

Akira Kurosawa: Kagemusha : drei Gesichter der Existenz

Autor(en): **Ruggle, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **22 (1980)**

Heft 117

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-867566>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Akira Kurosawa

KAGEMUSHA

DREI GESICHTER DER EXISTENZ

Ein Film ist für mich wie ein Kristall, das man aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten kann. Je nach der Perspektive verändern sich die Eindrücke. Darin besteht die Schönheit eines Films: dass ihn intellektuelle Zuschauer ganz anders erleben können als etwa Jugendliche. Man muss alle Facetten des Kristalls benutzen. Die meisten jungen Regisseure heute suchen ein Thema, ein Problem, aber sie denken nicht darüber nach, wie man die Mittel einsetzt, die überhaupt erst Kino ausmachen. Es gibt eine Aesthetik des Films: Eindrücke, die sich nur durch den Film herstellen lassen.

Akira Kurosawa

Bevor ich mir Akira Kurosawas neuestes Epos KAGEMUSHA im kalten Zürcher November, zu mittlernächlicher Stunde, angeschaut habe, bot sich im Kunstgewerbemuseum mit der Projektion von Oshimas Antitodesstrafe-Film KOSHIKEI (TOD DURCH ERHAENGEN, 1968) die Gelegenheit der Einstimmung in die japanische "Welt", der bei uns - zumindest auf dem Gebiet der Siebenten Kunst - immer noch viel zu wenig Beachtung geschenkt wird, geschenkt werden kann. Mitsubishi, Thoshiba, Sony oder Honda sind in unserem Alltag zwar fest verwurzelte, aber Mizoguchi wird immer noch als eine (falsch ausgesprochene) Automarke betrachtet, und Namen wie Kinugase, Ozu, Gosho oder Shindo sind in unseren Breitengraden den meisten bestenfalls vom Hörensagen bekannt. Die Auseinandersetzung mit Nippons Kultur findet vielleicht über das "Land des Lächelns" oder die "Madame Butterfly" statt, aber weder Lehár noch Puccini dürften sie - ich mutmasse - gekannt haben; ihnen diente lediglich die Exotik als Auf- und Aushänger, als Attraktion.

Kurosawa war es, der 1951 in Venedig mit seinem RASHOMON die filmische Tür nach Japan öffnen konnte; seit da steht sie offen - aber auf Verleiherebene in der Schweiz scheint man das noch kaum wahrgenommen zu haben. Wer von sich sagen kann, eine grössere Zahl japanischer Filme gesehen zu haben, muss gleichzeitig beifügen, dass er/sie dies im Ausland, an Festivals oder im Rahmen clubmässiger Veranstaltungen tat. (In der Schweiz sind 1979 nach Film-Index 40 japanische Filme im Verleih, davon 3 Kurosawa - THE HIDDEN FORTRESS, AKAHIGE, DODESKADEN -, je 2 Shindo und Shinoda, 1 Hani; der Rest: Krieg (9), Science-Fiction (6), Abenteuer (5), Karate, Sex, usw., alles ohne Bedeutung.) Kurosawa selbst ist der einzige, dem ein "grösserer" Einbruch in die kommerzielle Auswertung gelang, und so gleich hat man sich denn auch darauf versteift zu behaupten, er sei "der

westlichste" der japanischen Filmemacher, hat Einflüsse auf ihn in Amerika gesucht, anstatt umgekehrt festzuhalten, was ohne ihn dort und anderorts noch gar nicht wäre. Was wäre ein **BONNIE AND CLYDE** (1967), ein **C'ERA UNA VOLTA** (1968) ohne den gezielten Einsatz von Slow-Motion, dem man in **SHICHININ NO SAMURAI** (Sieben Samurai, 1954) zweimal begegnete und der den Duell-Szenen erst ihren bildrituellen Charakter verleiht? – Penn, Leone (der auch die tiefe Kamerahaltung den Japanern abschaute), aber auch Pechinpah, (**THE WILD BUNCH**), Wilder (der seine in **FEDORA** extrem gesteigerte "voice-over-narration" auf Kurosawas **RASHOMON** zurückführt), Coppola oder Lucas – die beiden letzteren sorgten dafür,



Lavierte Federzeichnung von D. Lindtmeyer / **STARWARS** von G. Lucas



dass die Fox den KAGEMUSHA heute weltweit vertreibt - haben die Filme Kurosawas genauestens studiert. So ist es nicht weiter erstaunlich, dass man beim Betrachten KAGEMUSHAS an APOCALYPSE NOW denkt - entstanden sind sie gedanklich beide zur gleichen Zeit. In STAR WARS entdeckt man die beiden Soldaten aus dem HIDDEN FORTRESS (1958) in Form von Robotern wieder, Leones PER UN PUGNO DI DOLLARI (1964) ist eine reine italo-amerikanische Kopie von YOJIMBO (1961), in dem Kurosawa damals im Übrigen - wie Antonioni - die Personen Gespräche führen lässt, ohne dass sie face-to-face gegenüberstehen; Bedrohung kennt keine alleinige Ursprungsrichtung. - Die Liste liesse sich beliebig erweitern, denn auch in der Verwendung bestimmter Objektive, mehrerer Kameras zum Drehen von Action-Szenen oder in der Bildkomposition überhaupt war Kurosawa wegberreitend. Wenn es tatsächlich jemanden ausserhalb Japans gibt, der ihn - vom Film her, denn von der Malerei ist er klar beeinflusst - und sein Werk mitprägte, dann war dies John Ford, von dem er selbst sagt: "Wenn ich einen Film von John Ford sehe, fühle ich, dass dieser Mann in einem Film geboren worden ist. John Ford ist Film." - Genau dieser Ford ist es denn auch, der in seinem neusten Werk wieder präsent ist.

Ein Stück japanischer Geschichte

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beherrscht Shingen Takeda als mächtigster Fürst die Region Kai, die fünfhundert Kilometer von der Hauptstadt Kyoto entfernt gelegen ist. Die grosse, blaue Fahne des Clans zielt der Wahlspruch: "Schnell wie der Wind, unbezwingbar wie der Wald, behend wie das Feuer, unerschütterlich wie der Berg". Der Wind, das sind die ungeschlagenen, schwarzen Takeda-Reiter, der Wald die grünen Infanteristen und das Feuer die roten Lanzenträger. Der Berg selbst aber ist Shingen; er, der Unerschütterliche, steht als Abbild einer japanisches Daseinsverständnis kennzeichnenden Grundhaltung da. Er ist sich seiner Vergänglichkeit bewusst. Um sie hinauszuschieben und seine Gegner zu überlisten, liess er sich immer schon - wie das damals Brauch war - in einzelnen Schlachten durch einen "Schatten" - jemand der ihm gleichsieht - vertreten. Meistens war dies Nobukado, sein jüngerer Bruder.

Jetzt, man schreibt das Jahr 1572, ist das "Sengoku Jidai", das Zeitalter der Kriege, in Japan ausgebrochen; über dem ganzen Land wehen sie, die Banner der Gewalt. Shingen möchte seine Fahne in Kyotos Winden flattern sehen, doch die drei ihn umkreisenden Fürsten Uesugi, Tokugawa und Nobunaga setzen alles daran, dies zu verhindern.

In der gleichen Zeit, in der man bei den Takedas merkt, dass Nobukados Gesicht, das Shingen eigentlich zu wenig ähnlich sieht, den Feinden langsam bekannt ist, wird ein Tagedieb gefasst und zum Tod verurteilt, der dem Herrscher aufs Haar gleicht. Shingen entschliesst sich, den Strolch als seinen KAGEMUSHA einzusetzen, als "Schatten des Kriegers". Er kann dabei nicht wissen, wie bald nur noch sein Schatten existieren wird, denn bereits am Anfang des folgenden Jahres wird Shingen bei der Belagerung einer feindlichen Burg von einem Schuss tödlich getroffen.

Shingens zweitletzter Wunsch war es, dass sein Tod während dreier Jahre ge-

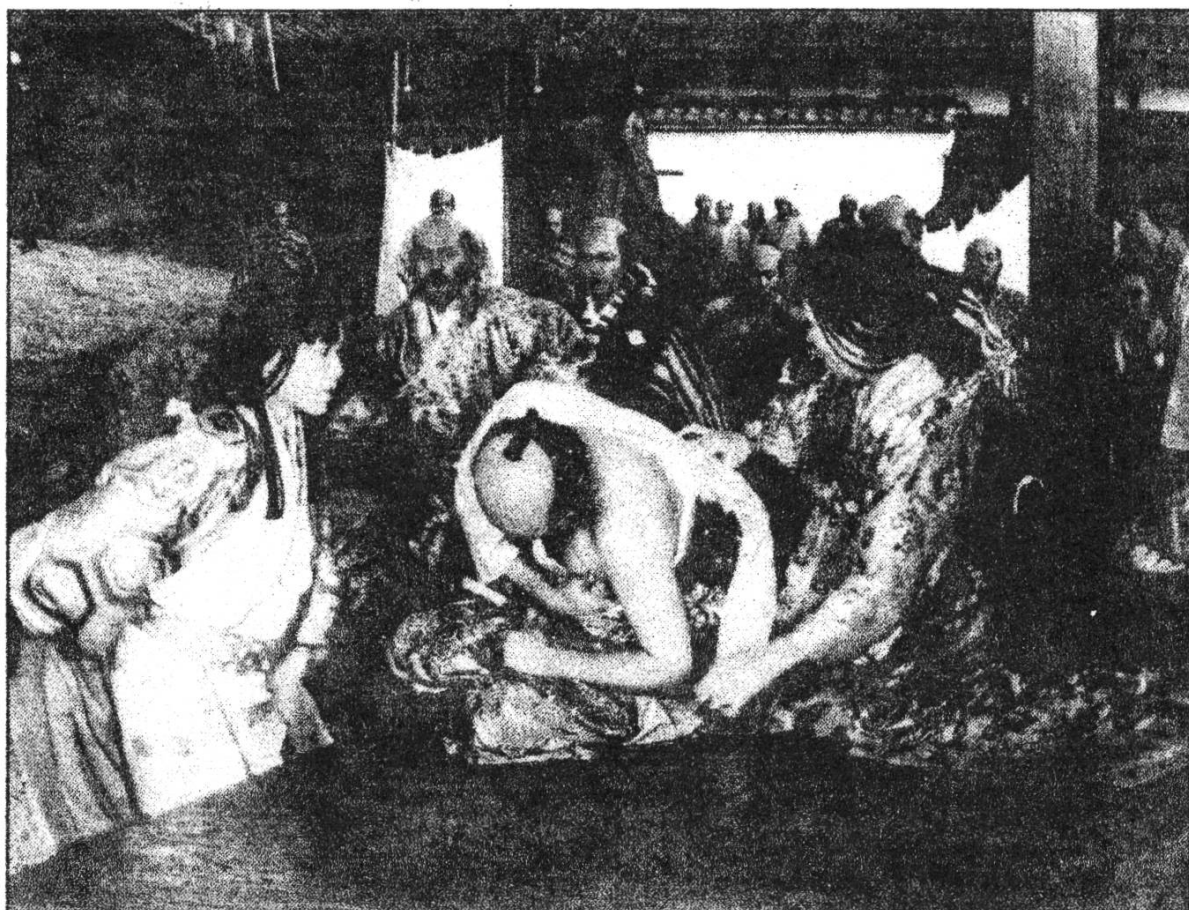
heimgehalten werde, sein letzter: Kyoto zu sehen. Er stirbt, und Kagemusha tritt vorübergehend seine Nachfolge an. Der Feind ist zwar verwirrt, er merkt es aber nicht.

Die TOKUGAWA-ZEIT (1600-1868) gilt in der Geschichtsschreibung als ausgesprochene Feudalzeit, in der zudem neben dem herrschenden Volksglauben – ein buddhistisch-shintoistischer Synkretismus – erstmals das Christentum Fuss zu fassen sucht. Ode Nobunaga, der Herr der Westgebiete im KAGEMUSHA, begünstigt in dieser Phase die Patres (im Film segnet einer ihrer Vertreter sein Heer, das in den Krieg zieht), als Gegengewicht zu den Buddhisten. KAGEMUSHA spielt nun in der kriegerischen Uebergangszeit, im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts, in der die Ashikage von den Tokugawas abgelöst werden. Hier erwächst eine neue regionale Aristokratie, an deren Spitze sich bis zum Beginn der Meiji-Zeit (1868) unter dem Kaiser Mutsuhito sich die Tokugawa stellen. Mit Meiji beginnt dann in Japan die radikale Europäisierung, während das geistige Leben in der Zeit KAGEMUSHAS noch ganz vom ZEN-Buddhismus beherrscht ist.

Ieyasu Tokugawa ist in Kurosawas Film noch ein Regionalfürst, der Herr der südlichen Mikawa-Region. 1598 wird die Geschichte ihm die Zentralgewalt übergeben; eine ganze Epoche wird fortan seinen Namen tragen. Seine Spione sind es, die erfahren haben, das Shingens Arzt hingerichtet wurde, und so fordert er die Takedas durch seinen Angriff auf das Okabe-Schloss in Surage heraus. Fürs erste schlägt er die ungeschlagene Reiterarmee in die Flucht.

In der darauf einberufenen Generalstabssitzung der Takedas kann Kagemusha als "Nachfolger" Shingens seine Rolle richtig auskosten. Obwohl ein Teil der Generale dem Vorschlag des erblichen Nachfolgers Katsuyori zustimmt und zum Gegenangriff blasen will, lehnt Kagemusha den Plan eigenmächtig ab. Damit schaufelt er dem Clan, aber auch sich selbst, das Grab, denn Katsuyori handelt nun gegen den Beschluss seines "Vaters", der – wie sein Vorbild Shingen es verlangt hatte – unerschütterlich bleiben will, wie ein Berg. Nach mehreren verlustreichen Kleinkämpfen kommt es im April 1575 zur letzten Schlacht der grossen Takeda-Armee, die Kagemusha – inzwischen erkannt und ausgeschlossen – nur noch von Ferne verfolgen kann. Der Untergang ist endgültig, apokalyptisch. Mit den Takedas geht für Kurosawa eine geliebte Zeit unter.

Historisch gesehen muss das Ganze als Anekdote betrachtet werden, die inhaltlich teilweise erwiesen, weder richtig noch falsch ist. Der Film stellt eine Mischung aus historischer und fiktiver Rekonstruktion dar, die speziell im Fall der Figur des Kagemusha zweckdienlich ausgestaltet wurde. Kurosawa sagte dazu in einem Interview: "Nach der Geschichtsschreibung hatte Shingen Takeda zahlreiche Doppelgänger. Aber diesen einen habe ich erfunden. Der Rest basiert auf Hypothesen, die von seriösen historischen Forschungen gestützt sind. Natürlich liesse sich sagen, dass das Ergebnis meiner Interpretation Geschichte ist. Shingen Takeda zum Beispiel und die Umstände seines Todes: es gibt davon zahlreiche Versionen. Ich habe diejenige ausgewählt, die mir für eine dramatische Schilderung am geeignetsten schien. Niemand kann feststellen, ob es wahr ist oder nicht; es ist nicht einmal bekannt, wo Shingen Takeda starb."



So?

Der Zen-Meister Hakuin wurde von seinen Nachbarn als einer, der ein reines Leben führte, gepriesen.

Ein schönes japanisches Mädchen, dessen Eltern ein Lebensmittelgeschäft besaßen, wohnte in seiner Nähe. Da entdeckten die Eltern plötzlich, dass sie schwanger war.

Das machte die Eltern sehr böse. Sie wollte nicht gestehen, wer der Mann war, aber nach langem Drängen nannte sie schliesslich Hakuin.

In grossem Aerger gingen die Eltern zum Meister. "So?" war alles, was er zu sagen hatte.

Nachdem das Kind geboren war, brachte man es zu Hakuin. Er hatte seinen guten Ruf verloren, was ihm jedoch keine Sorgen machte, und er kümmerte sich in bester Weise um das Kind. Von seinen Nachbarn erhielt er Milch und alles andere, was das Kleine benötigte.

Ein Jahr später konnte die junge Mutter es nicht länger aushalten. Sie erzählte ihren Eltern die Wahrheit – dass der echte Vater ein junger Mann sei, der auf dem Fischmarkt arbeitete.

Die Mutter und der Vater gingen wieder zu Hakuin und baten ihn um Verzeihung; sie entschuldigten sich des langen und breiten und wollten das Kind wieder mitnehmen.

Hakuin war einverstanden. Während er das Kind übergab, war alles, was er sagte: "So?"

Die Zen-Geschichte "So?" haben wir mit freundlicher Genehmigung des Verlages dem Büchlein: "Ohne Worte - Ohne Schweigen", herausgegeben von Paul Reps, entnommen. Es ist erschienen 1976 im Scherz-Verlag, Bern.

Ein Stück japanische Philosophie

Nach einer langen, prologartigen Eingangseinstellung, in deren Verlauf Shingen, Nobukado und Kagemusha über die Ähnlichkeit des Diebes mit dem Herrscher sinnieren, nimmt Kurosawa bildlich vorweg, was in der Folge den Hauptteil seines Filmes ausmacht: Shingen erhebt sich am Ende dieser Einstellung, und sein Schatten an der Wand wächst ihm über den Kopf. Die gleiche Aufnahme wiederholt er viel später mit Kagemusha; auch dort kennzeichnet sie den beginnenden Untergang - in noch deutlicherem Ausmass.

Shingen und Kagemusha werden vom gleichen Schauspieler gespielt: Tatsuya Nakadai, dem man bei Kurosawa schon oft begegnet ist (als Muroto etwa, in SANJURO, 1962, oder als Unosuka, in YOJIMBO, 1961). Eigentlich hat er aber nicht nur diese beiden Rollen zu interpretieren, es gibt noch die "dritte", die des Diebes, dessen Daseinszustand er am Schluss wieder erreicht. Die beiden Extreme (König-Dieb) sind auch während seiner Kagemusha-Zeit immer unterschwellig präsent, dort mischen sie sich mit der des Schattens. Nakadai hat so eine ungeheuer breites Spektrum an Interpretation abzudecken, eine Spannweite, in deren Zentrum das Schattendasein als die Existenz charakterisierend erscheint, begrenzt von Herrscher- und Unterdrücktenrolle. Zu stark ist Kagemusha in seiner Rolle aufgegangen, als dass er am Schluss unbeteiligt zusehen könnte, wie der Takeda-Clan untergeht. Im Wechsel der Persönlichkeit hat er seine eigene Identität verloren - wie für Nicholson als Antonionis Reporter ist die einzige Erlösung für ihn der Tod. KAGEMUSHA ist mit ein Beispiel für die Unmöglichkeit, seine eigene Identität gegen die eines anderen auszutauschen; letztlich verliert man sich dabei selbst.

Shingens Bruder, Nobukado, artikuliert diese Schwierigkeit des Schattendaseins im Film, das er nur dank der Tatsache einer eigenen, gesicherten und in sich starken Existenz zeitweilig ausführen konnte. In seiner Figur konzentriert denn Kurosawa auch seinen alten Humanismus. Nobukado stellt die wirkliche Stütze dieses Clans dar. Nicht der Tod war es, den er, als Schatten an der Front eingesetzt, gefürchtet hätte - im Gegenteil. Aber "ein Schatten hat nur als Schatten einen Sinn". Er ist es, der Kagemusha in der Erfüllung seiner Aufgabe von Anfang an freundschaftlich-liebevoll hilft, der ihm später auch das notwendige Verständnis bei Schwierigkeiten entgegenbringt: "Obwohl er ein harter Kerl ist, ist seine Aufgabe nicht einfach".

Der Mensch (extrem) in der japanischen Gedankenwelt muss zu sich selber finden, seine Existenz in sich begründet suchen. Im Schattendasein herrscht aber vollkommene Leere, die identisch ist mit der Leere jedes Krieges, wo die eigene Identität zugunsten anderer verlorenght. Beim ersten Hinsehen erscheint der Grund-Gestus, den Kagemusha sofort einnimmt ("Hm! - Hm!") als nicht- und dennoch allesagende Haltung, vergleichbar mit derjenigen des Zen-Meisters Hakuin in der kleinen Geschichte "So?". Doch während bei Hakuin die Haltung klar aus der Position äusserster Stärke kommt, erscheint sie bei Kagemusha - nicht minder kräftig - genau aus einer Schwächesituation herauszuwachsen. Faszinierend in beiden Fällen aber ist die erhabene, selbstbewusste Art, in der die Situation gemeistert wird, typisch

für Japan und deshalb auch für Kurosawa. Toshiro Mifune hatte dieser Rolle in den früheren Filmen immer wieder extremen Ausdruck verliehen.

Ein Stück höchster Film-Asthetik

Die Aesthetik des Todes hatte auf die Japaner schon immer eine grosse Anziehungskraft - deshalb erwähnte ich eingangs Oshimas KOSHIKEI, der von derselben - um es mit Worten Kurosawas zu sagen - "authentischen Schönheit" geprägt ist, wie KAGEMUSHA. Hier unterscheidet er sich denn auch von Coppolas APOCALYPSE-NOW, der vielmehr Ausdruck von Existenzangst ist, einer inneren Unsicherheit, mangels kulturphilosophischem Fundament. Kurosawa ist als Spross einer alten Samurai-Familie mit den Ritualen bestens vertraut. Sie finden sich bei ihm nicht nur in den Bildern dargestellt; die Bilder selbst, die Haltung seiner Kamera, was er zeigt oder verschweigt, sind Ritual. In seinen Filmen ist jedes Bild für sich durchkomponiert, die "Kampfszenen" sind in beherrschter Choreographie zum Ballett stilisiert. Für Kagemusha hat er gar jedes Bild zeichnerisch festgehalten (ursprünglich allerdings "nur", weil er befürchtete, dass er das Werk mangels Geldgeber nicht verwirklichen könne).

Die Kraft und grosse Kunst Kurosawas liegt (genau wie im ZEN-BUDDHISMUS) im Unausgesprochenen, im Schweigen. Da macht einer einen dreistündigen Film über eine Zeit, die von nicht endenden Kriegen geprägt ist, ohne Schlachten zu zeigen. Alles spielt sich eigentlich ausserhalb des Bildes, oder - besser noch - zwischen den Bildern ab. Sei dies nun der Tod Shingens (nächtliche Belagerungsszene/morgentlich davonstiebender Reiter/ Ueberbringen der Meldung an verschiedene Adressen) oder die Präsenz des Todes auf dem Schlachtfeld, genial festgehalten beim ersten Kampf unter "Führung" Kagemushas ("Schau, er starb, um dich zu schützen."/Blick zurück/ ein unvergesslicher Leichenhaufen hinter ihm - fürchterlich authentische Schönheit) oder im letzten Kampf des Clans (Ein Schlachtfeld in seinen letzten Zuckungen, wie es noch nie da war - malerisch-fürchterlich authentische Schönheit). Die Kampfszenen erübrigen sich, diese Bilder sprechen ihre eigene Sprache. -

Kurosawa weiss auch, was Montage heisst; er kann allein mit ihr den über Japan wehenden Krieg darstellen - in drei Einstellungen: das Heer/die untergehende Sonne/der Kriegsrat im Wind. Im Bild stellt er jene Tiefe her, die man bei ihm - und bei anderen Japanern - gewohnt ist, um dann, anstelle von Travellings oder Zooms in sie hineinzuschneiden (Extrem eindrücklich am Suwa-See: im Vordergrund die feindlichen Spione - deren erster Auftritt übrigens: reinster Ford -, im Mittelgrund die Sippengeneräle am Ufer sitzend und schliesslich in der Bildtiefe das Boot mit der Shingens Leiche enthaltenden Vase. Man ist sich das bei ihm gewohnt, mag man denken. - Na ja; aber gelernt haben von Kurosawa noch wenige.

Ein Stück schauspielerische Leistung

Ich habe bereits von Tatsuya Nakadai geschrieben, der den Shingen, den Kagemusha und den Dieb interpretiert. In den letzten Einstellungen des Filmes kommt er noch einmal zum Zug, wenn er beklemmend-verwirrt, vom

Kugelhagel des unsichtbaren Feindes getroffen in die Strömung sinkt, unter sich das blaue Banner, das immer noch hochzukommen scheint, aber endgültig untergegangen ist. Des Oeftern erinnert seine Darstellung an Mifune, der seit AKAHIGE (1965) nicht mehr mit Kurosawa gearbeitet hat. Sie ist dennoch geprägt von Eigenständigkeit, einer im japanischen Spiel immer wieder auffallenden Nähe zum Stummfilmexpressionismus, der aber hier einzig einer inneren Haltung dieser ritualgeprägten Gesellschaft entspringt (".. aber sei nicht so praktisch, unser Herr ist gross wie ein Berg.") Die Spielweise ist beherrscht - nicht zuletzt durch Tradition.

Einige Darsteller haben schon in früheren Filmen mit Kurosawa zusammengearbeitet, allen voran Tatsuya Nakadai. Tsutomu Yamazaki (der Bruder Shingen Takedas) war unter anderem als Kidnapper Takeuchi in TENGOKU TO JIGOKU (Zwischen Himmel und Hölle) zu sehen, Kamatari Fujiwara (Takedas Arzt) als alter Mann in DODESUKADEN und als Manzo in SHICHININ NO SAMURAI, in dem auch Takashi Shimura (Taguchi) als Anführer eine bedeutende Rolle spielt. Ihr Spiel wird im KAGEMUSHA für einmal stark unterstützt von der Tonebene, sei dies durch die klar mitgestaltende Musik oder jene entfernt musikalischen Töne, die beispielsweise Shingens Todesszene untermalen.

Schon vor den Dreharbeiten zu KAGEMUSHA im Herbst vor einem Jahr hatte Kurosawa zwei weitere Drehbücher fertiggestellt. Eines davon ist Shakespeares KING LEAR japanisch nachempfunden, und wer seine Dostojewski-Adaptation IDIOT aus dem Jahr 1951 gesehen hat, der ist gespannt auf seinen LEAR. Mit MACBETH hatte Kurosawa bereits einmal, 1957 (KUMONO SUJO), einen shakespeareianischen Stoff gewählt; den LEAR will er insofern den japanischen Verhältnissen des 16. Jahrhunderts anpassen, als er aus den drei Töchtern Söhne macht, wobei die Frauen dennoch eine bedeutende Rolle zu spielen haben. So wird auch dieser Film - wenn er, trotz Alter (71) und für ihn schlechten Produktionsverhältnissen, entsteht - von einer Männergesellschaft geprägt sein, die den japanischen Film, auch wenn er sich wie im Fall Mizoguchis um Frauenschicksale kümmert, leitet.

Walter Ruggie

DATEN ZUM FILM

Regie: Akira Kurosawa, Produktion: Akira Kurosawa, Tomoyuki Tanaka. Drehbuch: Akira Kurosawa, Masato Ide. Kamera: Takao Saito, Masaharu Ueda. Künstlerische Leitung: Yoshiro Muraki. Musik Shinichiro Ikebe. Ton: Fumio Yanoguchi. Script: Teruyo Nogami. Optische Spezialeffekte: Takeshi Miyanashi. Schnittassistentz: Keisuke Iwatani. Executiv-Produktion (internat. Fassung): F.F.Coppola, George Lucas.

Darsteller: Tatsuya Nakadai (Shingen und Kagemusha), Tsutomu Yamazaki (Nobukado, sein Bruder), Kenichi Hagiwara (Katsuori Takeda, Shingens Sohn), Kota Yui (Takemaru Takeda, Shingens Enkel), Hideji Otaki (Masakage Yamagate, der Armeechef des Clans), Hideo Murata (Nobuharu Baba, ein General), Takayuki Shiho (Masatoyo Naito, General), Osamu Sugimori (Danjo Kosaka, General), Noboru Shimizu (Masazana Hara, General), Koji Shimizu (Kasusuka Atobe, General), Sen Yamamoto (Nobushige Oyamanda, General); Daisuke Ryu (Nobunga Oda, Herr der Westgebiete), Masayuki Yui (Isyasu Tokugawa, Herr der Mikawa-Region), Toshihiko Shimizu (Kenshin Uesugi, Herr des Echigo-Gebiets); Takashi Shimura (Gyobu Taguchi, ein Abgesandter Odas), Kamatari Fujiwara (Shingen Takedas Arzt).

Farbe: Eastman-Color, Panavision Verleih: Twentieth Century Fox. Dauer: 2 h 59 m.