

Sieben Samurai und ein Remake

Susanne Schermann (Meiji University, Tokyo)

Die japanische Filmzeitschrift *Kinema Junpô* vergibt seit 1924 jährlich einen Preis für den besten Film des Jahres. Dieser Preis wurde in den ersten zwei Jahren in den Kategorien „Bester künstlerischer Film“ und „Bester Unterhaltungsfilm“ vergeben. 1926 ging man zu dem bewährten Schubladendenken über, mit einem Preis für den „Besten japanischen Film“ und einem für den „Besten ausländischen Film“. Um diesen zu ermitteln, werden zahlreiche Filmkritiker nach den besten zehn Filmen des vergangenen Jahres gefragt. Der jeweils erste Platz erhält zehn Punkte, der zehnte Platz einen, und die Punkte werden addiert.

Den Preis für den besten japanischen Film des Jahres 1954 erhielt mit 278 Punkten der Film *Nijûshi no hitomi* (24 Augen) von Kinoshita Keisuke, auf Platz 2 folgte ziemlich abgeschlagen *Onna no sono* (Der Garten der Frauen, 193 Punkte), ebenfalls von Kinoshita, und erst auf Platz 3 landete *Shichinin no samurai* (Die sieben Samurai, 182 Punkte) von Kurosawa Akira. Die Kritiker schätzten *Die sieben Samurai* damals nur erhalten: In den Zeiten der Diskussion um Wiederaufrüstung und der Gründung des euphemistisch Selbstverteidigungstruppen (*jieitai*) genannten Militärs wurde der Film als propagandistisch mißverstanden¹ oder auch als „grandioser Mißerfolg“ (*sôretsu na shippai*)² eingeschätzt. Viele Kritiker hatten nämlich Probleme damit, daß der Film unterhaltsam war – auch heute, und nicht nur in Japan, ein Umstand, der wahre Kunst – was immer das sein mag – auszuschließen scheint³. Das Publikum kümmerte sich wenig um feinsinnige Bedenken, *Die Sieben Samurai* war ein sehr erfolgreicher Film, bei den Einspielergebnissen des Jahres 1954 der drittbeste, nach dem vorprogrammierten Erfolg des tränenseligen (*o-namida-chodai*) Melodrams *Kimi no na wa 3* (Wie heißt du? Folge 3, von Oba Hideo) und der x-ten Verfilmung von *Chûshingura* (Die 47 herrenlosen Samurai, von Ôsone Tatsuo)⁴, und lag ungefähr gleichauf mit *Roman Holiday* (Ein Herz und eine Krone, USA 1953) von William Wyler, mit Audrey Hepburn in der Hauptrolle. Auch bei den Revivals des Films in Japan, 1975 und 1991, standen die Menschen

Schlange, und die Kritiker begannen, ihre Meinung zu ändern.

Zum 100. Geburtstag des Kinos befragte *Kinema Junpô* über 100 Filmkritiker und -wissenschaftler nach den besten zehn Filmen aller Zeiten. In der Kategorie für den japanischen Film erreichte *Tôkyô Monogatari* (Eine Geschichte aus Tôkyô, 1953) von Ozu Yasujirô Platz 1, nur einen Punkt vor Kurosawas *Die sieben Samurai*⁵. Der Kritiker Ishigami Mitsutoshi nahm *Sieben Samurai* nicht in seine Liste auf, schrieb aber in seinem Kommentar, daß dieser grandiose Film nicht mit den Standards des japanischen Films zu messen sei, er spiele sozusagen in einer anderen Liga. Diese himmlische Bewunderung kostete zehn irdische Punkte – und auch den Sieg, denn *Die sieben Samurai* lag ja nur einen Punkt hinter *Tôkyô Monogatari*!

Allerdings gab es noch eine zweite Kategorie, die in Abweichung vom üblichen Denken nicht den „ausländischen“ (*gaikoku*) Film betraf, sondern den „weltweiten“ (*sekai*), und damit auch die Aufnahme japanischer Filme ermöglichte. Hier setzte Ishigami *Die sieben Samurai* auf Platz 1, und nicht nur er: In der Kategorie für den weltweit besten Film aller Zeiten siegte Kurosawas Film mit 215 Punkten überlegen vor *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941; 184 Punkte) und *2001: A Space Odyssey* (2001: Odyssee im Weltraum, Stanley Kubrick, 1968; 155 Punkte), Ozus *Tôkyô Monogatari* lag auf Platz 4 (149 Punkte)⁶. Ein etwas skurriles Ergebnis: Der „weltweit“ beste Film aller Zeiten ist in Japan nur der zweitbeste. (Die Forscher und Liebhaber japanischen Seelenlebens wird es interessieren, daß – von wenigen Ausnahmen abgesehen – dieselben Leute ihre Wertung in beiden Kategorien abgaben.)

Die sieben Samurai wurde in den Vereinigten Staaten unter dem Titel *The Magnificent Seven* verliehen. Hollywood erkannte das gewaltige Potential dieser Geschichte, der Regisseur John Sturges drehte ein Remake des Films, wobei er nicht nur den Inhalt, sondern auch gleich den amerikanischen Titel verwendete, worauf der englische Verleihtitel von *Die sieben Samurai* in *The Seven Samurai* geändert werden mußte. Der amerikanische Film *The*

Magnificent Seven (Die glorreichen Sieben, 1960) mit Yul Brynner, Steve McQueen, Charles Bronson und James Coburn war durchaus ein Erfolg, die Musik von Elmer Bernstein wurde sogar für den Oscar nominiert. Auch war der Film so publikumswirksam, daß die Produktionsfirma Mirisch noch zwei Folgen nachschickte: *Return of the Seven* (Die Rückkehr der glorreichen Sieben, USA 1966, mit Yul Brynner) und *Guns of the Magnificent Seven* (Die Rache der glorreichen Sieben, USA 1968); bei letzterem war gerade noch der Name der Hauptperson identisch. In Japan wurde *Die glorreichen Sieben* unter dem Titel *Kôya no shichinin* (Sieben Männer in der Öde) gezeigt und lag in der Publikumsgunst an erster Stelle, noch vor *West Side Story* (USA 1961) von Robert Wise; in der Kritikerwertung erreichte er allerdings mit mageren sieben Punkten nur Platz 29.

Die glorreichen Sieben war also zu seiner Zeit ein durchaus erfolgreicher Film, doch heutzutage würde ihn wohl niemand in eine Bestenliste aufnehmen. Nun könnte man meinen, das liege daran, weil der Film eben „nur“ ein Remake sei, das Original wäre eben das Original, so als sei das ein Wert an sich. Doch die Behauptung, daß das Remake zwangsläufig schlechter sei, weil es der Originalität ermangele, läßt sich bei genauerer Betrachtung kaum aufrechterhalten. In der Literatur wimmelt es von Remakes⁷, beim Remake im engeren Sinn, also im Film, mag *Ossessione* (*Ossessione – Von Liebe besessen*, Italien 1942) von Luchino Visconti ein gutes Beispiel sein. Dieser Film wurde 1982 in den USA von Bob Rafelson unter dem Titel *The Postman Always Rings Twice* (im deutschsprachigen Raum mit dem irreführenden Titel *Wenn der Postmann zweimal klingelt* verliehen) verfilmt. Nun könnte man argumentieren, daß letzterer zwar wesentlich mehr nackte Haut zeige, doch ersterer der besser gemachte Film sei. Doch dieser, *Ossessione*, ist bereits ein Remake: Die erste Verfilmung des Romans von James M. Cain war *Le dernier tournant* (Die letzte Wende, Frankreich 1939) von Pierre Chenal. Dieser Film wurde in Deutschland offensichtlich nie verliehen und ist kaum bekannt⁸. Auch existiert noch eine erste amerikanische Fassung, *The Postman Always Rings Twice* (Im Netz der Leidenschaften, USA 1946, von Tay Garnett). Von diesen insgesamt vier Filmen wird der zweite, *Ossessione*, im allgemeinen als der beste angesehen, gefolgt von der vierten Version. In *Ossessione* ist die Frau nicht nur älter als der Mann, stärker und aktiver, sie ist auch die Verführerin. Die beiden amerikanischen Remakes muteten ihrem Publikum

eine solche Rollenverteilung nicht zu: Auch in der Version von 1982, die durchaus pornographische Szenen enthält (also modern, wenn man so will), ist die Frau das junge verführte Püppchen. Der italienische Film von 1941 ist also wesentlich progressiver als der amerikanische von 1982.

Das Remake ist also nicht zwangsläufig schlechter, womit es aber sicher zu kämpfen hat, ist die Vergleichsmöglichkeit. Das Remake kann den Reiz des Neuen nicht mehr in Anspruch nehmen, und es muß sich immer an einem anderen Werk messen lassen.

Es gibt verschiedene Formen des Remakes, im vorigen Beispiel handelt es sich um wiederholte Verfilmungen einer literarischen Vorlage. In einem solchen Fall wird zum Vergleich fast immer auch das Buch herangezogen, andere Verfilmungen hingegen erst in zweiter Linie. Durch die Verschiedenheit des Mediums sind die Vergleichsmöglichkeiten aber gering. (Dieses methodologische Problem wird oft ignoriert.)

Eine andere Möglichkeit ist es, gute Filmstoffe aus der Mottenkiste zu holen und neu zu verfilmen. Hier kann man zwei Varianten unterscheiden: Unter Einsatz von neuen Technologien wird der Stoff ein wenig aufgepeppt, ein Stummfilm wird als Tonfilm rundum erneuert, ein Schwarzweißfilm wird in Farbe neu gedreht (erstaunlich viele Regisseure machen ein Remake ihres eigenen Films, Alfred Hitchcock und Ozu Yasujirô sind nur zwei Beispiele). Oder – die häufigere Variante – ein Film aus einem Land mit weniger bedeutenderer Filmproduktion – und das ist jedes Land außer den USA – wird von Hollywood auf internationalen Standard gebracht. (Es muß nicht unbedingt Hollywood sein, sondern irgendeine amerikanische Produktionsfirma, aber meistens ist es „Hollywood“, das heißt eine der großen Filmproduktionsgesellschaften.) Die Gegenrichtung, daß ein amerikanischer Film irgendwo anders nachgedreht würde, kommt wahrscheinlich niemals vor, allein die Rechte an einem amerikanischen Erfolgsfilm wären wohl zu teuer.

Die glorreichen Sieben gehört zu dieser Form des Remakes, im folgenden sollen die Unterschiede zu *Die sieben Samurai* und damit die Kriterien der Transformation untersucht werden.

Eine Zusammenfassung des Inhalts zeigt bereits einige Abweichungen vom Original.

Zunächst *Die sieben Samurai*: Sengoku-Zeit. Ein kleines Dorf wird wiederholt von Banditen überfallen und seiner Vorräte beraubt. Die Bauern beschließen, herrenlose Samurai zu ihrem Schutz anzuheuern, können jedoch nur Essen und Verpflegung

als Lohn anbieten. Nach anfänglichen Mißerfolgen können sie sechs Samurai unter dem Anführer Kanbei verpflichten, ihnen schließt sich Kikuchiyo an, der eigentlich der Sohn eines Bauern ist, aber gern ein Samurai wäre. Die Bauern beäugen ihre Beschützer zunächst mißtrauisch, doch langsam nähern sich die beiden Gruppen an. Sie kämpfen Seite an Seite gegen die Banditen und behalten die Oberhand, doch vier Samurai und auch mehrere Bauern lassen dafür ihr Leben. Nach dem Kampf trennen sich die Wege wieder: Die Bauern beginnen die Aussaat, die herrenlosen Samurai werden ihr Wanderleben fortsetzen.

Die Glorreichen Sieben: Ein kleines Dorf in Mexiko wird wiederholt von der Gang des Banditen Calvera überfallen und seiner Vorräte beraubt. Die Bauern beschließen, Waffen zu ihrem Schutz zu kaufen, doch wegen ihrer Unkenntnis in diesen Dingen bitten sie den Abenteurer Chris um Hilfe. Dieser rät ihnen, statt Waffen lieber Menschen anzuhuern, die seien billiger. Für 20 Dollar Belohnung finden sich noch fünf weitere Helfer, ihnen schließt sich der junge, unerfahrene Chico an, der Chris bewundert. Die Bauern beäugen ihre Beschützer zunächst mißtrauisch, es gibt Annäherungen. Nach den ersten Kämpfen gibt es Streit unter den Bauern um den Sinn des Kampfes; schließlich werden die sieben Beschützer an die Banditen verraten und von diesen gefangengenommen. Calvera schenkt ihnen das Leben und läßt sie bis an die amerikanische Grenze bringen, dort werden ihnen ihre Waffen zurückgegeben. Doch die Abenteurer rächen sich für diese Erniedrigung, kehren in das Dorf zurück und kämpfen gegen die Banditen. Sie behalten die Oberhand, doch vier von ihnen lassen dafür ihr Leben. Nach dem Kampf bleibt Chico bei den Bauern, die beiden anderen verlassen das Dorf.

Während in *Die sieben Samurai* die sozialen Klassen unverrückbar und hermetisch abgeschlossen sind (ein Samurai bleibt immer ein Samurai, ein Bauer wird niemals zum Samurai)⁹, spiegelt *Die glorreichen Sieben* die amerikanische Gesellschaft wieder: Die Abenteurer träumen manchmal vom friedlichen Bauerndasein, und Chico wird nicht abgelehnt, weil er der Sohn von Bauern ist, sondern weil er nicht mit der Waffe umgehen kann. Der Status eines Menschen bestimmt sich nicht aus seiner Abstammung, sondern aus seinen Fähigkeiten (und seien es auch die, andere Menschen effizient zu töten). Die Grenzen sind fließend: So wie ein Abenteurer Bauer werden kann, ist auch seine Ähnlichkeit mit den Banditen nicht abzustreiten. Die glorreichen Sieben lassen sich ja nicht einmal richtig

bezeichnen, sie sind keine Berufsgruppe, keine soziale Schicht. In der Originalfassung werden sie manchmal als „gunmen“ bezeichnet, also Revolverhelden; der Unterschied zu den Banditen verwischt dadurch sich bis zur Unkenntlichkeit.

Diese Einstellung beraubt den Stoff aber seines Gegensatzes und damit seiner Wucht, ein Gegensatz, der in *Die sieben Samurai* deutlich wird: Die Samurai, die im Kampf als Helden erscheinen, sind in Friedenszeiten überflüssige Esser, die Bauern hingegen, die vor der Gefahr wimmern, bilden das Fundament der Gesellschaft; ohne ihren Reis müßten alle hungern. Kanbei, der Führer der Samurai, spricht die oft zitierten Worte: „Wir haben wieder den Krieg verloren. Gewonnen haben nicht wir, sondern die Bauern.“ Die wenigen Übergriffe in das andere „Territorium“ verschwinden nach dem Ende des Kampfes: Das Bauernmädchen Shino ignoriert nun den Samurai Katsushiro, mit dem es während der Kampfzeit zärtlich verbunden war, die Bauern, die mit ihren Arbeitsgeräten wild auf die Banditen einstachen, verrichten mit denselben nun friedvoll ihre Arbeit. Allein der Bauernsohn Kikuchiyo, der im Kampf gefallen ist, erhält das eigentlich nur Samurais vorbehaltene Schwert auf seinem Grab, die posthume Anerkennung seiner Verwegenheit, als ein einzelnes versöhnendes Element zwischen den Klassen. Die Ordnung, die in Krisenzeiten aufgelöst war, stellt sich nun wie von selbst wieder her.

Die zahlreichen philosophischen Überlegungen, die sich aus dieser Konstellation ergeben, (die Rechtfertigung des Krieges, der „Wert“ eines Menschen, der Sinn des Lebens überhaupt), fallen in *Die glorreichen Sieben* der veränderten Gesellschaftsordnung zum Opfer. Chico wird ohne Probleme zum Bauern, er wendet einfach sein Pferd, und das schöne Bauernmädchen senkt errötend den Blick. Chris sagt zwar ebenfalls, daß die Bauern gewonnen hätten, doch diese Worte sind lediglich ein Zitat aus *Die sieben Samurai*, sie passen nicht zu diesem Ende. Das Happy-End gehört zu den Standards (nicht nur) des Hollywood-Films, und es fügt sich auch ohne Probleme in *Die glorreichen Sieben*. Udenkbar ist es jedoch, daß der Samurai Katsushiro im Dorf bleibt und Seite an Seite mit seiner Shino Reis auspflanzt. In Krisenzeiten ist der Samurai zwar ein strahlender Held, doch in Friedenszeiten ist er schlecht zu gebrauchen.

Diesen Mangel, durch die andere Gesellschaftsordnung begründet, begriffen die amerikanischen Drehbuchautoren wohl; sie ergänzten daher den japanischen Plot mit einer Konfliktsituation über

die Legitimität des Kampfes, dargestellt im Streit der Bauern nach dem ersten Kampf. Doch diese Szene schadet dem ganzen Film: Erstens wirkt sie bei weitem nicht so stark wie in *Die sieben Samurai* (wo sich diese Frage am Ende aufdrängt, ohne je direkt ausgesprochen zu werden). Weiterhin ergibt sich daraus der Verrat einiger Bauern an ihren Beschützern, die Problemstellung Kampf oder nicht wird also von den nächsten Ereignissen überrollt und dadurch stark abgeschwächt. Noch dazu landet die Geschichte dadurch in einer dramaturgischen Zwickmühle: Die Banditen überwältigen die Abenteurer. Die darauffolgende Szene ist wohl der Schwachpunkt des Films, denn die weitere Entwicklung ist schwer nachzuvollziehen und zumindest nicht sehr ehrenhaft: Die Banditen lassen die Abenteurer bedingungslos frei und schicken sie in ihre Heimat. Die glorreichen Sieben reiten zurück in das Dorf und greifen hinterrücks die Banditen an, deren Gnade sie ihr Leben verdanken. Nicht, daß die Banditen besonders sympathisch oder gar unschuldig wären, nein, sie beuten die Dörfler aus und rauben ihnen ihre Habe. Doch metzelt man seinen *inochi no onjin* aus verletztem Stolz nieder? Kann man ihm nicht verzeihen, daß er einem das Leben geschenkt hat?

In *Die glorreichen Sieben* sind der Banditenführer und mehrere seiner Kämpfer in diesen Szenen deutlich dargestellt: Sie deuten auch augenzwinkernd an, daß man doch so verschieden nicht sei. Die Bauern hingegen sind kaum individualisiert. Im Gegensatz dazu treten in *Die sieben Samurai* die Banditen als Personen kaum in Erscheinung, selten erkennt man ein Gesicht, die Samurai und Bauern sind aber sorgfältig und individuell gezeichnet. Während der japanische Film also den Gegensatz Freund und Feind durchaus schablonenhaft herausarbeitet, zeigt der amerikanische Film menschliche Gegner. Ob das allerdings dem Film genützt hat, darf bezweifelt werden. Denn in *Die sieben Samurai* sind die Banditen nur der Anlaß, um die Samurai und die Bauern zusammenzubringen, sie sind unwichtig. In *Die glorreichen Sieben* werden die Banditen und die Beschützer angenähert, nur um sie dann im letzten Kampf aufzureiben. Gewiß stellt sich hier auch die Frage nach der Legitimität des Kampfes, aber nur des konkret dargestellten. Diese Frage läßt sich nicht verallgemeinern, der Krieg als Mittel menschlicher Auseinandersetzung wird nicht thematisiert.

Dies läßt sich auch in der Darstellung des Todes sehen: In *Die glorreichen Sieben* gibt es den ersten Toten bereits nach wenigen Minuten, die Banditen

schießen einen Bauern nieder. In *Die sieben Samurai* muß man zwei Stunden darauf warten, da ist ein durchschnittlicher Film bereits aus. Allerdings stirbt schon bei der ersten Feindberührung einer der Samurai, und auch die nächsten Kämpfe fordern Opfer. Der Tod ist unheroisch: grotesk verrenkte Körper, unterbrochen mitten im Leben. Die amerikanische Version spart sich ihre Helden bis zum letzten Kampf in den Endminuten des Films auf, um sie dann wie in einem Feuerwerk zu verpuffen. Einige der Opfer haben noch Zeit für letzte, zu Herzen gehende Worte (wie in der Oper, wo die schwindenden Kräfte der Sterbenden in einer Arie vergeudet werden, statt die Rettung zu rufen). Der Tod bietet also lediglich die Bühne für Emotionen.

In den Kämpfen in *Die sieben Samurai* treffen auch zwei Welten aufeinander, die stillen „japanischen“ Waffen (Schwert und Bogen) der Samurai und laute „westliche“ Feuerwaffen, denn die Banditen sind modern ausgerüstet. Musketen wurden von den ersten Europäern auf japanischen Boden um die Mitte des 16. Jahrhunderts eingeführt (und wirkten sich entscheidend auf die innerjapanischen Kämpfe in der Sengoku-Zeit aus), doch die meisten Japaner werden 1954 dabei wohl auch an die Meiji-Zeit und ihre eigene Epoche gedacht haben. Bezeichnenderweise stirbt der beste Schwertkämpfer durch einen lauten Pistolenschuß. In *Die glorreichen Sieben* wurde versucht, diesen Gegensatz durch das Messer als Waffe zu ersetzen, doch da auch hier der gesellschaftliche Hintergrund fehlt, verpufft dies wirkungslos.

Ein weiterer wichtiger Aspekt eines Films ist seine Dauer. *Die sieben Samurai* dauert in der Originalversion 207 Minuten, das sind fast dreieinhalb Stunden. 1954 wurde diese Fassung nur in den japanischen Großstädten gezeigt, für die Provinz und das Ausland wurde sie auf 160 Minuten zusammengeschnitten. Diese um fast eine Stunde gekürzte Fassung erhielt immerhin noch den Silbernen Löwen bei den Filmfestspielen in Venedig, obwohl die Geschichte durch die Kürzungen schwer verständlich war. In Amerika wurde eine Version von 155 Minuten gezeigt. Nur wenigen Spezialisten war es vergönnt, die ungekürzte Fassung zu sehen¹⁰, und erst in den letzten Jahren ist die Gesamtversion auf Laserdisc erhältlich.

Amerikanische Regisseure wissen ein Lied davon zu singen, denn lange Filme werden dem amerikanischen Publikum noch viel weniger zugemutet als dem japanischen. Ein Film dauert ungefähr zwei Stunden, das ist eine fast ehernen Regel¹¹. So lang das Original auch war, das amerikanische

Remake *Die glorreichen Sieben* ist demzufolge nur 127 Minuten lang, das sind lediglich 60 Prozent der japanischen Version. Zwangsläufig blieben dabei Details auf der Strecke. Die Suche nach Helfern im Kampf gegen die Banditen dauert in der japanischen Version 60 Minuten, in der amerikanischen hingegen nur 34 Minuten. Von der Ankunft im Dorf bis zur ersten Feindberührung vergehen in der japanischen Version 50 Minuten, in der amerikanischen gerade einmal 10 Minuten. Das breite Panorama, das Kurosawa detailliert ausbreitet, reduziert sich bei John Sturges auf einige wenige, noch dazu ungenau gesetzte Tupfen.

Genau Charakter- und Gesellschaftsdarstellungen sind beim großen Publikum in Amerika ohnehin nicht sehr beliebt. Alltagsdarstellungen in Filmen, oft verächtlich *Slice of life*-Filme, genannt, sind meistens ausländisch und vor allem eines: langweilig. Gute Filme müssen in amerikanischer Sicht vor allem drei Elemente enthalten: Action, action und nochmals action. Nicht umsonst sprechen die Amerikaner von „motion pictures“ (ganz anders der deutsche Ausdruck „Lichtspiel“). Die Kampfszenen im letzten Drittel von *Die sieben Samurai* wurden von Kurosawa genau orchestriert: langsame und schnelle Szenen folgen aufeinander, die Kampfszenen sind ohne Musik – und gerade deswegen höchst wirkungsvoll –, der Tod selbst oft lautlos. Diese Feinarbeit ist im amerikanischen Remake verlorengegangen: Ereignisse folgen Ereignissen, und als Unterstützung liegt ein dicker Musikteppich darüber, um die Emotionen noch weiter hochzupeitschen.

Die Stärke von *Die sieben Samurai* liegt in dem Gegensatz der Einfachheit des Plots und der Fülle der Details¹². Das amerikanische Remake machte den Plot komplizierter und opferte die Details, beides als Zugeständnis an das heimische Publikum; noch dazu fehlt der stützende geschichtliche und gesellschaftliche Hintergrund. *Die glorreichen Sieben* hatte daher trotz teilweise ausgezeichneter schauspielerischer Leistungen keine Chance, als großer Film in die Geschichte einzugehen.

Bei einem amerikanischen Remake eines außer-amerikanischen Films ist diese Schwäche wohl im System bedingt. Jeder gute Film hat Wurzeln, einen dichten Hintergrund, der von den Zuschauern mit ihrem Wissen und Erfahrungen verbunden werden kann, und dieser liegt meistens im Entstehungsland, doch diese Wurzeln werden beim US-Remake fast zwangsläufig abgeschnitten und können nur schwierig oder gar nicht durch neue ersetzt werden. Ein solches Remake tendiert dazu, gegenüber dem

Original abzufallen. Der Grund darin liegt aber nicht in der Nachahmung als Produktionsform, sondern in den Erfolgsrezepten amerikanischer Prägung. Das amerikanische Remake arbeitet einen ausländischen Stoff für den heimatlichen Markt auf, mit vertrauten Gesichtern in den Hauptrollen und in englischer Sprache, meist in heimatlichen Gefilden, in bekannten Genres. Dabei werden die üblichen Erfolgsrezepte angewendet und auch als zu stark empfundene kulturelle Prägungen beseitigt. Schließlich wurden die Rechte um gutes Geld gekauft, das soll sich amortisieren.

Meisterwerke werden nicht gemacht, sondern sie entstehen, viele glückliche Zufälle wirken dabei zusammen. Wenn sich Meisterwerke planen ließen, gäbe es keine mehr. Sich ein solches Meisterwerk zur Neuverfilmung auszusuchen, dazu braucht man die Chuzpe Hollywoods. Und die Überzeugung: *There is no business like show-business.*

Shichinin no samurai

(Die sieben Samurai; dt. Erstaufführung 1962)
Tôhō, 1954, Schwarzweiß, 207 Minuten
Produzent: Motoki Sôjirô,
Regie: Kurosawa Akira
Drehbuch: Kurosawa Akira, Hashimoto Shinobu, Oguni Hideo,
Kamera: Nakai Asakazu
Musik: Hayasaka Fumio
Darsteller: Mifune Toshirô (Kikuchiyo), Shimura Takashi (Kanbei), Inaba Yoshio (Gorobei), Chiaki Minoru (Heihachi), Miyaguchi Seiji (Kyûzô), Katô Daisuke (Shichiroji), Kimura Isao (Katsushiro), Fujiwara Kamatari (Manzô), Tsushima Keiko (Shino), Kodo Kuninori (Gisaku), Hidari Bokuzen (Yôhei), Tsuchiya Yoshio (Rikichi),

The Magnificent Seven

(Die glorreichen Sieben; dt. Erstaufführung 1961)
Mirisch/Alpha, 1960, Farbe, 127 Minuten
Produzent: Walter Mirisch, John Sturges
Regie: John Sturges
Drehbuch: William Roberts, Walter Bernstein, Walter Newman,
Kamera: Charles Lang jr.
Musik: Elmer Bernstein
Darsteller: Yul Brynner (Chris), Steve McQueen (Vin), Charles Bronson (O'Reilly), Robert Vaughn (Lee), Horst Buchholz (Chico), James Coburn, Brad Dexter (Harry Luck), Eli Wallach (Calvera), Rosenda Monteros (Petra), Bing Russell (Robert), Val Avery (Henry), Whit Bissell (Chamlee), Rico Alaniz (Solero), Robert J. Wilke (Wallace),

Anmerkungen:

¹ *Mainichi Shinbun*, 26. April 1954, Abendausgabe; oder auch: *Tōkyō Shinbun*, 29. April 1954.

² Shimizu Chiyota: „Kurosawa Akira no ito to *Shichinin no samurai* no mujun“, *Kinema Junpō*, 21. Mai 1954.

³ Die japanischen Kritiker haben überhaupt einige Probleme mit Kurosawas Filmen. Nur dreimal in Kurosawas Karriere landete sein Film auf Platz 1: 1948 *Yoidore tenshi* (Der betrunkene Engel), 1952 *Ikiru* (Leben), 1965 *Akahige* (Rotbart). In den fünfziger Jahren, der Glanzzeit des japanischen Kinos, war der Regisseur Imai Tadashi der absolute Liebling der Kritiker, fünfmal (!) mit dem Preis für den besten Film ausgezeichnet, zweimal ging der Preis an Kinoshita Keisuke, und nur jeweils einmal an die großen Regisseure Kurosawa Akira, Naruse Mikio und Ozu Yasujiro.

⁴ Kinoshitas *Nijūshi no hitomi* landete auf Platz 5, *Onna no sono* scheint nicht unter den ersten zehn auf. Nebenbei gesagt erreichte der Vater aller japanischen Monsterfilme, *Gojira* (Godzilla, ebenfalls 1954) von Honda Ishiro, nur Platz 8 der Publikumsgunst, und die Kritiker von *Kinema Junpō* ignorierten ihn komplett - nicht einer nominierte den Film.

⁵ Einige Kritiker hatten ihre Meinung geändert: So Togawa Naoki, der 1954 noch *Nijūshi no hitomi* knapp bevorzugt hatte, setzte *Die sieben Samurai* nun auf Platz 1 - und nahm Kinoshitas Film überhaupt nicht in seine Liste auf.

Die weitere Reihung lautet: Platz 3: *Ukigumo* (Treibende Wolken, 1955, Naruse Mikio), Platz 4: *Ninjō kamifūsen* (Menschliche Gefühle: Papierballons, 1937, Yamanaka Sadao), Platz 5: *Saikaku ichidai onna* (Saikakus Das Leben einer Frau, 1952, Mizoguchi Kenji), Platz 6: *Kiga kaikyō* (Meerenge des Hungers, 1964, Uchida Tomu), Platz 7: *Rashōmon* (Rashomon, 1950, Kurosawa Akira), Platz 8: *Ikiru* (Leben, 1952, Kurosawa Akira), *Tange Sazen Yowa: Hyakumanryō no tsubo* (Geschichten von Tange Sazen: Eine Vase im Wert von einer Million Ryō, 1935, Yamanaka Sadao), Platz 10: *Bakumatsu Taiyōden* (Sonnenlegende vom Ende der Tokugawa-Zeit, 1957, Kawashima Yūzō). Interessanterweise erreichte der Film *Tange Sazen Yowa: Hyakumanryō no tsubo* von Yamanaka Sadao zu seiner Zeit nicht einmal einen Platz unter den 10 besten Filmen des Jahres. Ähnlich wie *Die sieben Samurai* stellt er eine radikal veränderte Sicht des *Jidaigeki* dar. (Bester Film des Jahres 1935 war *Tsuma yo bara no yau ni* / Meine Frau, sei wie eine Rose, von Naruse Mikio, ein Film, der nur durch meine Punkte überhaupt in die diesmalige Wertung kam, mit acht Punkten auf Platz 155. Soviel zur Langlebigkeit von Listen.)

⁶ Die weitere Reihung lautet: Platz 5: *Les Enfants du Paradis* (Kinder des Olymp, Frankreich 1943-45, Marcel Carné), Platz 6: *Bronenosec Potemkin* (Panzerkreuzer Potemkin, Sowjetunion 1925, Sergei Eisenstein), Platz 7: *Stagecoach* (Ringo / Höllenfahrt nach Santa Fé, USA 1939, John Ford), Platz 8: *West Side Story* (West Side Story, USA 1961, Robert Wise), Platz 9: *La dolce vita* (Das süße Leben, Italien 1959, Federico Fellini), *La Grande Illusion* (Die große Illusion, Frankreich 1937, Jean Renoir). Erst auf Platz 18 folgt wieder ein japanischer Film, *Ukigumo* (Treibende Wolken, 1955) von Naruse Mikio.

⁷ Ein kurzer Blick in *Stoffe der Weltliteratur*, das Standardwerk

von Elisabeth Frenzel, mag davon überzeugen.

⁸ Dies sagt zugegebenermaßen nicht unbedingt etwas über seine Qualität aus. Der französische Filmspezialist Jean Tulard stellt diese Verfilmung mit Michel Simon und Corinne Luçhaire über alle anderen. Jean Tulard: *Dictionnaire du cinéma - les réalisateurs*, Laffont 1987, S. 158.

⁹ Historisch ist diese strikte Trennung in der Sengoku-Zeit noch nicht gegeben, sondern Samurai arbeiteten durchaus auch als Bauern. Erst die Tokugawa-Herrschaft förderte die Abgrenzung. Entscheidend ist hier aber nicht die historische Tatsache, sondern daß das Publikum eine solche Klassengesellschaft akzeptiert, als möglich ansehen kann.

¹⁰ Ausdrücklicher Dank an das Österreichische Filmmuseum in der Albertina.

¹¹ Der japanische Film *Shall we Dansu?* (1996) von Suō Masayuki, ursprüngliche Länge 2 Stunden 16 Minuten, wurde gegen den heftigen Widerstand des Regisseurs zu einer Länge knapp unter zwei Stunden verstümmelt. Suō Masayuki: *Shall we dansu Amerika o yuku*. Ōta Shuppan, 1998, S. 63 ff.

In den letzten Jahren mehren sich allerdings Revivals von älteren Filmen als „Director's Cut“, die den Film in der vom Regisseur beabsichtigten Fassung zeigen. Leider ist dies nur Kultfilmen vorbehalten.

¹² Vgl. André Bazin: „Seven Samurai“, in: James Goodwin (Hrsg.): *Perspectives on Akira Kurosawa*. G. K. Hall, 1994, S. 114.

Literatur (Auswahl):

David Bordwell/Janet Steiger/Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. Routledge, 1988.

Kodama Kazuo: *Rimeiku eiga e no shotai*. Jijitsushin-sha, 1988. *Shinhan: Sengo Kinema Junpō besuto ten zenshi*. Kinema Junpō-sha, 1988.

Zenshū Kurosawa Akira, Nr. 4. Iwanami Shoten, 1988.

Doris Milberg: *Repeat Performances. A Guide to Hollywood Movie Remakes*. Broadway Press, 1990.

Akira Kurosawa: *Seven Samurai and other screenplays*. Faber & Faber, 1992.

Kodama Kazuo: *Hariuddo rimeiku eiga monogatari*. Kenkyūsha Shuppan, 1995.

Nihon eiga ōru taimu besuto ten. Kinema Junpō-sha, 1995.

Sekai eiga ōru taimu besuto ten. Kinema Junpō-sha, 1995.

Carolyn A. Durham: *Double Takes. Culture and Gender in French Films and Their American Remakes*. University Press of New England, 1998.

Andrew Horton/Stuart Y. McDougal (Hg.): *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*. University of California Press, 1998.

Tsuzuki Masaaki: *Kurosawa Akira to Shichinin no samurai*. Asahi Sonorama, 1999.

Mitsuhiro Yoshimoto: *Kurosawa*. Duke University Press, 2000.