veränderten bzw. den Weg für ein neues Sub-Genre eröffneten: John Sturges „Die Glorreichen Sieben“ und Sergio Leones „Für eine Handvoll Dollar“ (der Beginn des Spaghettiwesterns). Im Rahmen meiner Analyse vergleiche ich „Original“ und „Kopie“, weise auf Ähnlichkeiten und kulturbedingt unpassende Parallelen hin.

Der erste (bzw. vierte) Teil der Reihe „Star Wars“, „A New Hope“, basiert, wie sich in der Analyse zeigt, vor allem auf Kurosawas „Die verborgene Festung“, George Lucas ließ sich aber auch von anderen Filmszenen des japanischen Regisseurs inspirieren. In diesem Kapitel erörtere ich, wie ein Samuraifilm letztlich das Science Fiction-Genre revolutionierte.

Quentin Tarantino ist bekannt dafür, in seinen Filmen andere Werke zu zitieren oder gar zu kopieren. In „Kill Bill! Vol.1“ ist es ein Samuraifilm, der ihm als Vorlage dient. Jim Jarmusch

hingegen baut „Ghost Dog“ auf dem „Hagakure“ auf, einem Buch über die Weisheiten der Samurai. Ich versuche, zu beweisen, wie beide Regisseure mit Hilfe japanischer Vorlagen einen ungewöhnlichen Samuraifilm schufen.

Der dritte Teil behandelt einen „westlichen Samuraifilm“, Edward Zwicks „Last Samurai“. Nach der Filmanalyse kann ich den Beweis antreten, dass auch ein Hollywoodfilm in dieses japanische Genre einordenbar ist.

Anhand der zahlreichen Filmbeispiele und ihrer Analyse gelingt es, die These meiner Arbeit zu verifizieren: Dank des Samurafilms – der teilweise selbst auf westlichen Vorbildern beruht - wurde die westliche Filmkultur bereichert und verändert.

Lebenslauf

Name: Birgitt Roswitha Heintl

Geburtsdaten: 4. Juli 1982, Wien

Ausbildung: 4 Jahre Volksschule im Institut Neulandschule, 1100 Wien

8 Jahre Gymnasium im Institut Neulandschule, 1100 Wien

2000: Matura

2000 – 2001: Studium Deutsche Philologie und Publizistik

2001 – 2002: Studium Biologie

2002 – 2005: Studium des Hauptschullehramts für die Fächer Deutsch und
Physik/Chemie an der Pädagogischen Akademie des Bundes, 1100 Wien

2006 – dato: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Beruf: September 2005 – Juni 2007: Lehrerin an der KMS Steinbauergasse, 1120 Wien

September 2007 – dato: Lehrerin an der KMS Singrienergasse, 1120 Wien