

Akira Kurosawa - Der Krieger und die Kamera

Von Klaus Wiesmüller

Akira Kurosawa gilt als einer der größten Regisseure aller Zeiten, Filme wie *Rashomon*, *Die Sieben Samurai* oder *Yojimbo* wurden umgehend zu Klassikern und dienen bis heute Filmfans und Filmschaffenden gleichermaßen als Inspiration. In diesem Essay möchte ich bekannte und unbekannte Werke Kurosawas vorstellen und der Frage nachgehen, was die Filme trotz ihrer Unterschiede verbindet und welche Zusammenhänge zwischen Leben und Werk Kurosawas gesehen werden können.

Akira Kurosawa wurde 1910 als Sohn einer alten Samurai-Familie in Tokyo geboren. Sein Vater, ein ehemaliger Militärausbilder, legte zwar großen Wert auf traditionelle Werte wie Strenge, Disziplin und Selbstbeherrschung, war aber auch sehr aufgeschlossen. Er baute beispielsweise das erste Schwimmbad Japans und maß Kinofilmen, die er sich mit seiner Familie regelmäßig ansah, einen großen erzieherischen Wert bei. Die ersten Schuljahre waren für den jungen Akira die Hölle (er beschreibt sich selbst als langsam, fast zurückgeblieben, sowie als Heulsuse, weshalb er permanent unter den Streichen seiner Mitschüler litt). Ein Schulwechsel und ein neuer Kunstlehrer, der seine individuellen Talente erkannte und förderte und kreatives Denken belohnte, machte den Schulgang erträglicher. Außerdem lernte Akira eine noch größere Heulsuse kennen: Keinosuke Uekusa. Die beiden wurden schnell beste Freunde, verbrachten viel Zeit zusammen und arbeiteten später sogar zusammen, denn Uekusa wurde Drehbuchautor.

Großen Einfluss auf den jungen Akira hatte außerdem sein älterer Bruder Heigo, ein brillanter, hochintelligenter Schüler mit sehr eigenen Ansichten von der Welt. Er brachte Akira das Schwimmen bei, indem er ihn einfach mitten auf dem See aus einem Boot stieß. Außerdem lehrte er ihn nach dem Kanto-Erbeben, das am 1. September 1923 große Teile Tokyos zerstörte, eine zentrale Lebensweisheit: „Wenn man allem mit offenem Blick begegnet, gibt es nichts, wovor man Angst haben müsste.“ Heigo nahm Akira nämlich auf einen Rundgang durch die zerstörte Stadt mit. Als einzige lebende Wesen weit und breit wanderten sie durch die Ruinen, vorbei an Bergen verbrannter Leichen und an Kanälen und Flüssen, deren Wasser von den darin treibenden Leichen rot gefärbt war. Nach der Heimkehr erwartete Akira, eine Nacht voller Alpträume zu verbringen, doch er schlief wie ein Stein, denn er hatte angesichts der furchtbaren Szenen nicht weggesehen.

Nach dem Schulabschluss war Kurosawa fest entschlossen, Maler zu werden. Sein Vater unterstützte ihn dabei, und schlug vor, er solle auf die Kunstakademie gehen. Doch Akira hielt von einer akademischen Kunstausbildung wenig, er war ein Mann der Tat, der wenig auf theoretisches Hintergrundwissen gab. Entsprechend fiel er bei den Aufnahmeprüfungen durch und verfolgte nach dem Schulabschluss 1928 freie Studien. Sein Talent war unbestritten,

eines seiner Gemälde wurde sogar in eine Ausstellung aufgenommen. Doch die immer prekärer werdende wirtschaftliche Situation seiner Familie erschwerte eine ernsthafte Malerei: Farben und Leinwand waren einfach zu teuer geworden. Deshalb wandte sich Kurosawa der Literatur, dem Theater und dem Film zu. Er war bereits seit seiner Jugend von den großen russischen Schriftstellern begeistert gewesen, besonders von den Werken Dostojewskis, dessen „Idiot“ er später verfilmte. Außerdem empfahl ihm Heigo, der mittlerweile als Benshi (Erzähler von Stummfilmen) tätig war, viele wegweisende Filme. Doch dessen Existenz als Benshi war von den immer populärer werdenden Tonfilmen bedroht, gemeinsam mit anderen Erzählern ging er in den Streik, der aber scheiterte. Wenige Monate später beging Heigo, Akiras großes Vorbild, Selbstmord.

Nach dem Tod Heigos war Kurosawa drei Jahre lang auf der Suche: nach einem Stil als Maler, nach Gelegenheitsarbeiten, um seine Familie zu unterstützen und um seine Materialien zu bezahlen. Angesichts langweiliger, uninspirierender Arbeiten wie Illustrationen für Zeitschriften und Kochkurse und einer zunehmenden Frustration über die eigene Unfähigkeit, einen künstlerischen Stil zu entwickeln, begann er über eine berufliche Neuorientierung nachzudenken. Eines Tages im Jahr 1935 fand er eine Anzeige in der Zeitung. Das neu gegründete Filmstudio PCL suchte Regieassistenten.

Lehrjahre und die ersten eigenen Filme

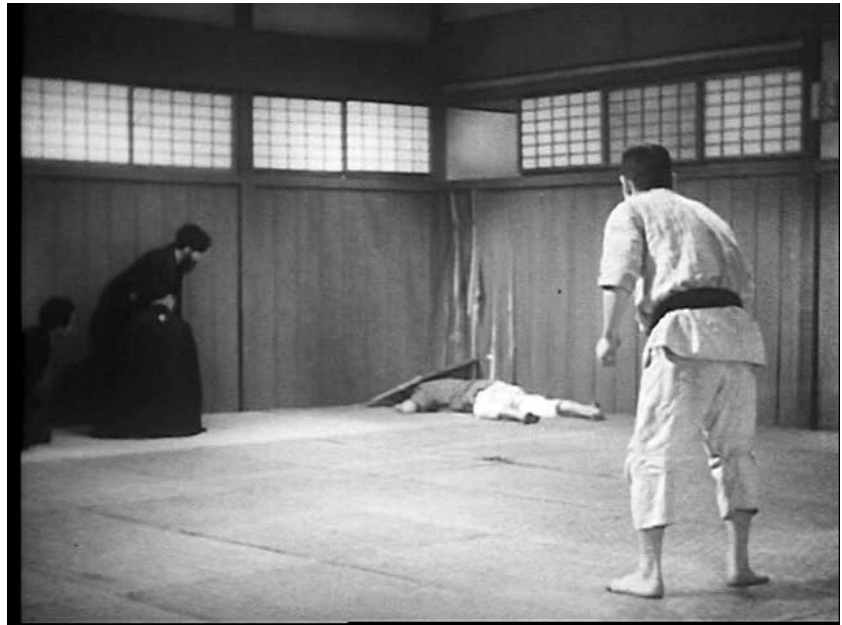
Bei PCL traf Akira Kurosawa auf einen weiteren Lehrer, der seine individuellen Talente förderte und ihn stark beeinflusste: der Regisseur Kajiro Yamamoto. Yama-san, wie er von Kurosawa und anderen Mitarbeitern gern genannt wurde, war für seine erfolgreichen Komödien und Musicals bekannt. Er legte großen Wert darauf, dass seine Regieassistenten mit allen Bereichen der Filmproduktion Erfahrungen sammeln. Er ermunterte sie, eigene Ideen einzubringen und verwendete ihre Szenen auch dann in seinen Filmen, wenn er einmal nicht zufrieden war. Über Yama-san schreibt Kurosawa in seiner Autobiographie:

„Ich habe so viel über Filme und die Arbeit eines Filmregisseurs von Yama-san gelernt, dass ich unmöglich alles beschreiben kann. Er war ohne Frage der beste Lehrer. Der beste Beweis dafür ist die Tatsache, dass die Werke seiner ‚Lehrlinge‘ (er hasste dieses Wort) seinem eigenen überhaupt nicht ähneln. Er achtete darauf, seine Regieassistenten nicht zu beschränken, sondern förderte ihre individuellen Qualitäten.“

1942 war es dann so weit. Nachdem ein erstes Skript für ein eigenes Projekt von den Produzenten abgelehnt worden war, fand Kurosawa in dem Buch Sanshiro Sugata eine Vorlage für seinen ersten Film. In *Sanshiro Sugata* werden bereits eine Reihe von das gesamte Werk Kurosawas prägenden Elementen erkennbar, so etwa das Thema des Films, das Verhältnis des Schülers Sanshiro zu seinem Lehrmeister und die persönliche Entwicklung des Schülers. Sanshiro will Judo lernen und gibt sich dazu in die Obhut eines

Meisters. Er ist überaus begabte, weiß aber nicht, wie er mit seinen Fähigkeiten umgehen soll, die er willkürlich einsetzt. Der Meister bleibt davon unbeeindruckt und fordert von Sanshiro Demut, Geduld und Respekt anderen gegenüber sowie die Bereitschaft, sich auf einen lebenslangen Weg zu einem besseren Selbst zu machen.

Auch die auf sich wechselseitig verstärkenden Kontrasten beruhende dynamische Schnitttechnik Kurosawas findet sich bereits in seinem Erstlingswerk. In einer Kampfszene, in der Sanshiro seinen Gegner gegen eine Wand wirft, so dass dieser stirbt, experimentiert er beispielsweise mit Zeitlupeneffekten, die später in *Die Sieben Samurai* zum Einsatz kommen und die den Effekt der schnellen Bewegungen des Kampfes (extrem schnelle Schnitte) dramatisch verstärken sowie die Endgültigkeit des Todes hervorheben. Das Entsetzen und der Hass der bei dem Kampf anwesenden Tochter des Getöteten werden durch eine lange Großaufnahme betont, die mit den vorherigen schnellen Schnitten und Totalen steht stark kontrastiert.



Kurosawas Faible für die Schaffung bedrohlicher oder dramatischer Stimmung mittels bestimmter Wetterphänomene wie Wind und Regen deutet sich ebenfalls bereits in *Sanshiro Sugata* an: Der finale Showdown findet unter offenem Himmel auf einem sturmtostenden Berg statt. In späteren Filmen wie *Rashomon*, *Ein streunender Hund*, *Die Sieben Samurai*, *Yojimbo* oder *Ran* verwendet Kurosawa diese Elemente bis zum Exzess, um die Bedeutung einer Szene hervorzuheben oder eine neue Entwicklung anzukündigen.

Sanshiro Sugata war ein Riesenhit und Kurosawa drehte bis Kriegsende drei weitere Filme, darunter eine stark propagandistisch gefärbte Fortsetzung von *Sanshiro Sugata*. Von den Kriegsjahren berichtet Kurosawa immer wieder mit großer Wut, die sich vor allem gegen die Zensoren richtet, die mit ihrer fanatischen, blinden Ablehnung alles dessen, was sie als nicht japanisch oder schädlich für die Kriegsanstrengungen betrachteten (dazu gehörten u.a. singende Kinder, nackte Frauenfüße oder eine Geburtstagsparty), ihm und anderen Filmschaffenden das Leben zu Hölle machten.

Kriegsende und die frühen Heldenfilme

Akira Kurosawas erster Nachkriegsfilm, *Kein Bedauern für meine Jugend*, beschäftigte sich dann auch gleich mit der militaristischen

Vergangenheit Japans: Im Mittelpunkt der Handlung stehen Yukie, Tochter eines liberalen Professors, und ihre Liebe zu dem linken Aktivisten Noge, der als Spion verhaftet und zu Tode gefoltert wird. Diese Ereignisse geben aber nur den Rahmen für Yukies Kampf gegen die Widrigkeiten des Lebens ab, durch den sie Charakterstärke, Disziplin und Mut in sich entdeckt und durch den sie zu sich selbst findet. Dadurch wird sie zum Prototyp des Kurosawa-Helden, der sich immer mit dem Dilemma auseinandersetzen muss, dass der Weg zur Selbsterkenntnis und zur Verbesserung gesellschaftlicher Zustände ein einsamer Weg ist. Gleichzeitig ist ein Leben ohne Hingabe an ein Ideal, ein höheres Ziel oder einen Lehrer aber leer, bedeutungslos und Ausdruck von Selbstsucht.

Diesen Weg zur Selbsterkenntnis zeigt *Kein Bedauern für meine Jugend* exemplarisch auf: Yukie, die verwöhnte, naive Professorientochter die nichts von den Härten des Lebens weiß und deren Liebe zu Noge unerfüllt bleibt, bis sie beginnt, eigenständig das Leben zu erkunden und ihm nach Tokyo folgt. Dort werden die beiden ein Paar, doch Noge wird unter dem Vorwurf der Spionage und getötet. Der Tod Noges und Yukies Entscheidung, als Witwe



bei seinen Eltern auf dem Land zu leben, sind der Wendepunkt des Films und der Beginn eines Martyriums. Von den Dorfbewohnern ausgegrenzt und gehasst, von den Schwiegereltern nicht akzeptiert, schufftet sie bis zur Erschöpfung auf den Feldern. Langsam gewinnt sie den Respekt ihrer Schwiegereltern und wird zu einer selbstbewussten, aufrechten und mutigen Frau.

Über seine Helden schrieb Kurosawa: „Ich mag ungeformte Typen, die aus Material gemacht sind, das umso heller und heller glänzt, je mehr man sie poliert.“

Kurosawas Ansicht, dass sich der Mensch durch seine Taten definiert und dass der Weg zur Selbstfindung über Disziplin, Mut, Aufrichtigkeit und Hingabe führt, erscheinen angesichts seiner Herkunft und der strengen Erziehung durch Vater und Bruder nur allzu logisch. Diese zeitlosen Kriegerideale finden sich in den meisten Filmen seiner Reifephase, zusammen mit dem Interesse für die Entwicklung des Helden und dem Bewusstsein, dass Gut und Böse nur durch Haaresbreite getrennt sind. Denn ob aus dem Rohdiamanten ein glänzender Brillant wird oder ob er zerschleißt, hängt in Kurosawas Filmen nicht zuletzt von den Lebensumständen, der Umwelt – dem Schicksal ab. Niemals wird man eine simple, auf

schwarz-weißen Gegensätzen beruhende Gegenüberstellung von guten und schlechten Menschen finden. Stattdessen betont er die Relativität von Gut und Böse: Häufig finden sich Szenen, in denen die Unterschiede zwischen dem Schurken und dem Helden verschwimmen, oder Showdowns, in denen sich zwei in ihrem Wesen und ihren Fähigkeiten ähnliche Menschen gegenüberstehen, weil das Schicksal sie auf unterschiedliche Seiten verschlagen hat.

Das wohl konsequenteste Beispiel dafür ist der Showdown in *Ein streunender Hund*, in dem Toshiro Mifune einen Mörder verfolgt und in einem Wald (ein bei Kurosawa häufig vorkommendes Symbol für die Abgründe der menschlichen Seele) stellt. Am Ende des im Matsch eines Tümpels ausgetragenen Kampfes liegen beide erschöpft auf einer Wiese, und sind nicht mehr unterscheidbar.



Kurosawa entwickelt in seinen frühen Nachkriegsfilmen nicht nur ein sozialkritisches Heldenkino, sondern auch besondere Techniken und visuelle Stilelemente, um den Raum bzw. das Bild für Aussagen über seine Charaktere zu nutzen. Dazu gehören die lineare Fragmentierung des Raums und die Kompression des Raums mit Hilfe starker Teleobjektive, auf die ich später noch zu sprechen komme. Mit linearer Fragmentierung ist eine Bildgestaltung gemeint, in der sich wiederholende Linien und flächenhafte Muster dominieren, und die damit die innere Zerrissenheit der Charaktere zum Ausdruck bringt. Beispiele wären eine Szene aus *Der trunkene Engel*, in dem das Bild des von Mifune verkörperten Yakuza in einem Spiegel mehrfach reflektiert wird. Im selben Film wird der von Takashi Shimura gespielte Arzt wiederholt in Räumen gezeigt, in denen durch die Jalousien hereinfliegende Sonnenstrahlen ein Muster aus Licht und Schatten an die Wand werfen. Die wohl konsequenteste Anwendung linearer Fragmentierung ist die erste Hälfte von *Zwischen Himmel und Hölle*, in der der Hauptcharakter zwischen der Aufgabe seines Vermögens und der Rettung des entführten Sohnes seines Chauffeurs wählen muss und in der der gesamte Bildhintergrund von den Raum einnehmenden und ihn damit strukturierenden Vorhangfalten dominiert wird.

Die Reifephase der 1950er und 1960er Jahre

In *Rashomon*, Kurosawas internationalem Durchbruch, verwendet er die vertikale bzw. horizontale Strukturierung des Raums dagegen als Stilmittel, um die unterschiedlichen Handlungsebenen des

Films abzugrenzen. *Rashomon* ist geprägt durch die Zahl drei: Es gibt drei Handlungsebenen, nämlich den Wald, in dem die Ermordung eines Samurai und die Vergewaltigung seiner Frau stattfinden, den Gerichtshof, in dem der Hergang des Verbrechens aus drei verschiedenen Perspektiven berichtet wird, und das Rashomon-Tor, wo ein Holzfäller und ein Priester einem dritten Mann von den Geschehnissen berichten. In jeder der drei Handlungsebenen sind immer nur drei Personen zu sehen. Die Szenen am Rashomon-Tor sind durch vertikale Strukturen geprägt (die Pfeiler, der Regen) und der Gerichtshof durch horizontale (siehe Screenshot). Der von einem Chaos aus Licht und Schatten dominierte Wald dagegen dient wieder als Symbol für die Unerklärlichkeit und Irrationalität menschlichen Handelns.



Mit *Rashomon* erreichte Kurosawa (und mit ihm das gesamte japanische Kino) internationale Anerkennung und Bekanntheit. Die Auszeichnung mit dem Goldenen Löwen in Venedig machte ihn über Nacht zum gefeierten Meisterregisseur. Zugleich markiert *Rashomon* das Ende des Experimentierens und den Auftakt zu einer 15-jährigen Schaffensphase, in dem Kurosawa konstant Filme von allerhöchster Qualität und künstlerischer Reife drehte.

Sein wahrscheinlich bekanntester Film aus dieser Zeit ist *Die Sieben Samurai*, der viele der zuvor erprobten Stilmittel, Motive und Themen zusammenführt und in dem Kurosawa darüber hinaus erstmals durch den Einsatz von starken Teleobjektiven den Zuschauer auf bisher nie da gewesene Weise direkt in das Geschehen hineinzieht. Mit der Verwendung der Teleobjektive erreicht er aber auch die starke Kompression des auf der Leinwand dargestellten Raums, das oben erwähnte zweite wichtige Element in Kurosawas Inszenierung seiner Charaktere neben der Fragmentierung des Raums. Es ist besonders dieser Effekt, der die finale Schlacht in *Die Sieben Samurai* auch heute noch so unglaublich packend macht.

Kurosawa benutzt die Möglichkeiten der Teleobjektive aber auch zur Konstruktion von Zusammengehörigkeit von Personen und sozialen Gruppen, etwa gleich zu Beginn von *Die Sieben Samurai*. Die Bauern des von Banditen bedrohten Dorfes versammeln sich und beklagen ihr Schicksal. Einer aus ihrer Mitte versucht die anderen zu überreden, gegen die Banditen zu kämpfen. Er steht mit seiner Meinung jedoch allein da und wird so aus der Vogelperspektive vorübergehend zum Außenseiter. Durch einen brillanten Schnitt auf

eine ebenerdige Einstellung, in der der Raum zwischen dem Außensteher und der Gruppe durch den starken Telezoom nicht mehr als Distanz wahrnehmbar ist, macht Kurosawa aber sofort klar, dass der Bauer trotz der Meinungsverschiedenheit nach wie vor Teil seiner sozialen Gruppe ist.

Letztlich entschließen sich die Bauern, das Wagnis einzugehen, die Banditen zu bekämpfen und machen sich dazu auf die Suche nach geeigneten Samurai. Bemerkenswert an diesem Teil des Films ist der radikale Bruch mit den Traditionen des *chambara*, des klassischen Schwertkampfes. In diesen Filmen wurden – gerade während des Krieges – Samurai immer als unvergleichlich nobel, aufrecht, selbstlos



und heldenmütig bis zum Tod dargestellt. Kurosawas Samurai dagegen sind ganz normale Menschen: Sie haben Angst vor dem Feind, retten ihr Leben zur Not auch indem sie sich verstecken oder davonlaufen, sie trinken, lachen, sind mal gutmütig und hilfsbereit und mal zornig und unberechenbar.

Auch bei der Darstellung der Lebensbedingungen und insbesondere der Kampfscenen legte Kurosawa größten Wert auf Realismus. So unterscheiden sich seine Schwertkämpfe völlig von den klassischen, eher an Ballett erinnernden *chambara*-Kämpfen. Bei Kurosawa besteht ein Kampf oft aus nur einem einzigen Schwerthieb, wenn dieser von einem erfahrenen Samurai ausgeführt wird, oder aus planlosem Herumrennen und Schwertgefuchtel, wenn die Bauern am Werk sind. Mit dieser Art der realistischen Darstellung sollte Kurosawa insbesondere mit seinen späteren Filmen *Yojimbo* und *Sanjuro* das gesamte Schwertkampfgenre verändern.

Wie viele Helden Kurosawas kämpfen die sieben Samurai (oder zumindest einige von ihnen) letztlich für ein höheres Gut: Sie streben nach Vollkommenheit ihrer Kampftechnik, kämpfen für die Überwindung gesellschaftlicher Schranken oder für eine bessere, gerechtere Welt, in der Bauern nicht mehr in Furcht leben müssen. Die drei überlebenden Samurai müssen am Ende aber erkennen, dass ihnen letztlich nichts bleibt außer dem Leben an sich. Die Bauern feiern den Sieg, bepflanzen die Reisfelder und leben trotz der gemeinsam gefochtenen Schlachten in einer anderen Welt als die Samurai, die mit der Erinnerung an ihre toten Kameraden einsam zurückbleiben. Die gesellschaftlichen Schranken bleiben bestehen und der Kampf für eine bessere Welt ist ein einsamer.

Dieses Dilemma beschäftigte Kurosawa in der Folge vor allem in seinen zeitgenössischen Filmen: *Bilanz eines Lebens* ist das Porträt eines Vaters, der sich und seine Familie vor der Gefahr eines Atomkriegs durch die Auswanderung nach Brasilien in Sicherheit bringen will, dabei aber auf den erbitterten Widerstand seiner Familie stößt und dadurch den Verstand verliert. *Die Bösen schlafen gut* beschäftigt sich mit den kriminellen Machenschaften, die aus der engen Verflechtung von Industriekonzernen und Politik in Japan folgen, und dem vergeblichen Rachefeldzug Toshiro Mifunes gegen einen korrupten Führungszirkel.

Pessimismus und eine Verzweiflungstat

Großen kommerziellen Erfolg hatte Kurosawa auch Anfang der 1960er Jahre mit *Yojimbo*, dessen Fortsetzung *Sanjuro* und *Rotbart*, über den er sich jedoch mit Toshiro Mifune zerstritt. Die beiden sollten nie wieder einen Film zusammen drehen, was Kurosawa später sehr bedauerte. Dann änderten sich die Arbeitsbedingungen jedoch dramatisch: Durch den Siegeszug des Fernsehens sanken die Einnahmen an den Kinokassen, drei große Filmstudios (Daei, Shintoho, Nikkatsu) gingen Bankrott und die verbleibenden setzten auf schnell und billig produzierte Genrefilme. Unter diesen Bedingungen hatte der für seinen Perfektionismus gefürchtete Kurosawa große Probleme, die Finanzierung seiner Projekte zu sichern. Sein Engagement für das Amerikanisch-Japanische Großprojekt *Tora! Tora! Tora!* endete in einem Debakel und mit seinem Rückzug. Schließlich gründete er mit drei weiteren Regisseuren ein eigenes Produktionsstudio und drehte 1970 *Dodesukaden*, sein erster Film in fünf Jahren und sein erster Farbfilm. *Dodesukaden* flopte aber an den Kinokassen, worauf sich das gerade gegründete Studio sofort wieder auflöste und Akira Kurosawa in eine tiefe Krise stürzte. Am 22. Dezember 1971 unternahm er einen Selbstmordversuch.

Erst ein Angebot der sowjetischen Produktionsgesellschaft Mosfilm ermöglichte es Kurosawa 1975 wieder, hinter die Kamera zu treten. Obwohl der daraus resultierende Film *Dersu Uzala* von der Kritik begeistert aufgenommen wurde, blieb es dabei, dass sich kein Studio für einen weiteren Film fand. Nur mit Hilfe zweier großer Bewunderer aus Amerika, Francis Ford Coppola und George Lucas, brachte Kurosawa schließlich das Geld für *Kagemusha* zusammen, der sehr erfolgreich in den Kinos lief und auch prompt zwei Oscar-nominierungen erhielt. Kurosawa selbst betrachtete *Kagemusha*, das desillusionierende Porträt eines Diebes, der als Double für einen gestorbenen Fürsten einspringt, nach eigener Aussage lediglich als Probelauf für das Werk, das er selbst als den Höhepunkt seines filmischen Schaffens schon seit Jahren plante: *Ran*.

Ran unterscheidet sich von den bisher vorgestellten Filmen durch einen ausgesprochenen Pessimismus gegenüber menschlichem Handeln, steht damit aber ein Stück weit repräsentativ für die zwischen 1970 und 1990 entstandenen vier Filme. Er handelt vom alternden Fürsten Hidetora, der sein Reich unter seinen drei Söhnen aufteilt, die sich anschließend bekriegen und Hidetora verstoßen.

All die Untaten, die er in seinem langen Leben begangen hat, holen ihn nun ein, denn seine Söhne verhalten sich nur so, wie er es ihnen immer vorgelebt hat. Die Welt ist in *Ran* ein Ort, an dem Werte nichts zählen, an dem die sich gegenseitig barbarisch abschlachende Menschheit am Abgrund steht und den Göttern nur verständnisloses Zusehen bleibt. Kurosawa, der Regisseur, der Schlachten und Schwertkämpfe immer realistisch bis zum Äußerten dargestellt hatte, verzichtet nun auf Ton und weitgehend auch auf Farben, um die Schrecken von Krieg und Tod hervorzuheben.

Altgediente Techniken und Stilmittel wie die Verwendung extremer Teleobjektive zur Komprimierung des Raums oder den Einsatz von Wind und Wetter, um entscheidende Wendepunkte zu illustrieren, erinnern an alte Meisterwerke. Neu ist bei *Ran* jedoch eine alptraumhafte Ästhetik, die den früheren Realismus in vielen Szenen verdrängt und dem Zuschauer die kommentierende Perspektive des Regisseurs aufdrängt. Deutlich wird dies etwa in den bereits erwähnten Schlachten-
szenen oder durch die surreale Darstellung von Hidetoras Abgleiten in den Wahnsinn (siehe Screenshot).



Außerdem ist *Ran* von starker Verfremdung, Generalisierung und Schematisierung vor allem der Charaktere geprägt: Drei Söhne mit einer je eigenen, fest zugeordneten Farbe und die idealtypische Verkörperung bestimmter menschlicher Eigenschaften (Rachsucht, Gier, Ehrgeiz, Schwäche, Güte, Grausamkeit, Loyalität, Aufrichtigkeit, Selbstlosigkeit) durch die Charaktere, die so gar nicht zu den früheren Filmen passen will, machen *Ran* zusammen mit der surrealen Atmosphäre zu einer Parabel menschlichen Verhaltens. Kurosawa will dem Zuschauer eine Lektion erteilen, die er aber nicht fühlen soll (Mitgefühl und Empathie entstehen zu keinem Zeitpunkt, der Zuschauer ist immer distanziert), sondern verstehen. Die schwere Krise, die Kurosawa durchlebt hat und seine wiederholte tiefe Enttäuschung in den vorangegangenen Jahren machen diese Lektion zu einer sehr trostlosen und pessimistischen.

Versöhnliches Spätwerk

Nachdem Akira Kurosawa in zwei Jahrzehnten lediglich vier Filme gedreht hatte, blühte er im Alter von 80 Jahren noch einmal auf. Innerhalb von drei Jahren entstanden drei Filme, die sich allerdings grundlegend sowohl von seinen frühen und klassischen Filmen als

auch von denen der „Pessimismusphase“ unterscheiden. Das Lehrer-Schüler-Verhältnis findet sich zwar in *Rhapsody in August* und *Madadayo*, nimmt aber einen völlig anderen Charakter an. Es geht weniger um einen Kampf der Schüler mit sich selbst unter mehr oder weniger gestrenger Anleitung durch einen Meister, als vielmehr um nostalgische Rückblicke und die wohlmeinende Weitergabe von Lebenserfahrung, häufig in langen Monologen. Ein neues Thema ist die Auseinandersetzung mit dem herannahenden Tod, die im Meister selbst die Erkenntnis reifen lässt, dass das Leben trotz all der Kämpfe gerade im Kleinen viel Schönes zu bieten hat, und die einer großen Wertschätzung des Lebens Ausdruck gibt.

Entsprechend herrscht in diesen späten Filmen Kurosawas eine kontemplative, fast besinnliche Stimmung, unterbrochen von humorigen Einlagen und angereichert mit ganz viel Nostalgie und Sentimentalität. Erheblichen Anteil an dieser Stimmung hat ein vollkommen veränderter visueller Stil: Kurosawa verzichtet fast völlig (mit Ausnahme der Schlusszene von *Rhapsody in August*) auf die faszinierende und mitreißende Dynamik früherer Filme. Stattdessen dominieren statische Bilder, alltägliche Szenen von gemeinsamen

Abendessen oder lange Gespräche auf der Veranda, die an die Filme Ozus oder Naruses erinnern. Visuell kehrte Kurosawa zu seinen Wurzeln in der Malerei zurück und schuf gerade poetische Szenen von faszinierender, umwerfender Schönheit.



Der Krieger in Kurosawa kam zur Ruhe und erzählte nun im Kreise seiner Kinder und Freunde Geschichten aus seinem bewegten Leben und versuchte, dem Tod noch eine Weile von der Schippe zu springen, um die Schönheit des Lebens zu genießen. Akira Kurosawa starb am 6. September 1998 im Alter von 88 Jahren.

Literatur zu Akira Kurosawa:

Galbraith, Stuart IV: *The Emperor and the Wolf*

Kurosawa, Akira: *Something like an Autobiography*

Prince, Stephen: *The Warrior's Camera*

Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*

Yoshimoto, Mitsuhiro: *Kurosawa – Film Studies and Japanese Cinema*