

Herausgegeben von  
György Széll und Carmen Schmidt

ISSN 1437-5117

**- 19 -**

*Die Nachkriegszeit Japans im Spiegel der  
„Sieben Samurai“ von Kurosawa Akira*

*Where have all the „Babies“ gone?*

von  
Yasuo YAMAMOTO

## Zum Autor

### **Yasuo YAMAMOTO**

geb. 1957, ist Germanist und Assistenzprofessor für Deutsche Sprache und Kultur der Yokohama National University

### **Forschungsschwerpunkte:**

Vergangenheitsbewältigung in Japan und Deutschland, Philosophie und Religion bei Kierkegaard, Theodor W. Adorno und Dorothee Sölle

### **Wichtigste Veröffentlichungen:**

- 2008: „Dorothee Sölle als Nachkriegs-Denkerin“ (im Original Deutsch), in: *The Humanities*, Journal of the Faculty of Education and Human Sciences, Yokohama National University“ Nr. 10.
- 2007: „Erfahrung tradieren. Verständnis und Missverständnis von Maruyama Masao“ (im Original Japanisch), in: *The Humanities*, Journal of the Faculty of Education and Human Sciences, Yokohama National University“ Nr. 9.
- 2006: „Strudel und Horizont. Kierkegaard und Adorno“ (im Original Japanisch), in: *Risô* 676; S. 24-36.
- 2002: „Das Rhetorische in der Friedensschrift von Immanuel Kant“ (im Original Japanisch), in: *The Humanities*, Journal of the Faculty of Education and Human Sciences, Yokohama National University“ Nr. 5.

### **Übersetzungen:**

1998: Theodor W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Misuzu Shobô Verlag.

### **Kontakt:**

Anschrift: Hodogaya-ku, Tokiwadai 79-2, 2408501 Yokohama / Japan  
Email: yyyasyam@ynu.ac.jp

## Inhaltsverzeichnis

<b>1.</b>	<b>Einleitung</b> .....	5
1.1	Der Begriff „Samurai“.....	5
1.2	Samurai als Symbol der nationaler Identität.....	5
1.3	Film und Regisseur.....	7
1.4	Haupt- und Nebenhandlung.....	8
1.5	Ein Spielfilm als Dokument der Zeit.....	9
1.6	Der Film als Zeitdokument.....	9
<b>2.</b>	<b>Gegenwart – Solidarität und Demokratie</b> .....	10
2.1	Neun Jahre danach.....	10
2.2	Die Idealisierung der Samurai.....	10
2.3	Kritik vergangener Wirklichkeit.....	13
<b>3.</b>	<b>Vergangenheit – Wirklichkeit und Verfälschung des verlorenen Krieges</b> .....	13
3.1	Die Dämonisierung des Feindes.....	13
3.2	Der Realitätssinn des Regisseurs.....	15
<b>4.</b>	<b>Zukunft – Weitergabe der Hoffnung</b> .....	16
4.1	Gegensätze zwischen Bauern und Samurai.....	16
4.2	Weitergabe der Hoffnung.....	18
	<b>Quellen zum Thema</b> .....	20



## 1. Einleitung

### 1.1 Der Begriff „Samurai“

Der Begriff „Samurai“ gehört zu den wenigen japanischen Worten, die schon seit Langem in der westlichen Welt salonfähig geworden sind. Dazu hat vor allem der Filmregisseur Kurosawa Akira beigetragen mit seinem größten und erfolgreichsten Meisterwerk, „Die Sieben Samurai“. <sup>1</sup> Bekanntlich ist „Samurai“ (jap. 士, 侍, auch „bushi“ 武士 genannt) die übliche Bezeichnung für ein Mitglied des Kriegerstandes im vorindustriellen Japan.

### 1.2 Samurai als Symbol nationaler Identität

In der Westlichen Welt gilt der „Samurai“ als Inbegriff von Loyalität und Gehorsam, Selbstbeherrschung und Selbstlosigkeit, Ehrlichkeit und standesgemäßem Pflichtbewußtsein. Allerdings handelt es sich hierbei eher um ein bloßes Klischee, das der historischen Realität dieses Adelsstandes nicht vollständig entspricht.

Das Image des Samurai ist in Japan oftmals dann ins Spiel gebracht worden, wenn Japaner den Versuch unternahmen, die Werte ihres Landes gegenüber Europäern und Amerikanern zu behaupten. Japaner sehen sich seit dem industriellen und imperialistischen Zeitalter dazu gezwungen, mit den zivilisierten westlichen Gesellschaften in harte Konkurrenz zu treten, indem sie sich selbst zivilisieren, d.h. sich dem Westen anzugleichen. Dies erzeugte oftmals ein schmerzhaftes Gefühl, die eigene Identität zu verlieren. Das Image des Samurai funktionierte dabei als ein Symbol dieser kulturellen Identität. In dem Sinne kann man den Diskurs über Samurai wohl als eine Art Ideologie, als falsches Selbstbewußtsein, betrachten. Das moralische Ideal, das dieser Begriff konservieren sollte, wird im modernen Japan oft als ein unveränderlicher Kern

---

<sup>1</sup> KUROSAWA Akira (1910 – 1998) gehörte zu jener Generationen der Intellektuellen, die MARUYAMA Masao (1914 – 1996, Politologe) als „Reuegemeinschaft“ bezeichnete: „ ... müssen wir selber als Intellektuelle, genau wie der japanische Staat, einen neuen Anfang machen – dies war ihr Entschluß, und ihm zugrunde lag die kaum auflösbare Verbindung zweier Gefühle: der freudigen Hoffnung auf die Zukunft und der Reue über die Vergangenheit, also des Befreiungsgefühls und der Selbstanklage. Ich nenne das mit einem vielleicht etwas seltsamen Ausdruck vorläufig die »Bildung einer Reuegemeinschaft«. MARUYAMA, Masao, *Die japanischen Intellektuellen*, geschrieben 1977, übersetzt ins Deutsche von Wolfgang Seifert und aufgenommen in: *Denken in Japan*, Frankfurt am Main 1988; hier S.118f.

der nationalen Identität gesucht, der trotz aller oberflächlichen, materiellen Europäisierung und Amerikanisierung einen stets gleich bleibenden Halt gewähren soll.

Die selbstaufopfernde Loyalität, die das Image des Samurai als Kernstück beinhaltete, sollte aber nun im neuen, sich vereinheitlichenden und zentralisierenden Japan nicht mehr den Feudalfürsten gelten, sondern nach der Reichsgründung von 1868 ausschließlich dem angeblich göttlichen Kaiser. Die traditionelle Loyalität ist in diesem Sinne hierbei modifiziert und modernisiert. In dieser Entwicklung ist der ursprüngliche persönliche Charakter dieses Begriffs mehr und mehr zurücktreten zugunsten des unvermeidlichen Prozesses der rationalen Bürokratisierung und Entpersonalisierung.<sup>2</sup> Der Zusammenbruch des Japanischen Kaiserreichs 1945 bereitete dieser „traditionell-modernen“ Loyalität ein Ende. Das Kaisertum, dem jene Treue gegolten hatte, war nicht mehr intakt und glaubwürdig. Der Kaiser selbst war in der Tat nicht loyal gegenüber dem Ideal, für welches unzählige junge, loyale Soldaten ihr Leben aufzuopfern gezwungen wurden.

Die Japaner wurden nach 1945 vor eine doppelte Aufgabe gestellt. Einerseits sollten der Staat und das Volk von Grund auf erneuert werden, so daß es nie wieder Krieg gäbe, andererseits mußten die Japaner etwas finden, was trotz aller Erneuerung identitätsstiftend bleibt und somit ihr Engagement für Staat und Gesellschaft ethisch untermauerte. Der Widerspruch von Erneuerung und Identität, der das treibende Grundmotiv der modernen Geschichte Japans gewesen ist, hatte auch in der Zeit nach dem Kriegsende Bestand.

Im modernen Japan werden Samurai-Motive immer wieder aufgegriffen, immer wieder modifiziert und uminterpretiert, in literarischen, künstlerischen und philosophischen Formen. Kurosawas Film „Die Sieben Samurai“ ist nur eines der zahlreichen Beispiele dafür nach dem Zusammenbruch von 1945.

---

<sup>2</sup> Vgl. dazu vor allem: MARUYAMA, Masao, *Loyalität und Rebellion*. Übers. von Wolfgang Schamoni und Wolfgang Seifert. München, 1996 (erstveröffentlicht 1960). Die Reichsgründung der Meiji-Zeit stellte „... den Prozeß dar, in dem die sich mehrfach überlagernden feudalen Loyalitäten ... auf den Tenno [Kaiser] als Symbol der nationalen Einheit konzentriert werden“ (S. 47, in Klammern eingefügt von Y.Y.). In Japan, wo ideell-transzendente Traditionen wie das Christentum nicht fest verwurzelt waren, konnte auch die feudale Ethik der Treue weder objektiv-transzendente Verantwortungsethik noch subjektiv-persönliche Gesinnungsethik in ausreichendem Maße zustande bringen. Allerdings gab im feudalen Japan „... doch eine spezifische Form der Verbindung von Gesinnungsethik und Werten des Handelns und der Leistung“ (S. 106). Indessen breitete sich aber „der Geist der »Moderne«“ in Japan nach der Auflösung dieser Verbindung derart aus, daß der Leistungswille der Samurai, der dynamische „Ethos der Auflehnung“ verloren ging, „... während die Momente des statischen Standesbewußtseins und der Unterwürfigkeit im neuen »Weg des Untertanen« fortlebten“ (S. 124).

### 1.3 Film und Regisseur

Der Regisseur Kurosawa gilt heute als einer der bedeutendsten Persönlichkeiten dieser Kunstgattung, nicht nur in seinem eigenen Lande, sondern auch im Rest der Welt, vor allem in Hollywood. Aus dem Werk, von dem ich hier spreche, wurde eine amerikanische Version gedreht, „Die glorreichen Sieben“ („The Magnificent Seven“ 1960, Regie: John Sturges), der ein als sehr bekannter, erfolgreicher Western gilt, mit Schauspielern wie Yul Brynner, Steve McQueen und Horst Buchholz. Wer diese amerikanische Version kennt, kann sich vorstellen, worum im Original von Kurosawa geht.

In diesem Samurai-Film treten drei Menschentypen auf: Bauern, Samurai und Banditen. Ein kleines Bauerndorf wird ständig von bösen Banditen bedroht, Felder werden geplündert, Ernten geraubt, Frauen vergewaltigt. Wer sich dagegen wehrt, wird getötet. Die Bauern entschließen sich daher, die Banditen zu bekämpfen und engagieren herrenlose Samurai, um sich von ihnen leiten zu lassen im Kampf gegen die Banditen.

Aber die Tatsache, daß der Film ohne große Schwierigkeiten in eine Cowboy-Geschichte umgestaltet werden konnte, zeigt bereits, daß das Originalwerk eine allgemein geltende, kulturunabhängige Gesamtstruktur hat. Der Regisseur Kurosawa war seinerseits stark von vielen Western-Filmen beeinflusst worden. Dieser westlich-amerikanische Einfluß scheint auch dazu beigetragen zu haben, daß die meisten Filme Kurosawas auffällige Eigenschaften tragen, nämlich erstens eine bewußt und klar strukturierte Handlung, und zweitens, ein ebenso klar artikuliertes, allgemein-humanes, oft stark ethisch-idealistisches Leitmotiv.

Solche Charakteristika sind aber bei vielen japanischen Filmen sowie bei literarischen Werken nur selten zu finden. Der japanische Literatur- und Kulturwissenschaftler Katô Shûichi hat diesen Aspekt thematisiert und schreibt: *Fast alle Prosawerke, von wenigen Ausnahmen abgesehen, bestehen aus kleinen Einheiten, die nur selten in eine Gesamtkonzeption eingefügt sind.*<sup>3</sup> Die Einzelteile eines japanischen Prosawerks werden nicht in erster Linie im Hinblick auf die Gesamtkonzeption geschildert, sondern sie werden eher um ihrer speziellen Besonderheit willen erzählt. Oft schwellen einzelne Episoden derart an, als ob sie eigenständige Erzählungen wären. In einer solchen Kultur, wo Schwäche der Gesamtkonzeption und Vorliebe für minutiöse Kleinigkeiten charakteristisch sind, gehört der Regisseur Kurosawa zu auffälligen Ausnahmen. Das

---

<sup>3</sup> KATÔ, Shûichi, *Geschichte der Japanischen Literatur*, übers. v. H. Arnold-Kanamori u.a., 1990, Bern, München, Wien, S.19. Original 1979.

klare moralische Thema und die ebenfalls klare Strukturierung seiner Werke verschafften wohl dem westlichen Publikum leichteren Zugang zu seinen Werken, obwohl der Hintergrund, die japanische Geschichte und Gesellschaft, eher befremdlich wirken müßte.

#### **1.4 Haupt- und Nebenhandlung**

Auch die Gesamtkonzeption der Handlung des Werks „Sieben Samurai“ ist sehr klar und deutlich. Es dreht sich, wie bereits kurz ausgeführt, um eine kleine Anzahl von heldenhaften Figuren, die einträchtig eine Mission verfolgen und ausführen. Diese Leitidee ist seitdem von vielen jüngeren, bedeutenden Filmregisseuren weltweit übernommen und nachgeahmt worden. Diese Handlungsstruktur kann daher auch nicht als „spezifisch japanisch“ angesehen werden, sondern eher als allgemein und abstrakt. Zwar gibt es verschiedene Szenen, in denen z. B. Charakterzüge der einzelnen Helden, die Liebesaffäre eines jungen Paares (was in einem kommerziellen Film wohl unvermeidlich ist), Meinungsunterschiede unter den Bauern und Samurai usw. beschrieben werden, doch sind solche Episoden der Rahmenstruktur untergeordnet. Wir können den roten Faden sehr leicht nachverfolgen und dieser extrem lange Film kommt einem gar nicht lang vor. Der rote Faden, die Mission, heißt hier, für die Verteidigung eines Bauerndorfs zu kämpfen. Weil es um Kampf und Abenteuer geht, wird das Werk „Die Sieben Samurai“ mit gutem Recht als Actionfilm angesehen, und zwar als der erste, bahnbrechende und gelungenste dieser Gattung. Aber selbst die überwältigendsten Kampfszenen besitzen keinen eigenen Wert. Sie bleiben ein untergeordnetes Element eines eigenen Kosmos.

In dieser Dominanz der Rahmenstruktur und Unterordnung der Episoden wird der Standpunkt des Regisseurs deutlich: er leitet und dirigiert von oben her das Ganze. So scheint es. Aber der Sachverhalt ist komplizierter. Die Spieldauer dieses Filmes beträgt mehr als drei Stunden und man kann vermuten, daß einzelne Episoden nicht nur von untergeordnetem Wert sind, sondern gleichsam für sich stehen, mithin nicht nur subordinierte Teilelemente sind, die lediglich dem Ganzen dienen sollten. Das Nebensächliche ist keine bloße Nebensache. Hieran zeigt sich, daß Kurosawa nicht nur eine Ausnahmeerscheinung unter den Regisseuren ist, sondern auch ein Repräsentant der traditionellen japanischen Kultur.

## **1.5 Ein Spielfilm als Dokument der Zeit**

Der Regisseur inszeniert bestimmte Szenen sehr eindrucksvoll, obwohl sie für das Ganze von relativ geringer Bedeutung sind. Manchmal scheinen sie beinahe losgelöst von der Rahmenstruktur, selbständig und unabhängig zu werden. Von dem Standpunkt der dominierenden Rahmenstruktur aus betrachtet, sind manche Szenen sogar entbehrlich. Dies zeigt sich schon daran, daß die amerikanische Version „The Magnificent Seven“ fast um eine Stunde kürzer ist. Die deutsche Kinofassung stellt eine noch drastischere Kürzung dar und ist nochmals um 45 Minuten kürzer. Darüber hinaus ist sie mit einer etwas eigenwilligen Übersetzung versehen, welche den Film als reine Kampfgeschichte interpretiert, so daß das erwähnte „Nebensächliche“ in der deutschen Übersetzung leider viel zu oft vernachlässigt wird.

Hauptsache und Nebensache – die Fähigkeit, dies zu unterscheiden, ist für einen Regisseur unerlässlich. Aber wenn ein Spielfilm über diese Hierarchie von „Haupt“ und „Neben“ hinauskommt, kann er nicht nur als Unterhaltung, sondern gleichzeitig auch als ein Dokument der Zeit betrachtet werden. Da dieser Film eines der bedeutendsten Kunstwerke der Zeit des direkten Nachkriegsjapans ist, kommt auch der reale Zeitgeist unvermeidlich zum Ausdruck, obwohl die oberflächliche Fassade altmodisch, fiktional und unterhaltsam erscheint. In der vorliegenden Arbeit möchte ich besonders diesen Aspekt in den Mittelpunkt stellen und den Film weniger ein gelungenen Actionfilm betrachten, sondern eher als ein Dokument der Zeit des Japans nach dem Zweiten Weltkrieg.

## **1.6 Der Film als Zeitdokument**

Als Zeitdokument enthält dieser Film Elemente, die sich widersprechen. So gibt es einerseits deutlich idealistische Züge, die der Stimmung von Neuanfang und Wiederaufbau der Nachkriegsjahre Ausdruck verleihen, andererseits kann man in diesem Film aber auch solche Elemente finden, die als rechtfertigende Aufarbeitung der unmittelbaren Vergangenheit zu interpretieren sind und möglicherweise auch jene geschichtsverfälschende Tendenzen zu stärken scheinen, die bis heute zur revisionistischen Selbstliebe der Japaner führen. Hier scheint wieder die Dialektik von Erneuerung und Identität zu wirken.

Wie schon erwähnt, treten in diesem Film drei Gruppen von Menschen auf: Bauern, Samurai und Banditen. Wenn man sich dabei ausschließlich mit den Hauptfiguren, den

Samurai, identifiziert, stellt sich der Film als eine bloße Heldengeschichte dar, deren Höhepunkt in den atemberaubenden Kampfszenen liegt. Wenn man aber einen anderen Blickwinkel einnimmt und sich mit Bauern bzw. mit Banditen identifiziert, zeigt der Film dem Publikum ein ganz anderes Gesicht.

## **2. Gegenwart – Solidarität und Demokratie**

### **2.1 Neun Jahre danach**

Der Film wurde 1954 uraufgeführt, d.h. neun Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Es versteht sich, daß damals die Erfahrung der Kriegs- und Nachkriegsjahre noch keine „Vergangenheit“ war. Man mußte sie irgendwie verarbeiten. Erst zehn Jahre nach dem Kriegsende erreichte das Bruttoinlandprodukt Japans wieder das Niveau der Vorkriegszeit. Die bekannte Bezeichnung des japanischen Parteiensystem, als „1955er System“ besagt, daß sich die japanische Politik erst damals wieder stabilisierte. Das heißt, daß Japan bis in die Mitte 50er Jahre hinein politisch und wirtschaftlich noch nicht gefestigt war, eher amorph oder sogar chaotisch, und zwar derart, daß man glauben konnte, man solle und könne die Realität verändern. Es galt: „Du kannst, weil du sollst“. Idealismus war nicht unrealistisch, Realismus noch kein Synonym der Resignation.

Die Zeit, in der sich die Handlung dieses Films abspielt, ist das späte 16. Jahrhundert, in der die japanische Gesellschaft – ebenso wie nach 1945 – äußerst labil und amorph war. Dieser zeitliche Rückgriff ist somit als Anspielung auf die (damalige) Gegenwartsgesellschaft zu betrachten.

### **2.2 Die Idealisierung der Samurai**

Die Samurai, die in diesem Film auftreten, sind keine typischen Samurai, vor allem weil sie keinen Herrn haben, dem allein sie treu und selbstlos dienen sollen. Ihr Dienst gilt nicht dem irdischen, leibhaftigen Herrn, sondern dem Ideal, dem unerreichbaren Ziel: dem Frieden des Bauerndorfes.<sup>4</sup> Diese sieben Samurai sind nicht von einem Feudalherrn

---

<sup>4</sup> In der japanischen Ideengeschichte ist der Dualismus von Transzendenz und Immanenz immer nur schwach vertreten. Man kann wohl die Hervorhebung der transzendenten Ideen wie „Frieden“ oder „Selbstbestimmung“ bei Kurosawa als anachronistisch bezeichnen, weil eine relativ dualistische Denkweise mit der Verbreitung der chinesischen Kategorie „Weg“ bzw. „Himmelsweg“ erst nach dem 17.

angestellt. Wer sie anstellt, sind Bauern, welche de facto die unterste Schicht der Gesellschaft bilden. Feudale Hierarchie, strenge Ordnung von Oben und Unten, wird hier außer Kraft gesetzt. Das, was das Dorf befreien kann, ist nicht Kraft und Macht der superstarken Helden, sondern der Wille zur Selbstbestimmung der Bauern. Denn eine Befreiung ohne Selbstbestimmung, eine „gezwungene Demokratie“, ist nichts anderes als Kontradiktion. Die Eintracht der Bauern wird aber nur mit dem Beistand und der Führung der Samurai möglich, die sich ihnen freiwillig und solidarisch anschließen.

Es wird hier also eine fiktive Geschichte des modernen Japans dargestellt, nämlich das, was sich nicht realisieren ließ: die solidarische Einigkeit der Nation, die über alle Klassenunterschiede von Privilegierten und Rechtlosen hinausgeht. Die „herrenlosen“ Samurai symbolisieren die von der Klassengebundenheit losgelösten, freischwebenden Intellektuellen, die im Stande sind, dem blinden Willen der Bauern den Weg zu zeigen. Und zwar den Weg, den die beiden gesellschaftlichen Gruppen solidarisch hätten gehen können, in Realität aber nicht gehen konnten. Doch ist dies ein Traum, den die Japaner in den 50er Jahren noch einmal gemeinsam träumten: das Ideal von der Wieder- und Neugeburt einer solidarischen, demokratischen Nation.



*Die Sieben Samurai*, der Strategie Kanbei

Im Film ist der Strategie Kanbei, der Führer der Samurai, zwar bevollmächtigt, den Bauern Befehle zu erteilen, doch ist das Ziel des Befehls Eintracht und Solidarität, die gemeinsame Selbstverteidigung des Dorfes, die sich nicht ohne Opfer erkämpfen läßt.

In einer Szene wird eine kritische Situation gezeigt, in der eine Gruppe von Bauern sich dem Strategen widersetzt. Drei

---

Jahrhundert unter den Samurai einigermaßen allgemein wurde. Erst nachdem der Neo-Konfuzianismus als Kanon der Bildung des Kriegeradels allgemein anerkannt wurde und Samurai nicht mehr Krieger, sondern Bildungsstand wurden, konnte die Loyalität, das Engagement, nicht unbedingt zu einem konkreten irdischen Menschen (Feudalfürsten), sondern zu irgendeiner überirdischen Idee (Himmelsweg) gerichtet werden. Vgl. dazu; MARUYAMA, a.a.O. S. 34.

Familien wohnen in einem Dorfteil jenseits eines kleinen Flusses. Da man diesen kleinen Teil strategisch unmöglich verteidigen kann trifft Kanbei die Entscheidung, auf diese drei Häuser verzichten, um zwanzig andere Häuser des Dorfes zu retten. Er schilt unerbittlich diejenigen Bauern, die ihre zugewiesenen Posten verlassen wollen und befiehlt ihnen, wieder Waffen zu ergreifen, und spricht:

*Die Häuser draußen sind drei, die im Dorf sind zwanzig. Wir können unmöglich die zwanzig in Gefahr lassen, um die drei zu retten! Und die drei können auch nicht überleben, wenn das Dorf zerstampft wird! Vergeßt nicht! So ist es im Krieg! Wer die anderen rettet, der rettet sich selbst! Wer nur sich selbst liebt, der verdirbt sich selbst! Solche Egoisten werde ich von nun an ...*<sup>5</sup>

„Führen“ und „Folgen“ widerspricht nicht der Autonomie, denn Befehle und Weisungen werden dort gegeben, wo jeder sich seiner Verantwortung bewußt ist. Der Stratege Kanbei hat Befehlsrecht, nicht weil er zum Adelsstand gehört, sondern weil er für eine Aufgabe angestellt ist. Diese Mission, die Realisierung der Autonomie, bevollmächtigt ihn provisorisch und vorläufig, alle nötigen Entscheidungen souverän zu treffen.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> OGUMA Eiji, Historiker, zitiert in seiner großen Darstellung der Ideengeschichte der Nachkriegszeit das Wort des Strategen als Ausdruck der „Überwindung des Egoismus“, der demokratischen Solidarität. Vgl. OGUMA, Eiji, *Minshu to Aikoku [Demokratie und Patriotismus. Nationalismus und Öffentlichkeit im Nachkriegsjapan]*. Tokyo Shin'yōsha Verlag 2002, hier S. 302. In dieser Szene ist die Übersetzung der deutschen Fassungen besonders unglücklich. So äußert der Stratege in Deutsch, äußerst autoritär, und ausschließlich als Befehlshaber im Belagerungszustand; *„Nehmt doch Vernunft an. Wir müssen die Häuser aufgeben. Und warum tun wir das? Um das Dorf zu verteidigen! Ihr habt uns hergeholt! Und wir sind euch zu Hilfe gekommen. Jetzt müßt ihr tun, was ich sage. Glaubt mir, ich habe viele Kämpfe erlebt. Ich weiß am besten, wie wir den Feind schlagen. Und wenn ihr meinen Befehlen nicht gehorchen wollt, dann müßt ihr ohne uns kämpfen! Noch ist es Zeit, überlegt es euch!“*

<sup>6</sup> Es ist natürlich nicht einfach, diese „kritische Situation“ und die Figur des Strategen zu interpretieren. Wenn man die Situation als „Ausnahmezustand“ die Entscheidung des Strategen als Schmittschen Deziisionismus auffaßt, wird die Interpretation der deutschen Untertitel legitimiert: *Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet*. Vgl. SCHMITT, Carl, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von Souveränität*, München/ Leipzig 1922. Zitat nach: 8. Auflage, Berlin 2004, der die 1934 erschienenen 2. Auflage zugrunde liegt). Wenn man aber die Figur Kanbei nicht als autoritär-diktatorischen Souverän interpretiert, sondern als charismatischen Führer im Sinne der Weberschen „Führerdemokratie“, kann man diese Szene als eine ganz normale Situation der Politik auslegen, in der der Führer sich immer „verantwortungsethisch“ verhalten soll. Ich neige dazu, diese Szene im Sinne Max Webers zu interpretieren. Die Würde und Entschlossenheit des Strategen kommt nicht aus der absoluten Autorität eines Souveränen, sondern aus der Spannung, die jederzeit, also nicht nur in einer Ausnahmesituation, im Bereich der Politik herrscht. *Wer Politik überhaupt und wer vollends Politik als Beruf betreiben will, hat sich jener ethischen Paradoxien und seiner Verantwortung für das, was aus ihm selbst unter ihrem Druck werden kann, bewußt zu sein. Er läßt sich, ich wiederhole es, mit den diabolischen Mächten ein, die in jeder Gewaltsamkeit lauern*. Vgl. WEBER, Max, *Politik als Beruf*, 1926, Reclam Universal-Bibliothek, 1992, S. 78.

### **2.3 Kritik vergangener Wirklichkeit**

Die politische und strategische Führung des Kanbei kann aber auch als ein Wunschbild interpretiert werden, das man sich in der unmittelbaren Vergangenheit herbeigesehnt hätte: Eine Führung, der gefolgt wird, nicht weil die Befehlenden offizielle Befehlshaber sind, sondern weil das, was befohlen wird, von allen als notwendig anerkannt wird, um einen gemeinsamen Wunsch zu verwirklichen. Was hier befohlen wird, ist eine Erfüllung der strategisch unerläßlichen Pflicht, die in der Gesamtkonzeption einen unersetzbaren Stellenwert hat. Freiheit kann auch durch spontane Bindung erreicht bzw. erkämpft werden. Diese Idealisierung der militärischen und politischen Führung der Samurai bedeutet gleichzeitig eine scharfe Kritik an der verantwortungslosen, totalitären Kriegsführung des japanischen Militärregimes, die das Land zur unheilvollen Katastrophe führte.

Was damals befohlen wurde, war nur blinde Tapferkeit, Selbstaufopferung als Selbstzweck. Damit prahlte die moderne Kaiserliche Armee Japans allzu häufig und allzu leichtfertig. Demgegenüber bemüht sich Kanbei immer wieder darum, daß der jüngste, noch nicht volljährige der sieben Samurai, Katsushirô, nicht in Gefahr läuft, zwecklos sein Leben zu vergeuden. Das ist genau das Gegenteil dessen, was in der Endphase des Zweiten Weltkrieges Realität war.

## **3. Vergangenheit – Wirklichkeit und Verfälschung des verlorenen Krieges**

### **3.1 Die Dämonisierung des Feindes**

Die Handlung und die Figuren, des Films sind ausführlich und differenziert dargestellt. Sie wirken sehr real, obwohl die Samurai weitgehend idealisierend dargestellt werden. Die auffälligsten Ausnahmen hiervon sind die Banditen, denn sie stellen das Böse schlechthin dar.<sup>7</sup> Sie sind Plünderer, Ausbeuter, Unterdrücker der Schwachen. Eine

---

<sup>7</sup> Der Sachverhalt ist aber nicht einfach. Das Wort „Banditen“ im Original heißt „no-bushi“, 野武士, d.h. „freie, herrenlose Samurai“. Im Gegensatz zu einem anderen Begriff für herrenlose Kriegersadlige, „rônin“, 浪人 (wörtlich: Wellenmann), meint das Wort „no-bushi“ meistens diejenigen, die sich zu einer Bande zusammenfügen und keine moralische Idee verfolgen, d.h. de facto „Banditen“ sind. Die Samurai, die von einem leibhaften Herrn losgelöst sind, können einerseits „freischwebende Intellektuelle“ werden, die von aller Seinsgebundenheit befreit sind und sich dem humanen Ideal berufen fühlen, andererseits aber können sie, wenn sie nihilistisch verzweifelt sind, pure Egoisten werden, die die Schwachen gnaden- und

Verkörperung von „*Might is Right*“. Sie sind unmoralisch, feige und ausgestattet mit überlegenen Waffen, nämlich mit Gewehren.

Materiell-technische Überlegenheit ist gleichbedeutend mit Feigheit. Das mag wohl eine sehr japanische Vorstellung sein. Mit Schußwaffen kann jedermann gefahrlos die moralisch überlegenen Samurai töten. Mit Gewehren kann man alle Schwertkämpfer besiegen, ohne die körperlich-moralische Übungen der Samurai hinter sich zu haben, ohne ihre moralisch-tugendhafte Ritterlichkeit zu besitzen. Dies wäre einem solchem Verständnis zufolge somit als Feigheit zu interpretieren. Materielle Überlegenheit der Waffen, mit der man die anderen vernichten kann, ohne sich selbst in Gefahr zu begeben, erinnert unvermeidlich aber auch an die alliierten Luftangriffe, die das japanische Kaiserreich zerstört und verbrannt haben. Das Bild der Banditen erinnert also an das Bild der Westmächte, das Feindbild der Japaner bis 1945.

Wenn die Banditen Westler sind, sind die Bauern die hilflosen Asiaten, die durch die Banditen, also durch Engländer und Amerikaner ausgebeutet und unterdrückt werden. Wenn dem so ist, wer anders können die sieben Samurai sein, wenn nicht wir selbst, wir Japaner! Dieses Schema kommt immer wieder vor, wenn in Japan revisionistische Wellen Hochkonjunktur haben. Die Heroisierung der Samurai kann somit auf der einen Seite im Sinne einer narzißtischen, selbstgerechten Arroganz interpretiert werden, wir, die Japaner also, seien „Befreier“ der asiatischen Völker, andererseits aber auch als Verachtung der Schwachen. Bauern und somit die asiatischen Völker seien zu keiner Autonomie fähig, sie sind zu Unmündigkeit und Dummheit verurteilt. Das Motiv, daß die Bauern die Samurai anstellen, wird dann auch nicht als Umwälzung der Hierarchie, als Revolution, interpretiert, sondern nur als Anlaß des Eingreifens, als Legitimation der Intervention der Starken und Besseren. Dieses Schema der Interpretation wurde aber nicht nur zur Rechtfertigung der japanischen Invasion in China benutzt, auch die USA sind bei ihren Invasionskriegen, von Vietnam bis zum Irak, stets demselben Schema gefolgt. Heroisierung des Selbst, Dämonisierung der Feinde und Erniedrigung der Schwachen sind immer der beliebteste Stereotyp der militaristischen Weltvorstellung.

---

gewissenlos ausbeuten. Freilich sind der zweite Typ in der Nachkriegsrealität wesentlich häufiger zu finden als der erstere, der meistens, wie hier, nur in einer literarischen oder filmischen Fiktion zu finden ist.

### 3.2 Der Realitätssinn des Regisseurs

Der Regisseur Kurosawa gilt als Realist. Eine Szene, in der die Banditen die bereits erwähnten drei abgelegenen Häuser in Brand setzen, entlarvt die Wirklichkeit, nämlich daß das teuflische Feindbild in Wahrheit ein Selbstbild ist.



*Die Sieben Samurai, Banditen setzten die Häuser in Brand*

Bauernhäuser und Reisfelder prägen die typisch ostasiatische Landschaft. Sie erinnern unweigerlich an unzählige verbrannte Dörfer auf dem chinesischen Festland während des japanisch-chinesischen Krieges. Die Banditen auf dem Ross scheinen, als ob sie die japanische Armee mit Panzern und Kanonen seien. Feuer auf Reisfeldern erinnern aber auch an Flammenwerfer in Vietnam.

Kurosawas Realitätssinn kommt in der Szene zu Tage, die deutlich an das internationale



*Die Sieben Samurai, eine alte Frau klagt an*

Kriegstribunal in Den Haag erinnert. Einer der Banditen, ein Kundschafter, wird gefangen genommen und die Bauern sind gerade dabei, ihn zu lynchen. Die Samurai wollen dies verhindern, weil ihre Ritterlichkeit, ihr naiver Idealismus, dies verbietet. Aber der Wille zur Rache unter den Bauern ist so groß, daß der Kelch des Zorns unbedingt gekostet werden soll. Mitten im lauten Tumult tritt eine alte Frau mit einer Hacke langsam zu dem gefangenen Kriegsverbre-

cher. Plötzlich herrscht Stille. Der aufrechte Gang der gebrechlichen, kleinen Alten offenbart, was sie gelitten hat, das, über was sie trauert. Und sie ist nicht die einzige: *Wie viele Mütter sind lang schon allein/ Und warten, und warten noch heut*.<sup>8</sup> Ihre Stille zeigt, daß eine billige Verzeihung nichts taugt, daß das Kriegsverbrechen Sünde ist.

Diese alte Bäuerin ist würdevoll, denn das, was sie aufrecht gehen läßt, ist nicht das Verlangen nach Rache, sondern das Verlangen nach Gerechtigkeit. Ich möchte sogar sagen, daß diese Alte schön ist. Schönheit an Unscheinbarem zu offenbaren ist das Wunder eines Kunstwerks und hier ist es dem Regisseur gelungen, ein solches Wunder zu vollbringen

## 4. Zukunft – Weitergabe der Hoffnung

### 4.1 Gegensätze zwischen Bauern und Samurai

Der Unterschied zwischen Bauern und Samurai, zwischen Unterdrückten und Befreiern, oder je nach Interpretation, Unterdrückenden, zwischen Opfern und Tätern, zwischen Asiaten und Japanern, ist groß, so groß, daß die Eintracht nicht beliebig zu erreichen ist,



wie ein mittelmäßiger Filmemacher glauben mag. In einem Spielfilm wird ein Vermittler erforderlich, um diese tiefe Kluft zu überbrücken. Diese Vermittlerrolle spielt Kikuchiyo, ein Zwischending zwischen Bauer und Samurai.

Kikuchiyo ist kein geborener Adliger, kein gebildeter Intellektueller. Geboren als Bauernsohn will er zum Samurai-Stand emporsteigen. Er ist ein Mensch mit Muskeln und Herz, aber ohne Kopf. Kikuchiyo ist die

*Die Sieben Samurai*, der „Vermittler“ Kikuchiyo

<sup>8</sup> Ein Vers aus dem Song „Die Antwort weiß ganz allein der Wind“ (Blowin' in the Wind), Originaltext und Musik: Bob Dylan, deutscher Text von Hans Bradtke.

perfekte Ergänzung zu dem Strategen Kanbei. Er ist derjenige, der sich am häufigsten den Plänen des Strategen widersetzt. Er ist mutig, furchtlos, tapfer und stark im Kampf, ein Samson, aber er ist gleichzeitig auch derjenige, der die bittersten Tränen über die Gefallenen vergießt, was Kanbei, der kühle Stratege, niemals tut.

Der Regisseur zeigt mit Absicht eine eindrucksvolle, kritische Szene, in der die Wirklichkeit des latenten Klassenkampfes zu Tage tritt. Die Bauern pflegen hin und wieder die besiegten, verwundeten Samurai zu ermorden und zu berauben, um Beute zu machen. Kikuchiyo sammelt eines Tages ebenfalls solches Beutegut, zahlreiche Waffen und Rüstungen, und zeigt sie den Samurai, wobei er unbekümmert vorschlägt, sie als Verstärkung zu benutzen. Nun aber geht den edlen Kriegern alle Sympathie für die von ihnen verteidigten Bauern verloren, weil sie nunmehr von Mitleid mit den gefallenen, von den Bauern ermordeten Kastengenossen überwältigt werden. Einer der Samurai sagt sogar, „Ich hätte Lust, alle Bauern in diesem Dorf totzuschlagen.“ Darauf reagiert Kikuchiyo mit schärfster Kritik;

*Keine schlechte Idee! Dann tut es doch! Für was habt ihr die Bauern gehalten? Engel? Hä! Daß ich nicht lache! Das ist das größte Gaunerpack, das es gibt! Fragt sie, „Habt ihr Reis?“ – „Nein!“ „Gerste?“ – „Nein!“ Sie haben nie etwas. Doch sie haben es. Es ist alles da. Grabt den Boden in ihren Hütten auf, durchwühlt ihre Scheunen. Da werdet ihr alles finden. Da haben sie die Krüge mit Reis! Salz! Bohnen! Sake! Ha-ha! Sucht mal dort im Tal! Da sind versteckt gehaltene Felder! Sie stellen sich fromm und demütig und belügen euch. Alles ist Täuschung! Ist aber irgendwo ein Kampf, dann kommen sie mit Bambuslanzen und jagen die Besiegten. Ich sage euch! Die Bauern sind geizige, hinterhältige, weinerliche, niederträchtige, dumme Mörder! Verdammt! Ich lach Tränen! Aber nun, wer hat sie in solchen Bestien verwandelt! Wer sind daran schuld? Ihr seid es! Ihr Samurai seid es! Verdammt! Ihr brennt Dörfer! Verwüstet Felder! Nehmt Ernten! Zwingt Männer zur Arbeit! Vergewaltigt Frauen! Tötet jeden, der sich wehrt! Was zum Teufel sollen die Bauern machen! Was zum Teufel...*

Kikuchiyo stellt einen neuen, in den 50er Jahren erwünschten Typ von Intellektuellen dar, der zwischen der unteren und der oberen Klasse vermitteln kann. Jetzt, nach einem halben Jahrhundert, klingt seine Anklage fast wie die Anklage von Chinesen und Koreanern gegen die Japaner. Denn, was er sagt („Ihr brennt Dörfer! Verwüstet Felder! Nehmt Ernten! Zwingt Männer zur Arbeit! Vergewaltigt Frauen! Tötet jeden, der sich wehrt!“), trifft genau auf das zu, was die Japaner damals in Asien taten. Vermutlich sind sich alle, Regisseur und Darsteller, drüber bewußt gewesen.

## 4.2 Weitergabe der Hoffnung



*Die Sieben Samurai*, die Mutter übergibt Kikuchiyo ihr Kind

In der für mich eindrucksvollsten, schönsten Szene tritt ebenfalls der „Vermittler“ Kikuchiyo auf. Aus einer brennenden Wassermühle kommt eine verwundete Mutter heraus, ein Baby auf dem Arm tragend. Kikuchiyo eilt ihr zur Hilfe, mal wieder ohne Kanbeis Befehl zu gehorchen. Die Mutter reicht Kikuchiyo ihr Kind. Der alte Kanbei kommt herbei, nimmt die sterbende Mutter auf die Schulter um eilends zum Dorf zurückkehren. Der junge Kikuchiyo aber, mit dem Baby im Arm, kann sich nicht bewegen. Er fällt auf die Knie, als wäre das

Baby weit schwerer als die Mutter, die selbst der alte Kanbei leicht tragen kann. Vor den Flammen der brennenden Mühle bekennt Kikuchiyo, er selbst sei – genauso wie das Baby – ein Kriegswaise gewesen.



*Die Sieben Samurai*, Kikuchiyo mit Kind

Was hier der jüngeren Generation anvertraut wird, was so schwach, so verlassen ist und nur hilflos weinen kann, was aber zugleich so schwer zu tragen ist, so schwer, daß ein Samson auf den Knie fallen muß, ist die Hoffnung, die Hoffnung daß ein solches Elend sich nie wiederholen möge. Das Bild von Kikuchiyo mit Baby im Fluß erinnert uns an unzählige Mütter mit Kindern im Feuer von

Luftangriffen und Flammenwerfern. Dieses Bild ist ausgesprochen schön und fast religiös-erhaben, wie ein Bild des heiligen Christophorus mit Christus-Kind.

1950, vier Jahre vor dem Erscheinen dieses Samurai-Epos, nahm der Regisseur dasselbe Motiv zur Schlußzene des preisgekrönten Werks „Rashomon“.<sup>9</sup> Vier Personen geben über einen Mordfall Zeugenaussagen ab, die zwar für sich genommen durchaus plausibel sind, sich aber absolut widersprechen. Alle lügen, um sich selber zu rechtfertigen. Alle sind selbstüchtig, alle sind Egoisten, die das Recht und die Wahrheit verdrehen. Was wirklich geschah, kann man nicht mehr herausfinden. Alles was wir erfahren sind bloße Geschichten. Revisionismus und Geschichtsverfälschung verbreiten sich rasch, machen die Menschen immer egoistischer. Das ist auch ein Sinnbild der Situation, die man in der Nachkriegszeit überall und allzuoft erleben konnte. Der Holzfäller und der Mönch am



*Rashomon*, Holzfäller mit Kind

großen Tor namens „Rashomon“ stehen für diejenigen Japaner, die nach Krieg und Faschismus Nichts und Niemandem mehr glauben können. Sie sind verzweifelt darüber, ob Wahrheit überhaupt existiert. Das zerstörte Stadttor „Rashomon“ symbolisiert die Trümmer des Krieges, den zerstörten Glauben und die untergegangene Welt. Die letzte Hoffnung in dieser Verzweiflung wird versinnbildlicht durch ein verlassenes Baby. Der Holzfäller nimmt schließlich das Baby in den Arm auf und tritt durch das zerstörte Tor hindurch in die neue Welt, in die neue Zukunft.

Die Hoffnung, die damals in den 50er Jahren aufkeimte, ist immer schwerer geworden, so daß die Generationen, die das Baby im Arm trugen, immer wieder auf die Knie fallen mußten. Jetzt, nach 50 Jahren, scheint jenes Baby fast gänzlich verschollen zu sein, und diejenigen, die es aufnehmen wollen, um es weiter zu tragen, sind ebenfalls nicht mehr so

<sup>9</sup> Der Film basiert auf Motiven der beiden Erzählungen „Rashomon“ und „Yabu no naka“ (Im Dickicht) des bedeutenden japanischen Schriftstellers Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) aus den Jahren 1915 und 1921.

zahlreich. Aber dieser Film „Sieben Samurai“, der zweifellos beliebteste japanische Film aller Zeiten, gibt nicht politische Parolen aus wie „Vernichtet eure Feinde“, sondern er reicht auch heute noch das Baby zu uns hin, und singt leise, „Sagt, wo die Blumen sind, wo sind sie geblieben?“ und „Wann wird man je verstehen?“<sup>10</sup>

## Quellen zum Thema

### DVDs

„Die Sieben Samurai“ (Langfassung), in: Akira Kurosawa Meisterwerke – Limited Edition (12 DVDs), KSM. Ton: Japanisch. Untertitel: Deutsch (nicht ausblendbar); Untertitel ist weitgehend identisch mit der Deutschen Kinofassung.

Die sieben Samurai“ (Steelbook) , KSM; Deutsche Kinofassung. Eine um ca. 45 Min. gekürzte Version. Zum Teil veränderte Begleitmusik. Ton: Japanisch-Deutsch. Untertitel: Deutsch (nicht ausblendbar).

„Rashomon“, Süddeutsche Zeitung Cinemathek 93; Ton: Japanisch-Deutsch. Untertitel: Deutsch (nicht ausblendbar).

### Bücher und Aufsätze

Achternbusch, Herbert u.a., *Akira Kurosawa. Reihe Film 41*, München/ Wien, 1988

Desser, David, *The Samurai Films of Akira Kurosawa*, UMI Research Press Studies in Cinema, Michigan, 1981

Yoshimoto Mitsuhiro, *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, 2000

---

<sup>10</sup> Zitiert aus dem Song „Sag mir wo die Blumen sind“ (Where have all the flowers gone). Original-Text und Musik von Pete Seeger, deutscher Text von Max Colpet.

## **Publikationen**

Die Publikationen der Forschungsstelle, die unterschiedliche Aspekte der japanischen Politik, Gesellschaft und Wirtschaft behandeln, sind über die Forschungsstelle zu beziehen und im Internet abrufbar unter:

<http://www.fsjapan.uni-osnabrueck.de>

### **Liste der Veröffentlichungen der Forschungsstelle Japan**

<b>Nr.</b>	<b>AUTOR</b>	<b>TITEL</b>
1	Kiyoko Sakamoto	<i>Einheimische und Fremde in Japan</i>
2	Rüdiger Kühn	<i>Japan's ecopolitical ODA</i>
3	Rüdiger Kühn	<i>Tokyos Müllmanagement in Zeiten zunehmender Raumnot</i>
4	Rüdiger Kühn	<i>Japans umweltpolitische Entwicklungshilfe durch den Transfer von Umwelttechnologie</i>
5	Rüdiger Kühn	<i>Household waste in Tokyo</i>
6	György Széll	<i>Unternehmenserfolg durch Umweltschutz</i>
7	Kotaro Oshige	<i>Convergence of the interest representation systems in advanced countries?</i>
8	Narihiko Ito	<i>Die japanische Gesellschaft - Kontinuität und Wandel</i>
9	Frank Westerhoff	<i>Japan in der Krise</i>
10	György Széll	<i>Globalisation in East Asia - A View from Europe</i>
11	György Széll	<i>Japanese Joint Ventures in China - some preliminary findings of a research project</i>

- 12 György Széll *Deutsch-japanische wissenschaftliche Zusammenarbeit im Zeitalter der Globalisierung – Hat die Debatte über die doppelte Staatsbürgerschaft in Deutschland und Europa Auswirkungen auf die Deutsch-Japanischen Beziehungen?*
- 13 Rüdiger Kühr *Japan's Approach to becoming a Global Environmental Flagship - more Lip Service than Reality*
- 14 Narihiko Ito *Japan und die friedliche Wiedervereinigung Koreas*
- 15 Yoshino Takashi/  
Imamura Hiroshi *Endlich – Japans Frauen auf dem Weg in die Politik*
- 16 Kenji Hirashima *Die Reformpolitik in Japan und Deutschland im Vergleich*
- 17 Carmen Schmidt *Lokale Bürgernetzwerke in Japan: Möglichkeiten und Perspektiven einer bürgernahen „neuen Politik“*
- 18 Heinz und Else  
Kress *Inrō – Japanische Lackkunst der Edo-Zeit (1603-1868)*