

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 47 (2005)  
**Heft:** 268

**Artikel:** Rashomon, oder: der Kaiser von Japan : Akira Kurosawa (1910-1998)  
**Autor:** Lachat, Pierre  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-865175>

### **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:** 12.01.2026

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



1



## Rashomon, oder: der Kaiser von Japan

Akira Kurosawa (1910-1998)

**MARGE SIMPSON** C'mon, Homer, you liked RASHOMON.

**HOMER SIMPSON** That's not the way I remember it.

Aus der TV-Serie «The Simpsons»



3



4

Nach der Kapitulation von 1945 bleibt von der japanischen Monarchie im günstigsten Fall noch der Schatten ihrer selbst übrig. Die Eroberer implementieren einen Parlamentarismus. Doch wird die Entmachtung des regierenden Hauses, wie in vielen andern, auch europäischen Ländern, überdauert von der Sehnsucht nach einem Herrscher, der auch fortan noch durch Erbfolge legitimiert wäre. Etliche sind seither, aus ganz verschiedenen Gründen, zu «Kaisern von Japan» ausgerufen



2

1 NORA INU (EIN STREUNENDER HUND); 2 RAN; 3 Akira Kurosawa bei den Dreharbeiten zu KAGEMUSHA;  
4 Akira Kurosawa bei den Dreharbeiten zu IKIRU (LEBEN)

worden. Doch war Akira Kurosawa der einzige von ihnen, der sich auch im Westen, inklusive Sowjetunion, mit dem kaum noch wirklich begehrten Titel geschmückt oder verunzert sah. Die ominöse Bezeichnung schliesst, notabene, den Aufstieg in einen so gut wie halbgöttlichen Rang ein. In den Augen der Welt galt der letzte Amtsinhaber, der die Souveränität noch praktisch ausübt hatte, allerdings als Kriegsverbrecher.

In diesem Sinn tritt der Filmautor, dessen früheste Arbeiten so passend in die Phase des Übergangs vor und nach den amerikanischen Atombomben fallen, schon nur symbolisch und ganz allgemein gesehen ein schwieriges Erbe an. Doch wirkt sich das Gestern auch auf ihn ganz persönlich belastend aus, indem es Kurosawa nie

gelingen wird, von den fünfunddreissig Lebensjahren, die er unter dem alten Regime zugebracht hat, restlos loszukommen: und zwar einerlei, wie monarchistisch, nationalistisch, militaristisch, imperialistisch es auch war, und ganz egal, was für Untaten es verübt haben möchte. Dabei hatte er sich stets mehr oder weniger ausdrücklich einer vagen sozialistisch orientierten Opposition zugerechnet. Einmal war er sogar einer «Liga proletarischer Künstler» beigetreten.



1



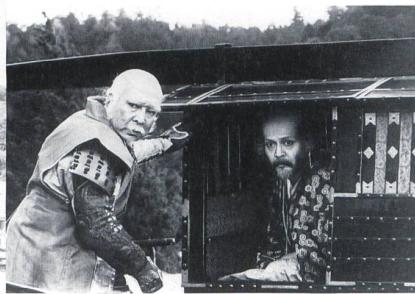
2



3



4



5



6



7



8



9

### Eine gespaltene Biografie

DIE MÄNNER, DIE DEM TIGER AUF DEN SCHWANZ TRETEN (TORA NO O O FUMU OTOKOTACHI) wird schon gleich 1945 von den Amerikanern für die Dauer einiger Jahre verboten, denn sie wittern in allen *jidai-geki* oder historischen Stoffen, auch wenn sie noch so harmlos daherkommen, auf Vorrat versteckte Propaganda im Sinne der überwundenen politischen Ordnung. Und die Zensur greift zweifellos auch darum regelmäßig ein, weil die Fremden, selbst in Europa, noch bis weit in die Fünfziger hinein Mühe bekunden, die japanischen Filme überhaupt zu verstehen. EIN STREUNENDER HUND (NORA INU), der Thriller von 1949, entwirft das Bild eines Landes, das nach einem Neu-

anfang sucht, sozusagen am Nullpunkt und in dieser Hinsicht vergleichbar dem Deutschland jener selben Epoche.

Der unerfahrene Heißsporn Toshiro Mifune, in seiner dritten von sechzehn Rollen unter Kurosawas Regie, lässt sich kläglichweise die Pistole entwenden. Der ältere Detektiv-Kollege Takashi Shimura muss ihm deshalb beispringen, um die symbolträchtige Waffe im Vergnügungs- und Gaunerviertel von Tokio wieder aufzutreiben, möglichst bevor jemand damit erschossen wird. Japan hatte verloren, und es hatte Erkleckliches verloren. Nunmehr galt es, Anschluss zu finden an eine rapid einsetzende Zukunft, aber auf der andern Seite auch an eine Vergangenheit, deren weniger unrühmliche Zeiten ein ansehnliches Stück weit zurücklagen.



10

1 SUBARASHIKI NICHIBI (AN EINEM WUNDERSCHÖNEN SONNTAG); 2 NORA INU (EIN STREUNENDER HUND); 3 YOJIMBO; 4 Dreharbeiten zu KAGEMUSHA; 5 KAGEMUSHA; 6 RAN; 7 SHICHININ NO SAMURAI (DIE SIEBEN SAMURAI); 8 Dreharbeiten zu DREAMS; 9 SUGATA SANSHIRO; 10 AKAHIGE (DOKTOR ROTBART)

In der Autobiografie von 1982 berichtet Kurosawa fast ausschliesslich aus seinen ersten vierzig Jahren, die bis 1950 dauern. Und zwar unterzieht er sich dieser Beschränkung keinesfalls deshalb, weil die nachmaligen Dekaden ihm zu unwichtig wären. Sondern er tut es, weil fürderhin die Filme, einer eigenen Einschätzung zufolge, der einzige Inhalt seines Lebens gewesen sein sollen: weshalb sie auch ganz allein ausreichten, um alles Mitteilenswerte über seine Wenigkeit auszusagen. Deutlicher und bewusster als bei andern Cineasten spaltet sich so die Biografie schon fast starr in einen überlangen Vorlauf, der ihn auf seine Arbeiten hin begleitet, und in eine Hauptepoche, die dann der Realisation vorbehalten bleibt, und zwar ohne jede Reserve.

Das Japan von ehedem hat ihn geformt, und er wird nie davon ablassen, zumal die kapitale Bedeutung zu rühmen, die seine Lehrmeister für alles hatten, was aus ihm noch werden sollte: voran der ausserhalb Japans wenig bekannte Kajiro Yamamoto, den er als seinen wahren *sensei* bezeichnet. Das eigentliche Werk mit seinen rund dreissig Titeln fällt und gehört dann fast ganz in die Zeit des Nachfolgestaates, der das suizidal angriffige und von daher endlich besiegte, verschlissene, gezähmte Imperium ablöst.

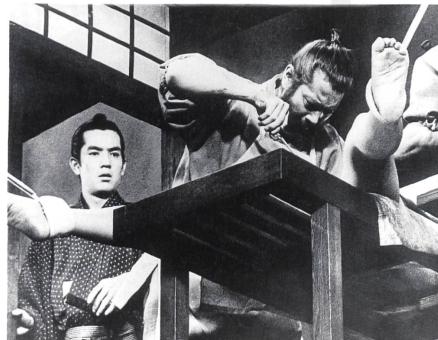


1

2

1

1



3



3



4



5



4

1 DODES'KA-DEN; 2 IKIMONO NO KIROKU (EIN LEBEN IN FURCHT); 3 AKAHIGE (DOKTOR ROTBART); 4 Dreharbeiten zu DREAMS; 5 DERSU UZALA

### Vom Scheitern aller Feldzüge

Dasein und Filmemachen, sei's als Lernender, sei's als Ausübender, finden sich auf diese Weise zu einem untrennbareren Ganzen zusammen, und zwar tun sie es mit einer Absolutheit, die in der logischen Verlängerung auch den häufig berätselften Selbstmordversuch von 1971 einschließt. Der zunehmende kommerzielle Misserfolg seiner Produktionen, namentlich von DODES'KA-DEN, und die Unwilligkeit der Geldgeber, weitere aufwendige Vorhaben zu finanzieren, scheinen ihm in jenen lichtlosen Monaten keine andere Wahl mehr zu lassen.

Die Auseinandersetzungen drehen sich vornehmlich darum, dass Kurosawa unwillens ist, teure Bauten in entsprechend lange Minuten Bildlaufzeit umzurechnen. Statt dessen behandelt er die kostspieligen Aufnahmen in der Montage gleich wie die übrigen, viel billigeren, nämlich nach alleinigen Massgabe von Rhythmus und Dramaturgie. Aus einer Einstellung gerade von solcher Art ist die Kompromisslosigkeit, die ihn oft bewegte und gelegentlich auch behinderte, wohl am besten zu ersehen.

Jener verzweifelte vorletzte Schritt von 1971 bezeugt vielleicht mehr als alles andere, wie innig er mit der Tradition des Landes verbunden bleibt, die es dem Einzelnen anheim stellt, den eigenen Hinschied gegebenenfalls zu beschleunigen: so, wie es sein Bruder, der ein professioneller

Kino-Erzähler war, schon 1933 getan hatte, mit nur sechzehn Jahren. Heigo, der benshi, der dem Parkett wortgewaltig die Bedeutung der über die Leinwand flimmernden Bilder erläuterte, soll die Berufswahl des nur wenig jüngeren Akira entscheidend beeinflusst haben, weshalb er offenbar mit zu dessen frühesten Lehrmeistern zu zählen wäre.

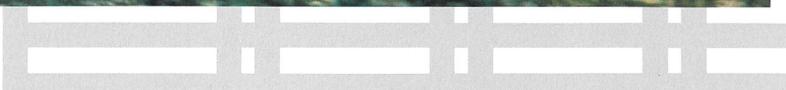
Wohl ist oder war die Ethik der Samurai um vieles weniger streng und bindend, als gerade im Westen gern geglaubt wird, wo der Enthusiasmus für jene Satzungen einem offenkundigen Missverständnis entspringt. Zudem wechselten die Vorschriften, und sie wurden durch die Jahrhunderte hindurch keineswegs etwa einheitlich gedeutet und beachtet. Kurosawa vermerkt Widersprüche von solcher Art an verschiedenen Stellen: in DIE SIEBEN SAMURAI

(SHICHININ NO SAMURAI), versteht sich, aber auch bei etlichen andern Gelegenheiten. Auch suchen seine Filme regelmässig die Herrlichkeiten von ehedem auf, sie tun es aber nie um jener besseren Zeiten selbst willen und oder gar zum Zweck ihrer Glorifizierung oder noch, wie die Zensoren argwöhnten, in propagandistischer Absicht.

Dennoch, mindestens im einen oder andern Punkt glaubte er sich dem Kodex, dem bushido, vage verpflichtet, gerade etwa wenn's um heikle Fragen wie den Freitod ging. Vom Umstand, dass sich seine Familie anscheinend auf Samurai-Ursprünge zurückführen liess, hat er nur vereinzelt etwas hergemacht. Das lag zweifellos an der notorischen



1



Überbescheidenheit mancher Japaner, es entsprach aber möglicherweise auch einer der mindestens theoretischen Grundtugenden des historischen Ritterstandes.

Wenn nun gewiss die Samurai in vorderster Linie Offiziere waren, wiewohl auch immer wieder ausgesprochen zivile Verwalter, dann hat Kurosawa eins übers andere Mal von militärischen Unternehmungen gekündet: besonders von solchen aus den langen Jahrhunderten, in denen Bürgerkriege das noch unvereinte Japan verheerten. Doch tat er es in der Regel allein, um in düsterer Schönheit – gestern noch auf stolzen Rossen, unter flatternden Fahnen und bunten Standarten – das heroisch-jämmerliche Scheitern letztlich aller Feldzüge zu schildern, gerade die anfänglich erfolgreichen inbegriffen.

#### Symmetrien und Asymmetrien

Eines der auffälligsten Merkmale seiner Komposition ist die Aufteilung der vorgegebenen Bildfläche entlang der ungefährten Hälften. Es ist eine Artikulation, die keinesfalls starr wirken darf und die darum stets beweglich gehalten ist. Sie folgt allen gegebenen Hauptachsen: mit andern Worten, sie erstreckt sich, zweidimensional, in der Vertikalen, Horizontalen und Diagonalen, so sehr wie sie, dreidimensional, die Raumtiefe aufzustaffeln versucht. *ZWISCHEN HIMMEL UND HÖLLE* (TENGOKU TO JIGOKU) zum Beispiel sticht 1963 durch das unerwartete Ausziehen der Waagrechten ins Auge: ein Vorgehen, das ganz allgemein, auch bei andern Autoren, seltener und gesuchter ist als das Insistieren auf der Senkrechten, selbst bei den ausladenden



1 DERSU UZALA; 2 TENGOKU TO JIGOKU (ZWISCHEN HIMMEL UND HÖLLE)

Formaten. Zweck einer solchen Gliederung der verfügbaren Dimensionen nach der Quere hin ist es sichtlich, die Schichtung der Gesellschaft in gehobene und untergeordnete Stände zu veranschaulichen: so, wie die Klassen in Japan, auch lange nach der historischen Wende von 1945, weiter bestehen. Es ist fraglos eine der Symmetrien, die in ihr Gegen teil, in die Asymmetrie überzuführen wären.

Ausserdem ist die gewählte Form als vorsätzliche Verkehrung dessen zu verstehen, was Fritz Lang mit *METROPOLIS* vorexerziert hatte. In jenem Leitfilm wurde ein letztlich sehr ähnlicher Effekt gerade durch die Betonung von Höhe und Tiefe, also mittels vertikaler Ausrichtung erzielt. Des weiteren lässt sich die in *ZWISCHEN HIMMEL UND HÖLLE* entwickelte Stilisierung bis hin zu jenen Bildern von der

sibirischen Taiga verfolgen, die 1975 in *DERSU UZALA* die Grossartigkeit der Landschaft und die generösen Ausmasse der Leinwand horizontal ineinander spiegeln. Sie tun es, um das Staunen und den Schwindel vor der grenzenlosen Weite des asiatischen Binnenraums wiederzugeben. Es sind Gefühle, wie sie den aus gedrängten Verhältnissen stammenden Bewohner einer Insel und einer Millionenstadt nur allzu leicht überkommen können.

Angesichts der dominierenden Bedeutung, die den Symmetrien in ihren sämtlichen Spielarten bei Kurosawa verliehen wird, lässt sich die Frage aufwerfen, ob nicht doch die frontal einander gegenüber aufgestellten Heere, wenn sie noch diszipliniert innehalten vor der eigentlichen Schlacht, am Ende eine der Urformen jeglichen ästheti-



1



2



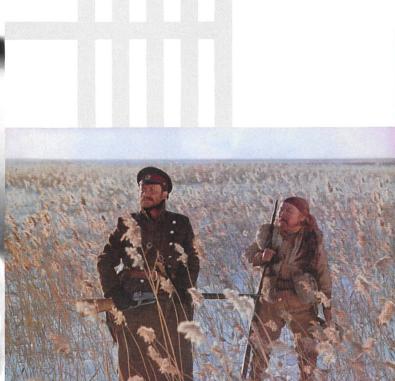
3



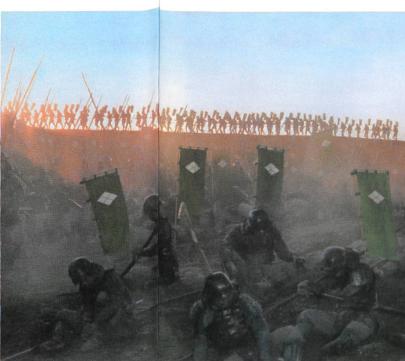
3



4



1



5



6



7

schen Ebenmasses darstellen: ähnlich wie Himmel und Erde, Küste und Meer, ein blitzendes Augenpaar oder die parallel und synchron anschlagenden Hände eines Pianisten. Dafür spricht schliesslich, dass die Armeen mit nur einer Absicht so übersichtlich nach ihren beiden Flügeln hin gruppiert sind: binnen Stunden muss sich die eingerichtete Ordnung in ein chaotisches Getümmel, in die vollendete Asymmetrie verwandeln. Womit dann dem Paradox des Pyrrhus, der ein erfahrener Feldherr war, immer von neuem Genüge getan wird: noch so ein Sieg, und wir sind verloren!

Und auf diese Weise kehrt, unter verschiedenen Masken, das Gespenst der demütigenden Niederlage von 1945 in einer ganzen Reihe von Arbeiten wieder. Sie vertreten ein Werk, das nur vereinzelt und gegen die letzten paar Filme

hin etwas von der so oft überschätzten Allerweltweisheit östlicher Doktrinen verbreitet. Viel öfter bekundet es stattdessen eine alerte Bestürzung im Angesicht der Zustände, die da herrschen, und zwar so sehr in der unmittelbaren Heimat und Gegenwart, wie auch, zu einer beliebigen andern Epoche, unter den Erdbewohnern samt und sonders. Das «Nachtasyl» von Gorki in Kurosawas Version (*DONZOKO*) repräsentiert 1957 diese Neigung, die so vorschnell wie nichtsagend als «humanistisch» bezeichnet wird. Und fast mehr noch ist das gleiche in *DODES'KA-DEN* zu finden, einer rein japanischen Geschichte aus den bescheidensten Bereichen der Gesellschaft.

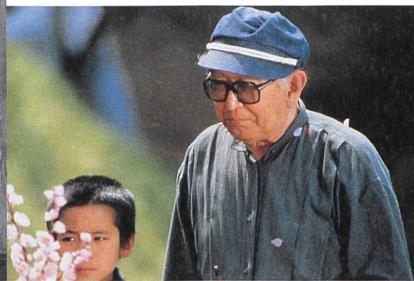
### Zerzauste Eindeutigkeit

Militärische und natürliche Katastrophen siedeln sich bei Kurosawa in höchst unkomfortabler Nähe zueinander an. Das Erdbeben von Kanto, dem 1923 allein in der Gegend von Tokio nahezu 200 000 Menschen zum Opfer fallen, erlebt er, noch im Knabenalter, unmittelbar selbst mit. Die Erinnerung daran fügt sich später, in seiner Sicht, zu einer Reihe mit den Massakern von Hiroshima und Nagasaki. Und von dort denkt er zurück, keine Frage, an die zahllosen barbarischen Schlächtereien des Mittelalters, von denen er etliche vergegenwärtigen wird, etwa dann in den späteren Werken *RAN* und *KAGEMUSHA*.

**EIN LEBEN IN FURCHT** (*IKIMONO NO KIROKU*) fasst 1955 die desastergewohnte, geradezu fatalistische Haltung der Japaner auf letztgültige Weise zusammen. Der Held ist von der Angst vor einem unausweichlichen Atomkrieg beseessen und entschliesst sich, nach Südamerika auszuwandern. Die entsetzte Verwandtschaft betreibt seine Entmündigung. Figuren, die durch oft selbstzweckhaften Eigensinn glänzen, so, wie es Kurosawa auch selber tat, ziehen sich quer durch seine Filmografie. Sie gipfeln 1965 in der ebenso vornehmen wie fragwürdigen Gestalt des «Akahige» oder Doktors Rotbart, der keinerlei Anstalten macht, soziale Missstände als unveränderlich hinzunehmen.



1



2



3



4



1



4



5

RASHOMON, dessen Titel sich in etlichen Weltsprachen zu einem festen Begriff für Relativität und vielfältig schillernde Bedeutung verdichtet hat, bleibt wohl von allen der zentrale Film. Um ihn herum gliedern sich alle übrigen, und auf ihn lassen sich, in einem weiteren Sinn, alle folgenden zurückführen. Das ist, zunächst einmal und ganz unverdächtig und oberflächlich, aus rein chronologischen Gründen der Fall. Es handelt sich nämlich, in Kurosawas Lesart, um den ersten von jenen gut zwei Dutzend Titeln, die von 1950 an das Wesentliche seiner Biografie hergeben werden.

Doch den Ausschlag gibt letztlich ein ganz anderer Grund, nämlich der, dass der Stoff auf exemplarische Weise den Begriff der Eindeutigkeit, Tatsächlichkeit und Linearität zerzaust, um an dessen Stelle ein Erzählen in Alternativen und Episoden zuzulassen: ähnlich wie die stramm aufgereihten und glanzvoll herausgeputzten Bataillone der Uniformierten zu wüsten Haufen zusammensinken müssen. Der Held von *EIN LEBEN IN FURCHT*, Nakajima, der in seinem Namen hörbar Hiroshima und Nagasaki nachklingen lässt, ist ausserstande, unbekümmert in die Zukunft zu blicken. RASHOMON kehrt die Perspektive um: von der Vergangenheit, die doch so solide aufgezeichnet sein müsste in den Gedächtnissen und in den Berichten, existiert letztlich keine verbindliche Interpretation.



6

1 AKAHIGE (DOKTOR ROTBART); 2 Akira Kurosawa bei den Dreharbeiten zu DREAMS; 3 TORA NO O O FUMU OTOKATACHI (DIE MÄNNER, DIE DEM TIGER AUF DEN SCHWANZ TRETEN); 4 RASHOMON; 5 HAKUCHI (DER IDIOT); 6 KAGEMUSHA

Denn an ein und dieselben Vorkommnisse wird sich jeder auf seine eigene Weise erinnern. Was wirklich geschah in jenen furchtbaren Jahren der aggressiven japanischen Expansion, darüber wird bis heute gestritten, und es geschieht ohne Aussicht auf ein Ende. Es kann als sicher gelten, dass der Film schon zu seiner eigenen Zeit Anlass zu Diskussionen gab, ob das, was zur Wahrheit erhoben worden ist, früher oder später nicht doch wieder umgestürzt werden oder von selbst in sich zusammenbrechen könnte. Ordnung, Schönheit und Harmonie sind lediglich Intermezzti, nichts als trügerische Vorspiegelungen. Davor und danach waltet das Tohuwabohu, die Zerrissenheit.

Und wenn in jemandes Biografie der Tod als das einzige Ereignis gilt, das keine Variante zulässt, wie es Max Frisch formulierte, dann schmeisst RASHOMON auch noch dieses scheinbar unumstößliche Axiom rabiat über den Haufen. Das Leben lassen und sich das Leben nehmen sind, nebenbei gesagt, in präzis dieser Hinsicht zwei grundlegend von einander verschiedene Vorgänge: das Projekt Selbstmord behält einen möglichen Fehlschlag durchaus im Seitenblick. Es ist eine Rückversicherung, die bei Kurosawa entschieden zum Zug gekommen ist.

**Akira Kurosawa**  
geboren in Omori, Tokyo am 23. März 1910;  
gestorben am 6. September 1998 in Setagaya, Tokyo

- 1943 SUGATA SANSHIRO  
1944 ICHIBAN UTSUKUSHIKU (AM ALLERSCHÖNSTEN)  
1945 ZOKU SUGATA SANSHIRO (SUGATA SANSHIRO II)  
TORA NO O O FUMU OTOKATACHI  
(DIE MÄNNER, DIE DEM TIGER AUF DEN SCHWANZ TRETEN)  
1946 ASU O TSUKURU HITOBITO (ERBAUER DES MORGENS)  
WAGA SEISHUN NI KUI NASHI (JUGEND OHNE REUE)  
1947 SUBARASHIKI NICHINYOBI  
(AN EINEM WUNDERSCHÖHEN SONNTAG)  
1948 YOIDORE TENSHI (DER TRUNKENE ENGEL)  
1949 SHIZUKA NARU KETTO (STILLES DUELL)  
NORA INU (EIN STREUNENDER HUND)  
1950 SHUBUN (SKANDAL)  
RASHOMON  
1951 HAKUCHI (DER IDIOT)  
1952 IKIRU (LEBEN)  
1954 SHICHININ NO SAMURAI (DIE SIEBEN SAMURAI)  
1955 IKIMONO NO KIROKU (EIN LEBEN IN FURCHT)  
1956 KUMONOSU-JO (DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD)  
1957 DONZOKO (NACHTASYL)  
1958 KAKUSHI TORIDE NO SAN-AKUNIN  
(DIE VERBORGENE FESTUNG)  
1960 WARUI YATSU HODO YOKU NEMURU  
(DIE BÖSEN SCHLAFEN GUT)  
1961 YOJIMBO  
1962 TSUBAKI SANJURO  
1963 TENGOKU TO JIGOKU (ZWISCHEN HIMMEL UND HÖLLE)  
1965 AKAHIGE (DOKTOR ROTBART)  
1970 DODES'KA-DEN (MENSCHEN IM ABSEITS)  
1975 DERSU UZALA (UZALA, DER KIRGISE)  
1980 KAGEMUSA (DER SCHATTEN DES KRIEGERS)  
1985 RAN  
1990 YUME (DREAMS)  
1991 HACHI-GATSU NO KYOSHIKYOKU  
(RAPSODY IN AUGUST)  
1993 MADADAYO



3



4



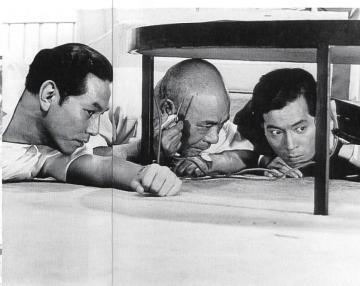
5



6



6



7



7



8



1

2

### «Kagemusha», der Schatten

Je nach Zeugenschaft oder Standpunkt sprechen die nämlichen Fakten eine gänzlich andere Sprache, und sie führen zu einander völlig entgegengesetzten Schlüssen. Bei Rekonstruktionen vor Gericht und in jeder Form von Geschichtsschreibung wäre es von ethlichem Nutzen, die Toten, die Opfer, die Gespenster und weiteren Gestalten aus dem Jenseits befragen zu können: alle jene, die umgebracht oder mindestens mundtot gemacht worden sind, namentlich etwa die beiderseitigen Gefallenen jedweder kriegerischer Aktion, aber desgleichen die aufs Altenteil verwiesenen und zum Schweigen verurteilten Veteranen. Es wären, in andern Worten, jene, von denen ein beliebiger banaler Krimi sagen wird: ihnen ist die Rede bedauerlicherweise vorenthalten,

vorbehalten bleibt das Wort den Ermittlern, Tätern, Zeugen, Richtern und Chronisten. Die Überlebenden erzählen, zum Zweck fortgesetzten Überlebens, vorwiegend gerngehörte Unwahrheiten. Die Ausgeschalteten haben längst nichts mehr zu verlieren, ihrer ist darum die Wahrheit. Oder sie wäre es.

Schon *Rashomon* verrät den universellen Einfluss Shakespeares, samt dessen Traum- und Alpträumfiguren, den fahlen Widergängern und den ausgreifenden Feldzugs-Chroniken. Und Kurosawa wird schon bald, sechs Jahre später, seinen Anspruch anmelden, die Enge einer rein innerjapanischen Überlieferung aufzubrechen und Inspiration auch bei europäischen Dramatikern und Romanziern zu suchen, so, wie er schon in Zeiten des Stummfilms

die Arbeiten von John Ford zu studieren begann. Jenseits des Japanischen, allzu Japanischen wird sich die weltweite Gültigkeit seiner Visionen hinterher erweisen, zum Teil erst nach seinem Tod, und zwar nicht zuletzt daran, dass so mancher seiner Filme einem Remake unterzogen wurde, während die Realisierung des einen oder andern seiner Drehbücher, die umzusetzen ihm selber nicht vergönnt war, der Nachwelt zufallen sollte.

*DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD (KUMONOSU-JO)* adaptiert 1956 «Macbeth», ein Stück, das wie kein anderes die Unausweichlichkeit von Fluch und schicksalhafter Fügung beschwört: jene Fähigkeit, heißt das, offenen Auges ins eigene Verderben zu rennen, die nur derjenige bis zur Vollendung entwickeln und mit Erfolg gegen die eigene Per-

son verwenden kann, der über entsprechenden Einfluss verfügt: ob er nun ein Monarch, Diktator oder Premier wäre. *Kagemusa*, der Schatten, wie sie den Doppelgänger eines hochgestellten mittelalterlichen Kriegsherrn im gleichnamigen Film von 1980 nennen, bekundet etwähne Mühe, die Handlungsweise seiner Gegenfigur zu verstehen, geschweige denn sie nachzuahmen, als er sich genötigt sieht, deren Rolle zu spielen, ganz ungewollt und unvorbereitet. Der Ersatzmann spürt in seiner Person zuwenig Macht und zuviel Angst, um sich, wie verlangt, gleich stur und dumm zu verhalten wie die Vorlage. Einmal mehr kann die Spiegelung, diesmal zwischen Original und Imitat, nur in ihrem Gegenteil, in der Asymmetrie enden.



1



2

3



4



5



6



7



1 KAGEMUSA; 2 RAN; 3 TSUBAKI SANJURO; 4 SHICHININ NO SAMURAI (DIE SIEBEN SAMURAI); 5 YOJIMBO;  
6 KUMONOSU-JO (DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD); 7 Dreharbeiten zu IKIRU (LEBEN)



1 KUMONOSU-JO (DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD); 2 IKIRU (LEBEN)

1

So gesehen ist der Substitut eine Rashomon-Figur lautersten Wassers: jemand, der die scheinbare Echtheit der Welt Lügen strafft und der belegt, dass alles immer auch anders sein könnte als behauptet, gerade so, wie bei Brecht und Frisch gelernt. Das Leben wäre in diesem Fall, statt einwandfrei mit sich selbst identisch zu sein, nichts als ein Traum, der blosse Schatten der konkreten Erfahrung, wie Kurosawa es in DREAMS (YUME) zu bebildern versucht hat. Es ist derjenige seiner Filme, der die letztmöglichen Einsichten in die Beschaffenheit der Realität vermittelt, aber auch schon in die Eigenschaften des Jenseits: jenes Landes, heisst das, aus dem noch kein Reisender zurückgekehrt ist und auch kein erfolgreicher Selbstmörder.

Ähnlich wie dem unglücklichen Stellvertreter, dem Schatten, der um seine Erhebung in den Stand eines Befehlshabers nie ersucht hat, muss es Akira Kurosawa ergangen sein, als ihn alle Welt, fraglos in vornehmster Absicht, zum «Kaiser von Japan» ausrufen wollte. Wäre er der Ernennung gefolgt, dann hätte er, wie Kagemusha, nur eines tun können: die unmögliche Aufgabe *ad absurdum* führen.

Pierre Lachat



2