

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 27 (1985)
Heft: 144

Artikel: Ran von Akira Kurosawa : am Rand des Abgrunds
Autor: Ruggle, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867439>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

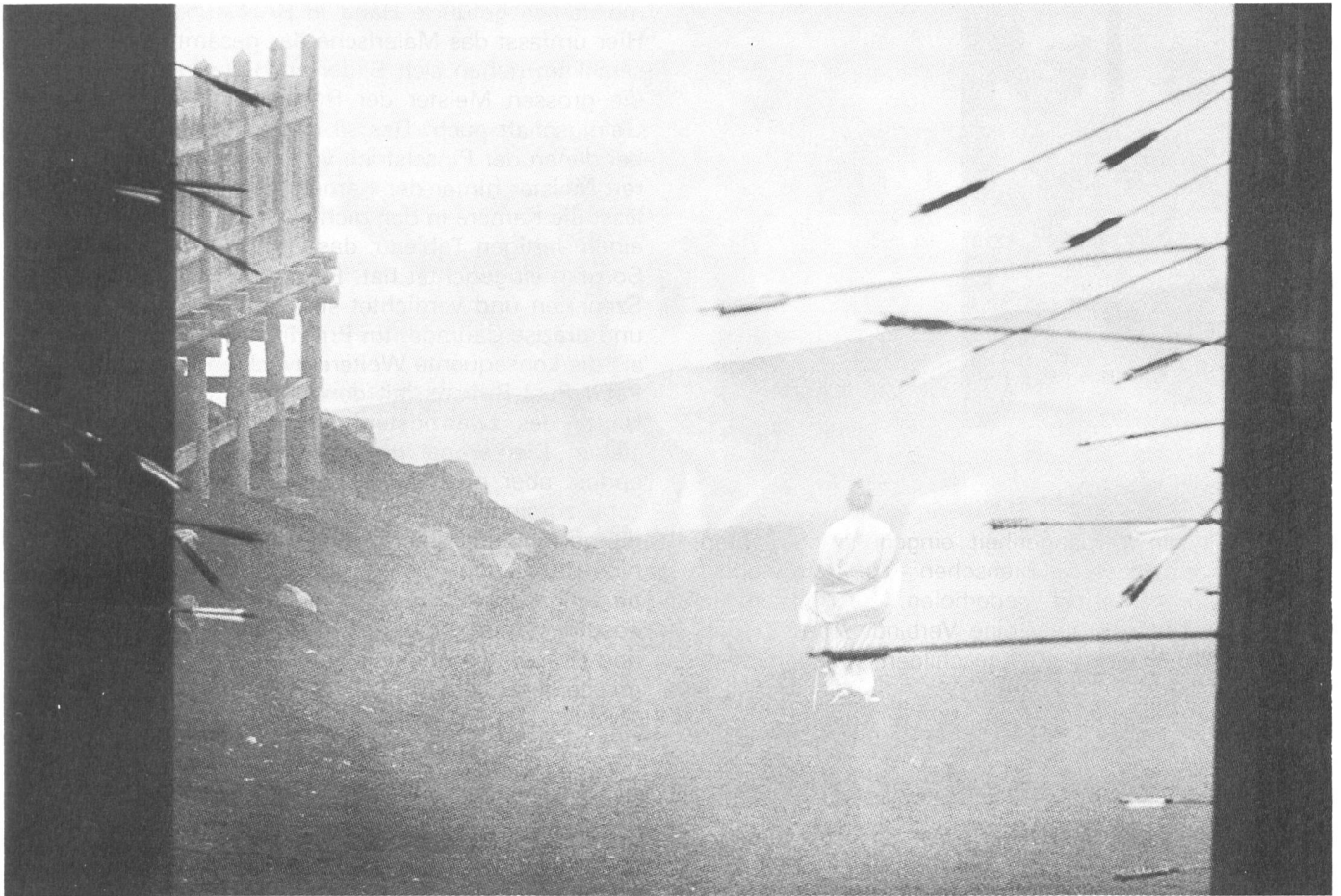
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées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

Terms of use

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

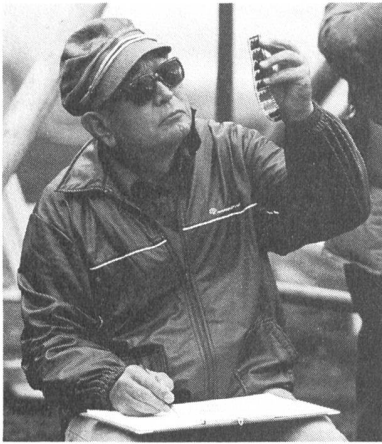
Download PDF: 14.04.2026

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



RAN von Akira Kurosawa

Am Rand des Abgrunds



»Wenn wir die Vergangenheit eingehend betrachten, stellen wir fest, dass die Menschen - zu ihrem eigenen Unglück - nur sich selbst wiederholen. Unter diesem Gesichtspunkt gibt es immer eine Verbindung zur Gegenwart, ganz gleich welche Zeit geschildert wird.«

Akira Kurosawa

Seit 1965, dem Jahr, da er AKAHIGE («Doktor Rotbart») herausbrachte, hat Akira Kurosawa nur noch alle fünf Jahre einen Film realisieren können - die Zeiten sind schlecht geworden, für Meister wie ihn, schlechter denn je (der verstorbene Orson Welles wäre da ein vergleichbares Beispiel). Dabei braucht man nur jene drei Titel zu nennen, die dem neusten Epos RAN («Chaos») vorangegangen sind, um anzudeuten, welch immense Schöpfungskraft in diesem Manne steckt: DODESKADEN war 1970 sein erster Versuch in Farbe, einer jener Filme, in denen er vom Rande her die heutige Gesellschaft auslotete. Es war dies der letzte Film, den ihm die Japaner selbst noch ermöglichten hatten; danach folgte 1971 ein verzweifelter Selbstmordversuch. DERSU UZALA, Kurosawas nächstes Projekt, kam dank der russischen Mosfilm 1975 zustande; es ist dies das vielleicht innigste Plädoyer zur Rückbesinnung des Menschen auf seine Natur (eingeständenermassen das grosse Vorbild für John Boorman und seinen THE EME-RALD FOREST).

Ein Jahr widmet sich Kurosawa im Normalfall der Arbeit am Szenerium. Er schrieb das Buch zu RAN. Ein Produzent liess sich nicht finden, und so realisierte er 1980 mit Hilfe von George Lucas und Francis Ford Coppola KAGEMUSHA, jenen visionären Abgesang auf eine ganze Epoche, der ihm in Cannes die Goldene Palme bescherte.

Kurosawa hatte in jungen Jahren als Maler angefangen. Wenn er in KAGEMUSHA zum ersten Mal ganz gezielt mit den filmischen Pinseln auf der Palette wühlte, so bringt er die dort vor allem in den Schlussbildern schon

meisterlich geführte Hand in RAN nun zur Perfektion. Hier umfasst das Malerische das gesamte Werk. In diesem Film reihen sich Bilder an Bilder und erinnern an die grossen Meister der Renaissance, an ihre direkte Gefolgschaft auch. Das sind barocke Wiedergeburten, bei denen der Pinselstrich von einst von einem visionären Meister hinter der Kamera geführt wird. Kurosawa lässt die Kamera in den dichtesten Momenten ruhen auf einem fertigen Tableau, das er zuvor mit minutiöser Sorgfalt eingerichtet hat. Er geht auf Distanz zu seinen Szenerien und verdichtet sie durch lange Brennweiten und präzise Cadrage. Im Prinzip ist RAN nichts weniger als die konsequente Weiterentwicklung der Arbeit eines Peter Paul Rubens mit den Mitteln, die in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zur Verfügung stehen. Die Farbpalette liefert nun Eastman-Color; sie ist anders aber nicht minder bewegend. Eine Voraussetzung zumindest blieb sich über die Jahrhunderte und die gewandelten Techniken hinweg gleich: es gilt auch hier, das richtige Licht zu finden, jene technische Equipe zu haben, die einem bei der Verwirklichung derart ausdrucksstarker Bilder zur Seite stehen kann. Die Farb- und Lichtdramaturgie allein macht RAN schon zu einem meisterlichen Werk.

Die irdischen Freuden

Doch beginnen wir vorne. RAN ist ein klassisches Drama, das tatsächlich auch jenen Atem hat, den es dafür braucht, diese Schlichtheit der Erzählung, bei allem szenischen Aufwand behält. In der Exposition finden sich stumme Aufnahmen einer Jagd, deren Stille erst durch das Auftauchen des verfolgten Ebers durchbrochen wird. Die Männer des fürstlichen Clans der Ichimonji üben sich in den saftig grünen Weiten ihres Territoriums im Bogenschiessen. Anschliessend erholt man sich bei Sake und Geschichten, unterhalten durch die Spässe des Narren Koyami. Der Vater, Fürst Hidetora, scheint alt und müde geworden von seinen ungezählten Schlachten und Kämpfen, in denen er sich rücksichtslos seine Macht aufbaute. Nach der Wildschweinjagd jedenfalls versinkt er in Schlaf.

Später erst tut er, umgeben von seinen drei Söhnen Taro, Jiro und Saburo, den engsten Gefolgsleuten und befreundeten Fürsten seinen Willen kund, die Macht abzugeben und aufzuteilen unter den Söhnen. Jeder soll ein eigenes Schloss erhalten, und Taro, der älteste, die Ichimonjis anführen. Er, Hidetora selbst, will sich als Oberhaupt mit dreissig ausgewählten Kriegern ins «Stöckli» zurückziehen, in einen Seitenflügel auf Taros Schloss.

Die Ablösung verläuft allerdings anders, als der alte Despot sie sich ausgemalt hat. Saburo, der jüngste Sohn, ist nicht bereit, ihm wie die beiden anderen unterwürfig zu schmeicheln. Er sieht die Verlogenheit der Szene und drückt offen seinen Ekel darob aus. Die Pfeilprobe, die der Vater zur Illustration verstärkter Kraft in der Vereinigung durchführt, stört Saburo, indem er die drei Pfeile bricht, um zu zeigen, dass mit Hilfe von aussen auch die drei Brüder aufgebracht und damit geschwächt werden können. Saburo, Hidetoras Lieblingssohn, verhält sich



Kaede, die starke Frau, durchschneidet die Einheit des Hidetora-Clans, indem sie zwei der Söhne des Alten gegeneinander ausspielt.





Zeichnung und Nachbild: Kurosawa bereitet minuziös vor.



in diesen Momenten wie eine jener aus dem Rahmen tanzenden Samurai-Figuren, die in Filmen wie YOJIMBO oder SANJURO Kurosawas einstiger Star Toshiro Mifune verkörpert hat. Keck und selbstbewusst bricht er nicht nur die Pfeile, er bricht auch die Erwartungen, die in ihn gesteckt werden. Mit der Konsequenz, dass der Vater ihn ausstösst und zusammen mit seinem eigenen treuen Gefolgsmann Tango fortjagt.

Kristallklares Grundmuster

Wie Shingen Takeda in KAGEMUSHA ist Hidetora Ichimonji ein Berg, der unerschütterlich in seiner Zeit steht. Waren damals die ungeschlagen schnellen Reiter schwarz, die rauschenden Infanteristen grün und die feurigen Lanzenträger rot, so charakterisieren drei Farben neben den schwarzen und den weissen der umliegenden Heere in RAN die drei Söhne und ihre Gefolgschaften. Das zieht Kurosawa durch, von jenem Anfang an, da Taro (der Gelbe), dem Vater am nächsten sitzt, neben Jiro (dem Roten) und Saburo (dem Blauen). Wie die Führer so ihr Heer; die Farben allein geben später in den zu Impressionen erstarrten Schlachtszenen den Wogen der Heeresbewegungen die Identität.

In der beherrschten Einfachheit liegt die Grösse von Kurosawas abgeklärtem künstlerischen Ausdruck. Wenn er mit KAGEMUSHA nach fünfzehn Jahren wieder zum Jidai-Geki, zum Genre des japanischen Kostümfilms, zurückgekehrt war und diese Hinwendung zu der von ihm geliebten und bewunderten Epoche auch in RAN weiter pflegt, so bleibt er auch hier Lichtjahre von dem entfernt, was man sich bei uns als «Kostüm-» oder «Historien-» Film gewohnt ist. Wie der von ihm bewunderte John Ford sich seinen Westen selber definierte, schafft der Japaner seinen Osten. Und beide kommen sie zuweilen auf dieselben Bilder.

Auch Kurosawa nimmt eine Epoche, ein Genre, um Zeitloses ins Zentrum zu rücken. Er nimmt das japanische Mittelalter, weil ihm diese Vergangenheit in Sitten, Bräuchen und Lebensstil um vieles schöner erscheint als die Gegenwart. Für Kurosawa hat die Menschheit seit jenen Jahren keinen Fortschritt mehr gemacht, es sei denn jenen im Bereich der Tötungsmaschinen, die verrückter, irrwitziger noch geworden sind. Im erstarrten Feudalismus der Tokugawa-Epoche (1600 - 1668) verloren die Menschen seiner Ansicht nach endgültig ihre Freiheit. Der Identitätsverlust und seine Folgen waren das Thema in KAGEMUSHA; jetzt lässt der 75jährige Meister vor unseren Augen eine Handvoll Machthunger die Pirouette ihrer blinden Besessenheit drehen. Das endet apokalyptisch, doch neue Machtgier dürfte den Ruinen entsteigen.

Die irdischen Qualen

Bald stellt der Vater Hidetora fest, dass der von ihm mit Macht ausgestattete älteste Sohn Taro seine Gegenwart auf dem eigenen Schloss nicht länger wünscht. Er sucht den zweiten auf, doch setzt dieser ihm gleichfalls For-



derungen in den Weg, so dass er auch das Schloss Jiros ohne Zögern wieder verlässt. Es bleibt ihm und seinen dreissig Elite-Kriegern in dem Moment nur noch die dritte Festung, jene, die eigentlich dem jüngsten Sohn Saburo versprochen gewesen wäre, hätte der sich nicht unflätig benommen.

Der einstmals so mächtige Alte, der sich die Nachbarn unterworfen, deren Familien getötet, Söhne geblendet, Töchter entführt und den eigenen Söhnen zu Frauen gegeben hat, sieht sich zunehmend alleingelassen und ausgeschlossen von seinen eigenen Gütern. Macht macht einsam. Wenn Jiro und sein Vater sich im Schlosshof gegenüberstehen, so hört man nichts mehr ausser das Zirpen der Grillen, und die Machtprobe spielt sich über den Gehorsam der Krieger ab. Wenn Hidetora sich - weil er das gar nicht kann - nicht «unterwirft», den Weisungen der beiden älteren Söhne keine Folge leistet, und sich noch immer selbstbewusst zurückzieht, so nimmt Kurosawa wie in früheren Filmen ein Tor als Kulisse, den Ort des Übergangs, der Schranke, Zweiteilung, Abgrenzung und Ausschluss versinnbildlicht. Das Schlagen dieser Fugen spricht eine Sprache für sich.

Das Fegefeuer

Jetzt geht alles verhältnismässig rasch. Auf Befehl Taros soll das dritte Schloss besetzt werden; die ganze Garnison läuft über zum benachbarten Fürsten Fujimaki, bei dem sich auch der jüngste Sohn Saburo aufhält. Der alte Hidetora verschanzt sich mit seinen Getreuen im Turm, bricht selbst die Lanze auf der Treppe, im Kampf gegen die vordringenden gelben und roten Truppen seiner beiden Söhne. In dem barocken Schlachtengemälde, in der Inszenierung des Fegefeuers, beschränkt sich Kurosawa so stark auf die Ausdruckskraft des einzelnen Bildes, der Bilderfolge als ganzes, dass der Ton zugunsten der Musik weggenommen wird, zugunsten einer Musik, die wie die langen Brennweiten auf Distanz geht, um erst recht eine dichte Nähe zu schaffen. Die Untergangsstimmung vermittelt sich in diesem fürchterlich schönen Ballett des Todes, wenn es in teuflischer Stille die Pfeile regnet, das Feuer niederprasselt, die Flammen an der Festung zu nagen beginnen.

In seinen biographischen Notizen (»Akira Kurosawa, Something like an Autobiographie«, First Vintage Books, New York, 1983; oder inzwischen auch in französischer Übersetzung greifbar: «Comme une Autobiographie» par Akira Kurosawa, Cahiers du cinéma/Seuil, Paris 1985) berichtet Kurosawa ausführlich über sein Erlebnis des grossen Kanto-Erdbebens am 1. September 1923. Er dachte damals, dass dies das Weltende sein müsse, und der ältere Bruder nahm ihn mit in die Stadt, um «die Ruinen anzuschauen». Kurosawa beschreibt die Szenerie etwa so, wie er sie später für RAS-HOMON vor dem zerstörten Südtor Kiotos gestalten lässt, als dämonisch und verlassen (der Franzose Chris. Marker, der A.K. für sein Dokument der Dreharbeiten zu RAN über die Schultern blicken durfte, zeigt dokumentarische Aufnahmen der zerstörten Stadt). Die beiden Jungen sind beeindruckt, ja fasziniert von der Gewalt der Zerstörung, und Jahre scheinen Akira vergangen,

als er aus der düsteren Stimmung herauskommt und plötzlich wieder etwas Grünes entdeckt.

Es ist ziemlich genau diese Empfindung, die er jetzt dem Zuschauer beim Betrachten von RAN vermittelt. Hier wechselt Kurosawa von einem saftig grünen Anfang mit Abstufungen über zur vulkanisch schwarzen, düsteren Szenerie, wo die Figuren allein dastehen, in der die Sehnsucht nach Lebenden sich rasch einstellt, aus dem heraus das Grüne in seiner Wirkung sich verstärkt. Hinzu kommen die Bilder des unbeschreiblichen Gemetzels, die als Stilisierungen ihrer selbst immer erkennbar bleiben. Es waren die Eindrücke jener Trümmer, die dem jungen Kurosawa klarmachten, dass man sich dem Schrecken nicht verschliessen kann. Das Visionäre setzt sich letztlich nur aus besonders intensiv erlebten Komponenten der Realität zusammen. Kreieren heisst für Kurosawa auch: in Erinnerung rufen.

Inmitten dieser stummen, entrückten Szenerie des Schreckens verschanzt sich Hidetora und bleibt als letzter Überlebender im brennenden Turm zurück. Draussen ist mit einem Schuss auf den ältesten Sohn Taro der Ton wieder zum Bild gekommen, hat sich das Gefühl des totalen Chaos' eingestellt. Das Ende aller Tage scheint nahe, und Hidetora muss als schlimmste Qual in seinem Fegefeuer erkennen, dass er nicht einmal mehr über einen ganzen Säbel verfügt, mit dem er Seppuku, ein standesgemässes Harakiri vollziehen könnte, wie es sich für den unterlegenen Samurai seiner Epoche gehörte - wie selbst ein Mishima, Jahrhunderte später noch, als Krönung seiner Existenz dies tat.

Die Auferstehung

Hidetora entsteigt der Hitze dieser Hölle und tritt durch die Rauchschwaden auf der Treppe zum Turm ans Tageslicht. Unten erstarren die Truppen angesichts seiner Auferstehung. Die gelben des getöteten Taro weichen nach links, die roten Jiros nach rechts und öffnen dem Geisterhaften einen Kanal, durch den er von dannen schreitet. Draussen im wogenden Feld wird er von Tango und dem Narren Koyami, die treu auf ihn warteten, verstört aufgefunden: Als Narr sieht er endlich seine Verbrechen. Er sucht sich einen Wiesenblumen-Strauss und lächelt abwesend.

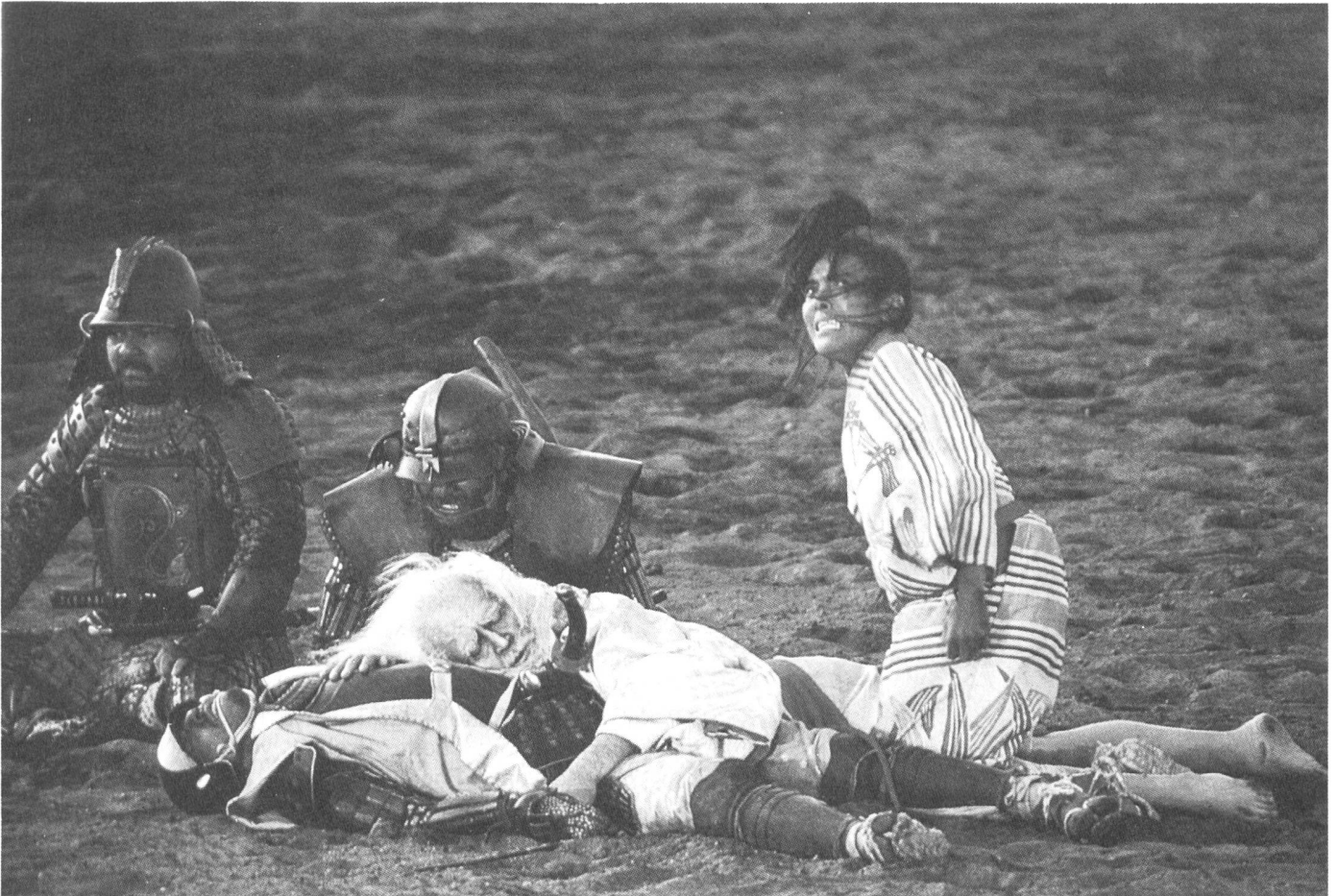
Hidetora wird sich für die nächste Zeit in den Ruinen jener Festen verbergen müssen, die er selber angezündet hat. Und mit ihm finden sich auch seine Schwieger-tochter Sue und deren von ihm selbst geblendeter Bruder da ein, auf der Flucht vor Jiro, der die Häscher nach dem Kopf seiner Frau losgeschickt hat. Denn auch der zweite Sohn wird von Kaede, der Frau des ersten, für sich eingenommen und zu Freveltaten angestiftet. Mit ihr schuf Kurosawa eine macchiavellistische weibliche Figur, die das einstmals intakte Gerüst des Clans von innen her aushöhlt und zum Einsturz bringt. Hatte er seine zum Ausgangs- und Inspirationspunkt genommene Shakespeare-Tragödie des «King Lear» insofern der japanischen Situation angepasst, dass aus den drei Töchtern Söhne wurden, so lässt er die grosse intrigante Figur in Gestalt einer Frau auftreten.

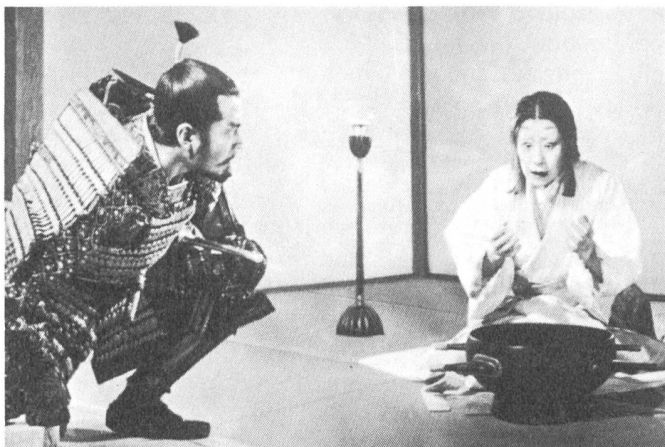
Während die Frau in Japan zu absolutem Gehorsam



Fürchterliche Schönheit des Abbilds, hier: Peter Paul Rubens (gemalt 1617).

Macht Macht Macht? - «Die Götter weinen über die Dummheit der Menschen, die meinen, sie können immer durch neue Morde überleben.»





Toshiro Mifune und Isuzu Yamada in KUMONOSU-JO



Toshiro Mifune und Isuzu Yamada in DONZOKO



Toshiro Mifune und Machiko Kyo in RASHOMON



Toshiro Mifune und Machiko Kyo in RASHOMON

verurteilt ist - wer hat dies eindrücklicher dargestellt als Kurosawas Lehrer und Kollege Kenji Mizoguchi -, so verkörpert Kaede die Macht, die sie aus dem Hintergrund ausüben kann. «Hinter jedem Mächtigen», meint Kurosawa, «steckt immer eine Frau.» Dieser These hat er drei Jahrzehnte früher in KUMONOSU-JO (seiner Version von Shakespeares «Macbeth») in Gestalt der Dame Asaji ihren Ausdruck verliehen. Eine Masago in RASHOMON hatte bereits neben der lieblichen Erscheinung auch bezirzende Momente, die Männern zum Verhängnis werden konnten.

Frauenfiguren blieben aber eher vereinzelt in Kurosawas Werk, das immer auch im Bann der No-Spiele stand, jener klassisch-lyrischen Form des japanischen Theaters, die von Männern in kunstvollen Masken und prächtigen Kostümen gespielt wird, über die er gegenwärtig einen Dokumentarfilm zusammenstellt. Wo sie sonst auftauchten, waren sie zumeist besser als die Männer, in IKIRU etwa, einem der eindrücklichsten Gegenwartsfilme Kurosawas. So oder so dominieren sie auf ihre jeweilige Art die männliche Szenerie.

Kaede, das wird später klar, rächt ihre Familie. Wie eine Schlange macht sie sich an die leicht verführbaren Söhne Hidetoras ran. Zuerst wollte sie den Alten loswerden; jetzt wünscht sie sich von Jiro das Haupt seiner Frau Sue. Die Füchsin weckt in ihm das, was im Krieg ohnehin keinen Platz hat: Gefühle. Und seine Hörigkeit wird Jiro zum Verhängnis.

RAN findet wie KAGEMUSHA sein Ende in Szenen des Untergangs. Der dritte Sohn ist herbeigeeilt, um seinen Vater, der ihn verstossen hat, zu retten. Die Truppen Jiros bewegen sich wie der ganze Clan blindlings in die Falle, oder eben: auf den Abgrund zu. Der Rückzug wird notwendig, und mit ihm kommt der Niedergang. Etwas vom Verrückten (und produktionsmässig Verhängnisvollen) an Kurosawas Erzählstil bleibt auch hier die Tatsache, dass er mit grossem szenischem und darstellerischem Aufwand Bilder zusammenstellt, von denen er schliesslich - wie immer mit drei Kameras in unterschiedlichen Positionen aufgenommen - Ausschnitte nimmt und zu einem impressionistischen Ganzen zusammenfügt. Die Bewegung findet zumeist im Bild drin und weit weniger mit dem Bild selbst statt; es sei denn, es bestehe durch die Verschiebung von Figuren tatsächlich ein Grund dazu. Analysiert man eine einzelne Sequenz, so wird ersichtlich, wie konzis Kurosawa den Verlauf zu schildern versteht. Die epische Breite schliesst die Verkürzung im Einzelnen nicht aus. - Alles ist in diesem Werk so klar und schlüssig dargestellt, dass wir mit Staunen und Ergriffenheit darauf reagieren. Ein alter und weiser Meister demontiert da vor unseren Augen in gewaltigen, in grossartigen Bildern den Kern allen Übels: das blinde Streben des Menschen nach Macht.

Kurosawa hätte, sagt Tatsuya Nakadai, der Darsteller des Hidetora, beim Drehen von RAN einen tiefen Wunsch nach Frieden gehabt. - Die Essenz des Kinos, sagt Akira Kurosawa, liegt in der «cinémathographischen Schönheit», und diese hat er immer wieder und für viele vorbildlich zu schaffen gewusst.

Walter Ruggle