

Rolf Klopfer

Film als Dialog - Östliche Semiotik (Bachtin, Jakobson u.a.) und fernöstliche Praxis (Kurosawas *Rashomon*)

*Bewußtseyn - Sphäre der Vorstellung
Raum - Sphäre der Anschauung
Zeit - gemeinschaftliche Sphäre. (Novalis 1981: 189)*

Esthetics is the science of ideals, or of that which is objectively admirable without any ulterior reason [...] Ethics, or the science of right or wrong, must appeal to esthetics for aid in determining the 'summum bonum'. It is the theory of self-controlled, or deliberate, conduct. Logic is the theory of self-controlled or deliberate thought; and as such, must appeal to ethics for its principles. (Ch. S. Peirce CP 1.189).

1. Die reduktionistische Semiologie (West) gegenüber der offenen, interdisziplinär orientierten Semiotik (Ost)

Die drei Hauptstränge in der Semiotik der letzten hundert Jahre - der amerikanische, der französische und der russisch-tschechische - unterscheiden sich vor allem dadurch, daß die beiden ersteren von Einzelpersonlichkeiten geprägt werden (Charles Sanders Peirce und Ferdinand de Saussure), der dritte jedoch von „Kreisen“ wie denen von Moskau, St. Petersburg oder Prag beziehungsweise von Gruppen mit Michail Bachtin im Zentrum oder Jan Mukarovsky, V.V. Ivanov und V. N. Toporov oder J. Lotman. Die Besonderheiten der östlichen Tradition, der sich unser Kongreß widmet, stehen in scharfem Gegensatz zur französischen - der *Semiologie* - mit ihren Einflüssen auf die ganze Welt, welche die verschiedenen Post-Bewegungen hervorrief:

- Die Semiologie macht ein extrem reduziertes Konzept von Sprache zum Modell für alle anderen Zeichensysteme; die östliche Semiotik hingegen geht von einer Vielheit aller möglichen Zeichensysteme aus, beginnend sowohl im Alltag (ethnologischer Einfluß) wie auch bei Innovationen der Kunst, Musik, Malerei und Literatur; deshalb werden hier die Künste als Ursprung und Ziel semiotischer Entwicklungen erforscht; nicht zufällig erarbeitet der Russische Formalismus parallel zu experimenteller Lyrik und zur raschen Entwicklung des Films eine jeweils entsprechend komplexe Theorie (Klopfer 1999a).

- Die einzelnen Systeme - Kleidung, Sprache, Gestik, Architektur etc. bis hin zu den künstlerischen Systemen - werden im Osten nicht isoliert voneinander betrachtet, sondern die Vielfalt dynamischer Zeichensysteme interessieren in ihrem steten spannungsreichen Zusammenwirken; entsprechend werden die Systeme kontrastiv analysiert und die Künstler als praktische semiotische Experimentatoren angesehen.

- Nicht die Bezeichnungsfunktion als (fast) einzige Leistung des Zeichens - gemäß der

Auffassung der Semiologen -, sondern seine Plurifunktionalität wird im Osten seit den 30er Jahren herausgearbeitet, wobei früh der autonomen ästhetischen Funktion eine wichtige Rolle zugewiesen wird, insbesondere die der Steigerung der anderen Funktionen und ihres synergetischen Zusammenwirkens als Grundlage kreativer Innovation. - In der semiologischen Tradition nach de Saussure wird die Sprache - und nach diesem Modell alles Semiotische - monologisch, homogen und statisch gesehen; im Gegensatz dazu wird im Osten auch die Sprache - wie alle anderen Systeme - als Polysystem aufgefaßt, das zu jedem gegebenen Zeitpunkt voller dynamischer Spannungen ist und gleichzeitig Vergangenheit und Zukunft birgt; die Semiose - insbesondere die neue Zeichenerstellung und -nutzung - bezieht ihre Energie aus der differenzierten Vielfalt *innerhalb* des jeweiligen Systems und zwischen den konkurrierenden oder komplementären Systemen; das gilt natürlich auch auf der obersten Ebene für das Polysystem einer Kultur (Hollenstein 1988: 27 f.).

- Schließlich ist ein zentrales semiologisches Theorem nach de Saussure, daß die Sprache auf arbiträren, rein konventionellen Zeichen aufbaut, bei denen die Korrelation von Zeichenkörper (*signifiant*) und Zeichen"inhalt" (*signifié*) in allen Sprachen willkürlich erfolgt. Nicht zufällig ist das „französische“ Zeichenmodell diadisch und nicht triadisch¹; es fehlt - gemäß der Terminologie von Peirce - der Interpretant, ein Bewußtsein, das sich aufgrund eines Zeichenkörpers in Richtung auf ein Zeichen"objekt" modifiziert. Jenseits der arbiträren Korrelation von Zeichenkörper und „Inhalt“ gibt es andere Zeichentypen, die man - je nach Tradition - motiviert oder indiziell und ikonisch nennt. Diese werden in der Semiologie jedoch aus der Theorie weitgehend ausgespart.

Die unabsehbare Folge ist in der Semiologie die Verdrängung aller - im semiologischen Sinne - nichtlinguistischen Zeichenhaftigkeit in ein Unterbewußtsein, das sich entweder wie bei de Saussure „anagrammatisch“ mysteriös der Erforschung entzieht oder mit dem „Unterbewußten“ in der Tradition von Freud (Lacan u.a.) gleichgesetzt wird. Ganz im Gegensatz dazu wird der - wie ich zur Vermeidung von Mißverständnissen sagen möchte - vorbewußte Charakter in allen Zeichensystemen - also natürlich auch der Sprache - in der östlichen Tradition von Anfang an angenommen und als interdisziplinäres Objekt der Forschung bestimmt.² Die Einbeziehung beispielsweise der Psychologie folgt notwendigerweise aus der These Jakobsons, daß die ausgewogene Mischung von Zeichentypen und damit Verarbeitungsregionen im Gehirn bzw. Tiefen des Bewußtseins von der

¹ Das grundlegende Problem, daß sich die französische Tradition seit Descartes dualistisch entwickelt hat, wird philosophisch und semiotisch besonders deutlich bei den Übersetzungen von Kant. Dessen triadische Konzeption, die maßgeblich Humboldt oder Peirce einerseits und über die Neukantianer beispielsweise Martin Buber und die gesamte Dialogphilosophie beeinflußt hat, wird dort dualistisch verkürzt.

² Vgl. dazu Ivanov 1985: 73 und 182 f., wo er im Rückgriff auf Eisenstein dieses Vorbewußte mit „Regression“, „sinnlichem Denken“, „Magie“, „Ritus“ und „archetypischen Situationen“ verbindet.

Kunst - verglichen mit Kommunikation im Alltag oder den Wissenschaften - besonders weiterentwickelt wird.³

Kurz: Die Tradition mit und nach de Saussure entspricht der abendländischen Orthodoxie, welche dem monologischen, nur bezeichnenden (oder befehlenden), kontextfreien (absoluten) Sprecher einen passiven „Aufnehmer“ (Rezipient) gegenüberstellt⁴. Hier steht der fertige Text - die Verkündigung, die Botschaft, das Buch - am Anfang. Entsprechend ordnet sich der Rezipient „dem beherrschenden Anspruch des Textes unter. Dafür aber ist die juristische und die theologische Hermeneutik das wahre Vorbild“ (Gadamer 1965: 295).⁵ Die östliche Tradition birgt viele heterodoxe, oftmals auch mystische Traditionen, in denen eine grundlegend soziale dia- oder polylogische Übereinstimmung der Kommunikanten angenommen und das Gelingen der Interaktion bewundert und gefeiert wird. Zentral ist daher in der östlichen Tradition die Annahme, daß man erst einmal unabsehbar und unbewußt - weil ganz körperlich - in Zeichen eingelassen ist, die uns ausmachen wie Schwerkraft, Luft oder Licht, dann erst vermag man über sie - teilweise - reflexiv kontrolliert zu verfügen. Während in der auf de Saussure fußenden Tradition der Weg vom Monolog und der kontextfreien Systematik zum Dialog und der Pragmatik führen soll, geht die östliche Semiotik den umgekehrten Weg⁶: Von der kommunikativen Handlung, ihrer dialogischen Bedingtheit und ihrer spezifischen Zeitlichkeit werden tendenziell zwei entgegengesetzte Formen des Zeichengebrauchs und der Zeichenentwicklung abgeleitet: die kontextfreien Kommunikationsformen der (Natur-) Wissenschaften und die ihren eigenen Kontext schaffenden Formen verschiedener Künste.⁷

Ein kurzer Blick auf Charles Sanders Peirce und die auf ihm aufbauende Tradition, die nicht zufällig Pragmatismus heißt, weil sie vom kontextgebundenen Handeln ausgeht, zeigt vor allem in einem zentralen Punkt seine Übereinstimmung mit der östlichen Tradition der Semiotik. Es geht um die Frage: Wie kommt der Mensch eigentlich zu einer neuen Einsicht? Mit anderen Worten: Wieso „spricht“ etwas in der Natur, in der Gesellschaft oder in einem Kunstwerk so, daß etwas als wahr entdeckbar wird? Extrem verein-

³ 1988: 538, 130, 119 mit Verweis auf Peirce: „Ein Symbol kann ein Ikon oder einen Index in sich vereinen“ (CP 4.447). - „Es ist häufig wünschenswert, daß ein Repräsentant (sc. Zeichenkörper) nur eine dieser drei Funktionen unter Ausschluß der anderen beiden ausübt [...] aber die vollkommensten Zeichen sind solche, in denen die ikonischen, indexikalischen und symbolischen Züge so gleichmäßig wie möglich miteinander verschmolzen sind“ (4.448). Vgl. Jakobson 1979.

⁴ Die Auswirkungen auf die Kommunikations- und Medienwissenschaft habe ich und in Kloepfer 1997 dargestellt.

⁵ Semiologie und Hermeneutik haben gemeinsam, daß sie im „Dienste“ dessen stehen, „was gelten soll“ sei es das linguistische System des gesetzlichen Willens oder der göttlichen Verheißung (s. Gadamer 1965: 295).

⁶ Die Reduktion dieser östlichen Tradition auf eine relativ simple Negation der Prämissen des französischen Strukturalismus durch Julia Kristeva habe ich dargestellt in Kloepfer 1999b.

⁷ Vgl. Kloepfer 1985; hier wird nach Peirce die Alternative von Gewohnheitsbildung und Innovation (bzw. Lernen) dargestellt.

facht lautet die Antwort, die Peirce über Jahrzehnte mit dem Begriff *Abduktion* entwickelt: Alle „Kognitionen“ - im weiten amerikanischen oder cartesianischen Sinn, welcher Wahrnehmung, Gefühle etc. einerseits und logisches Schließen im anderen Extrem umfaßt - sind zeichenhaft vermittelt. Dies gilt in dem Sinne, daß wir niemals etwas „an sich“ wahrnehmen, sondern immer nur irgendwie verallgemeinerte, schematische Elemente (CP 8.332). Um etwas Neues zu entdecken, muß uns ein veränderter Umgang aus dem Automatismus der gewohnten Verarbeitung herauslösen. Etwas überrascht, weil es nicht in unsere übliche „Lesart“ paßt. Der Kontext suggeriert uns normalerweise die Erwartung des Üblichen, des Gewohnten, des automatisch Wiedererkennbaren. Der überraschende Fakt zwingt uns dann zur Abduktion als neuer Hypothesenbildung; und dies kann man „raten / guessing“ nennen, ein „instinktives Vermögen“ (CP 7.36-48), das jedoch bei Peirce niemals eine „höhere Eingabe“ meint, sondern die Fähigkeit, das bisher automatisch Verarbeitete mit den vorbewußten Resten so zu verbinden, daß wir eine neue Gestalt bilden können („rearrange“ CP 7.36). „Intuition is the regarding of the abstract in a concrete form“ (CP 1.383). Wie aber kommen wir zu dieser neuen Anschauung, also zu dem, was Peirce im Sinne der Griechen „Theorie“ nennt? Wie wird der dazu nötige Perspektivenwechsel möglich, der uns die alte, gewohnte Gestalt zugunsten einer neuen aufgeben läßt? Wie kommt es zu diesem Einsichtsblitz (CP 5.181)? Er wird möglich durch anderes Handeln, das beispielsweise mit der ganz konkreten Veränderung des Blickwinkels beginnt. Indem man - und hier drängt sich das Adjektiv „spielerisch“ auf, das bei Peirce nicht steht - den Standpunkt verändert, Umgehensweisen probiert, das bislang gewöhnlich Übergangene nicht nur zuläßt, sondern wagt, zu dem Grund unserer bisherigen Überzeugungen vorzustoßen.⁸

Der Fortschritt (Progression) ist demnach bedingt durch das Maß eines Rückgangs (Regression) und zwar jenseits der Grenze dessen, was das Bewußtsein im Rahmen reflektierbarer Gewohnheiten zur Verfügung hat. Die kreative Spannung zwischen Regressivem und Progressivem ist ein zentrales Thema der östlichen Semiotik. Sie ist für Wissenschaft und Kunst notwendig. In der östlichen Semiotik ist daher die Wechselbeziehung zwischen wissenschaftlicher Theoriebildung und künstlerischer Praxis besonders eng. Das läßt sich am besten mit Sergej Eisenstein zeigen. Er entwickelte die These, daß „in jedem Kunstwerk notwendigerweise das sinnliche (regressive) und das logische (progressive) Prinzip gleichzeitig wirksam“ sein müssen, und erprobte die praktischen Konsequenzen (Ivanov 1985: 182). Mehr noch: In dieser Tradition - in der übrigens auch viele Künstler nicht nur der deutschen Romantik und des französischen Symbolismus, sondern auch Autoren des 20. Jahrhunderts wie Thomas Mann oder Franz

⁸ Siehe die Stichworte „habit“ (Gewohnheit) und „belief“ (Glaube, Überzeugung) in den verschiedenen Peirce-Ausgaben.

Kafka stehen⁹ - wird früh die Brücke zu *den* Wissenschaften gesucht, die das Wechselverhältnis der phylogenetisch verschiedenen alten Verarbeitungszentren im Gehirn bzw. Bewußtsein betrachten: der Neurologie und der Psychologie. Die Freunde Eisensteins Alexander R. Luria und Lew S. Wygotski waren für die Gesprächskreise der 30er Jahre u.a. deshalb so wichtig, weil sie die Isolierung der „höheren“ bzw. „intellektuellen“ Seiten unseres Bewußtseins von den „niederen“, „archaischen“ bzw. „affektiven“ oder „volitionalen“ als schwerwiegenden Fehler der Psychologie auch mit neurologischen Argumenten nachwiesen. Das regressive „Eindringen in die Schichten des tiefsten sinnlichen Denkens“ - so entwickelt u.a. Eisenstein wiederholt - welches Voraussetzung ist für die innovative „Aufwärtsbewegung in Richtung der höheren ideellen Stufen des Bewußtseins“, erfolgt durch die *Form* der Kunstwerke (Ivanov 1985: 178). Die konkrete, im Zeitraum der Rezeption tatsächlich mitzuvollziehende körperliche Gestalt des Kunstwerks, die man früher auch als Stil bezeichnete, bringt uns „instinktiv“ zum inneren, zeichenvermittelten Handeln. Ich bezeichne zeichengelenkte innere „Praxis“ in der Kunst mit Novalis als *Sympraxis*. Sie macht die Spannung zwischen regressiver und progressiver Komponente produktiv. In der östlichen Semiotik von Eisenstein bis Bachtin wird dieser Bereich im Anschluß an Wygotski auch mit dem mißverständlichen Terminus „innere Rede“ bzw. „innere Sprache“ bezeichnet. Damit ist nicht - oder nur im Sonderfall - ein tatsächliches stilles Sprechen gemeint, sondern eine innere Zeichenartikulation in einfacher Ergänzung, Vorwegnahme, Zusammenfassung etc. oder in komplexer, eigenständiger Handlung beispielsweise genrespezifisch „wie ein Detektiv“.¹⁰ Dieses „Grundproblem“ jeglicher Ästhetik tritt für Eisenstein im Film „in seiner reinsten Form“ auf, weil dieser durch die Bilder und mit dem Tonfilm auf der für Geräusch und Musik - und nicht nur für Sprache - vorgesehenen Spur „die weit entfernten, in der Tiefe des Bewußtseins liegenden Ursprünge der Vorstellungen“ finden und nutzen kann (Ivanov 1985: 181). Entsprechend der historischen Bedingungen des Künstlers wählt dieser jene ursprünglichen Mittel aus, welche für die „vierte Dimension des Films“ besonders effektiv erscheinen: die vorbereitete, zeichengelenkte Eigenleistung des Zuschauers (Eisenstein 1988: 90-109 und 157-177).

Ich habe Eisenstein und sein „Grundproblem“ - das rationale Begreifen der vorrationalen Seite von Kunst und Semiose überhaupt - aus zwei Gründen gewählt. Zuerst einmal hat Eisenstein sein Konzept in steter Auseinandersetzung mit japanischer Malerei und Theater entwickelt. Umgekehrt verdankt der japanische Film von Kurosawa seinen

⁹ Ivanov 1985: 185; es wäre auch auf Brecht und Benjamin zu verweisen und zwar im Zusammenhang von jenem - meist als gestuell zusammengefaßten - Zeichengebrauch, der auf Mimesis im Sinne des Ähnlichwerdens beruht.

¹⁰ Die Übereinstimmung mit dem Grundkonzept der *Einfachen Formen* von André Jolles wird dann evident, wenn man beachtet, welche dominanten inneren Tätigkeiten er mit der jeweiligen einfachen Form gegeben sieht. Wygotski kommt (1969 s. Stichwort insb. S. 321 ff.) zu ähnlichen Ergebnissen, allerdings wird meines Erachtens bei ihm nicht klar, daß sich nichtsprachliches Denken in anderen Zeichensystemen vollzieht.

Durchbruch zur Weltgeltung der besonderen Rezeption Eisensteins. Wenn daher im zweiten Kapitel dieses Essays ein Film von Kurosawa dargestellt wird, dann nicht, um eine fertige Theorie mit einem Film zu illustrieren, und auch nicht, um umgekehrt einen Film zur Basis einer Theorie zu machen, sondern um zu zeigen, daß das künstlerische Experiment genauso wie das wissenschaftliche ein Entdeckungsverfahren ist.

Sodann habe ich Eisenstein gewählt, weil er ebenso früh wie der Bachtin-Kreis die Reduktion des Vorbewußten auf das Unterbewußte à la Freud ablehnt. Dies ist ein wichtiger Punkt, denn die übliche Alternative - entweder die Verweigerung aus Angst vor subjektivistischem Psychologismus oder eine Übernahme psychoanalytischer Positionen - hat verheerende Folgen. Bachtin bezeichnete das Bewußtsein als „Meer innerer Zeichen“, das ständig vom Gesellschaftlichen durchflutet wird. „So ist jedes Zeichen - auch das der Individualität - ein soziales Zeichen“. Der Begriff „Individuum“ umfaßt zwei Bedeutungen: das „natürliche“ biologische Einzelwesen, das allein stirbt, und die historische Persönlichkeit, die das Sterben mehr oder weniger nach Maßgabe des „gesellschaftlich“ Gelernten vollzieht. Wenn sich die gesellschaftlichen Ansprüche als widersprüchlich erweisen, wird der Zwang zur Freiheit und damit zur persönlichen Differenzierung deutlich (Bachtin 1975: 84 ff.). Bachtins pragmatische Orientierung zeigt sich in seiner ältesten Arbeit, dem Anfang eines philosophischen Werkes von 1920, das nicht zufällig unter dem Titel „Philosophie der Handlung“ erscheinen sollte (Todorov 1997: 15). Entsprechend hat Bachtin sein ganzes Leben lang über die ethische Dimension des Zeichengebrauchs nachgedacht.

Dieser Pragmatismus, der die interessens- und entwicklungslenkende Wertfrage an den Anfang stellt, hat seine Entsprechung in der amerikanischen Tradition (Peirce, Dewey, Mead u.v.a.). Ich möchte das mit Gregory Bateson zeigen, weil er gegen den cartesianischen Dualismus die alternative französische Tradition mit Pascals *Pensées* unterstreicht: „Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point“ (Bateson 1981: 190 ff.). Das Herz hat eine Logik, welche der bewußte Verstand primär nicht kennt, doch über Vernunft ist Vermittlung möglich - könnte man mit Kant übersetzen. Bateson unterscheidet vier Ebenen der Verarbeitung von Informationen, die man im weitesten Sinne unbewußt nennen kann:

1. die unwillkürlichen Verarbeitungsformen wie das perspektivische Sehen oder die komplexen Ergänzungsprozesse bei der Filmverarbeitung,
2. das Gewohnheitswissen beim Wahrnehmen, Handeln oder Denken, das im Maß seiner Selbstverständlichkeit in immer tiefere Schichten versinkt, auch wenn es zuerst möglicherweise bewußt gelernt wurde,
3. die „Primärvorgänge“ (Freud), die vor allem in den Träumen deutlich werden, die eine unkontrollierte psychische Verarbeitung mit Verfahren zeigen, die auch in der Kunst gebraucht werden wie Metapher, Metonymie oder Verdichtungen aller Art; auch sie sind nur bedingt und sehr begrenzt bewußt zu machen;

4. das Unbewußte à la Freud schließlich, gegen das Bateson jedoch polemisierte, weil es „als der Keller oder Schrank, in den angstvolle oder schmerzhaftige Erinnerungen durch einen Verdrängungsprozeß gesperrt werden“, nicht jene Prägungen umfaßt, die neutral oder positiv spätere Verarbeitungen motivieren (1981: 191).

Daß unser Werten, daß unsere gewohnte Weise des Erwerbs, der Verarbeitung und der Speicherung von Wissen im Gedächtnis weitgehend vorbewußt geschieht, ist seit langem bekannt (s.o. zu Pascal). Doch wird diese Einsicht verdrängt, weil sie mit dem dominanten abendländischen Weltbild nicht übereinstimmt. Die Psychoanalyse war gleichsam das Alibi für ein dauerndes Ausklammern. Wir müssen den Gedanken zulassen, daß wir zwar oft die Ursachen von Entwicklungen oder dauerhaften Prägungen nicht kennen, daß dies aber nicht bedeutet, daß diese Ursachen prinzipiell dem reflexiven Bewußtsein unzugänglich wären: Es bedarf jedoch einer zusätzlichen Anstrengung. Mit vielen Begriffen hat man diesen Sachverhalt zumindest zu kennzeichnen versucht: *Anmutung* nannte es die Gestaltpsychologie in den 30er, *Gefühle* in einem sehr problematischen, weil unhinterfragbaren Sinn die 40er und auch 50er Jahre, von *Suggestion* oder *Intensität* sprach die Literaturwissenschaft etwas später.¹¹

Dieser „freudsche Skelettschrank“ muß aus einer Reihe von Gründen beseitigt werden, deren vier wichtigste für unseren Zweck hervorzuheben sind:

a) Unleugbar gibt es Verdrängung, jedoch auch positive Prägungen verschwinden aus dem Bewußtsein, auf das wir unmittelbar zugreifen können; vor allem die Grundlagen eines gesellschaftlichen Wertesystems gehen aus Gründen der Ökonomie von Bewußtsein und Denken in den vorbewußten Bereich über. Das System ethischer Normen, das ununterbrochen vorausgesetzt werden muß, entspricht einem vorbewußten Verhaltenswissen (“to know how“) und selten einem reflexiven Speicherwissen (“to know what“). Und selbst, wenn wir das *Was* artikulieren können, ist oft schwer zu sagen, *wie* wir dazu kamen. Dies ist nicht negativ anzusehen wie bei Freud, der die vollständige Kontrolle über das Ich fordert („Wo Es war, soll Ich werden.“), sondern als Bedingung der Psyche anzunehmen. Wir sind immer unendlich mehr Verarbeitung von Welt (und damit Zeichen), als wir reflektiv wissen können. Oft gilt, daß „das, was wir am besten wissen,

¹¹ Vgl. Jaeckle 1975: 405-417, wo mit sehr genauen Belegen folgende typische Dichotomien des großen und in vieler Hinsicht prototypischen Literaturwissenschaftlers herausgearbeitet und sorgfältig im Werk belegt werden: „zerebrale und archaische Kräfte“ oder „Begriff und Beseligung“ oder in zwei Reihen zusammengefaßt:

- „Klarheit / Informationswert / sachliche und logische Korrektheit / Zucht / Beherrschung / Ökonomie / Vernunft,, etc. vs.

-, Herz / Unordnung / Ausgeliefertsein / Chaos / Auflösung / Überfluß / aggressive Dramatik / enthusiastische Erregung / Schnellkraft des Denkens / suggestive Gewalt (in vielen Variationen) / Sprachmagie (in vielen Variationen) / Kräfte von Zaubersprüchen (in vielen Variationen) / Mysterien (in Variationen) / Urrhythmus des Verstehens / stärkste Stilenergien / übergegenständliche Spannungsrelationen (in vielen Variationen). / Entladung von geistigen Energien / Transzendenz der Sprache / Expressivität (ebenso) / Sinnlichkeit / Traum / “Intensität (in ungeheuer vielen Variationen)“ etc.

auch das ist, dessen wir uns am wenigsten bewußt sind, d.h. daß der Prozeß der Gewohnheitsbildung ein Absinken des Wissens auf weniger bewußte und archaische Ebenen ist“ (Bateson 1981: 199).

b) Die Nutzung und Hervorhebung vorbewußten Wissens (als Verarbeitenkönnen und als „Inhalt“) ist nicht, wie Freud es darstellt, eine Ausnahme, es gibt ganz im Gegenteil viele Bereiche - und insbesondere den der Beziehungen (Phatik) -, wo wir „kontinuierlich Botschaften über diese unbewußten Materialien austauschen, [...] Metamitteilungen [...], durch welche wir einander sagen, welche Ordnung und Gattung des Unbewußten (oder des Bewußtseins) unseren Botschaften zukommt“ (Bateson 1981: 193).

c) Während Freud im Unbewußten Chaos bzw. den „blinden“ Trieb sieht (und Lacan und seine Nachfolger meinen, dort semiologische Strukturen zu finden), geht Bateson mit Pascal davon aus, daß das Herz seine Gründe und seine Logik hat, die allerdings ganz anders kodiert und organisiert sind als Sprache (196). Daher sind sie doppelt schwer zugänglich, denn selbst wenn endlich in der Reflexion erfaßt, ist die Wortsprache ihrem ikonischen Charakter fremd (198).

d) Kunst ist nicht nur ein - oft experimentelles - Verfahren, die un- oder - wie ich nur zur Klarheit sagen möchte - *vorbewußten* Wissensbestände zu heben, sondern sie „wird in diesem Sinne zu einer Übung, über die Arten des Unbewußten zu kommunizieren, oder, wenn Sie so wollen, zu einer Art spielerischem Verhalten, dessen Funktion unter anderem darin besteht, Kommunikation dieser Art auszuüben und vollkommener zu gestalten“ (194). Künstlerische „Fertigkeiten“ - so erweitere ich die These Jakobsons im Sinne Batesons - beruhen vor allem darauf, daß über reicheren Zeichengebrauch die intra- und die interpsychische Kommunikation verbessert wird. Dazu gehört, daß auch die Zeichentypen entwickelt werden, die wir eher vorbewußt gebrauchen (Indizien, Ikonen), sie werden *gleichzeitig* und *ausgewogen* mit den leichter bewußt zu machenden, arbiträren, konventionellen Zeichen gebraucht.

Der enorme Ertrag östlicher Semiotik ist noch bei weitem nicht ausgeschöpft.¹² Ich kann nicht an die Stelle der Slawisten treten und im Westen bislang Unbekanntes präsentieren, wohl aber uns im Prinzip Bekanntes - weil Übersetztes - in seinem Wert hervorheben, neu ordnen und anschlussfähig für aktuelle Diskussionen machen. Grundlegend möchte ich zwei Wissenschaftler in diesem Sinn verbinden, die sich nie begegnet sind: Bachtin und Jakobson (Todorov 1997). Methodisch werde ich ihre bislang verborgene, fruchtbare Übereinstimmung in ihrer Systematik nachweisen. Ich fasse dies hier extrem verkürzt zusammen, führe das Prinzipielle im 2. Teil dieses Essays praktisch vor und entfalte es weiter im 3. Teil:

1. Zeichenprozesse beruhen auf gelenkter Bewußtseinsmodifikation, die im Prinzip *pluri- oder polyfunktional* ist (Jakobson 1979: 88 ff.) und zwar auch zur mehr oder weniger wechselseitigen Orientierung, Anleitung und kommunikativen Förderung der Kommunikationspartner in ihrer aktuellen Beziehung und Kompetenz, was den Prozeß mehr

oder weniger *dialogisch* macht (Bachtin¹³).

2. In das Textzeichen gehen mehr oder weniger deutlich die konstitutiven Bedingungen ein, welche die Kommunikationspartner kennen und aktualisieren müssen. Mit den Worten von Karl Bühler, dessen „Organon-Modell“ im Funktionsmodell Jakobsons aufgegangen ist: „Situation und Kontext sind also ganz grob gesagt die zwei Quellen, aus denen in jedem Fall die präzise Interpretation sprachlicher Äußerungen gespeist wird“¹⁴. Das gilt natürlich ebenso für alle nichtsprachlichen Zeichen. Was bei Bühler und Jakobson dominant unter *Deixis* (zeigendes Orientierungssystem) behandelt wird, überschneidet sich erstaunlich weit mit Bachtins Begriff *Chronotopos* (der räumliche Zeichenkörper, der eine Geschichte birgt).

3. Die *perspektivische* Übernahme eines fremden Kontextes, die besonders an der *Deixis* am Phantasma wichtig wird (Bühler 1965: 123), impliziert in extremer Weise die dialogische *Versetzung* nicht nur in den anderen, sondern in die jeweils vereinbarten kontextuellen und situativen Bedingungen. Das Dialogische bei Bachtin umfaßt hierbei zwei Aspekte: daß a) diese wechselseitig geforderten Handlungen realisiert werden (also eine *Praxis*) und b) daß die sich ergebenden vielfältigen Bedeutungen mit ihrer kontextuellen Wertigkeit akzeptiert werden (also eine *Ethik*).

4. Jakobson und Bachtin sind sich einig, daß die entsprechenden Semiosekompetenzen zu einem extrem hohen Prozentsatz *vorbewußt* gelernt und aktualisiert werden und daß die Kunst diese Bedingungen auf besondere Weise bewahrt, hebt und erprobt. Ich arbeite diesen Aspekt für Bachtin in Teil 3 aus. Hier sei er mit Jakobson zusammengefaßt. Die von uns gebrauchten Zeichen enthalten „immer eine größere Menge an Informationen [...] als unser Bewußtsein zu verarbeiten in der Lage ist“. Es gibt immer einen latenten Bezug zum größeren Raum des Vorbewußten. „Intuition“ [...] ist vielleicht nicht mehr und nicht weniger als das ‚Gefühl‘ für Beziehungen.“ „Die metasprachliche Funktion [...] hält den ständigen Fluß zwischen dem Bewußten und dem Unbewußten in un-

¹² Man denke an die vielen unübersetzten Arbeiten aus der Tartuer Schule.

¹³ Todorov (1997: 16) verweist darauf, daß für Jakobson im Prinzip die Referenzfunktion und für Bachtin die *Phatik*, d.h. der Aufbau der Beziehung in der Hierarchie der Zeichenfunktionen dominant gewesen sei. Tatsächlich greift Bachtin (1984: 352 ff.) eine „Semiotik“ an, welche Kommunikation als Übertragung fertiger Botschaften aufgrund eines fixierten Kodes (mit fertigen Partnern etc.) betrachtet. Wirkliche Kommunikation beruht darauf, daß sich die Konstituenten im Prozeß wandeln. Wir greifen das Problem im dritten Teil unter dem Stichwort „Lernen“ wieder auf. Hier sei nur vermerkt: Jakobson hat dies nie geleugnet, sondern nur stets betont, daß dieser Wandel auf gemeinsamen Voraussetzungen (Kode) beruht. Bachtin umgekehrt hat nie diese sozialen Gemeinsamkeiten geleugnet, sondern ganz im Gegenteil de Saussure einerseits und die Neoidealisten (Vossler u.a.) andererseits kritisiert, weil sie die Wechselbeziehung des relativ sozial Stablen und des relativ individuell Dynamischen geleugnet haben. Meine jahrzehntelang implizite Übereinstimmung mit Bachtin beruht auf der gemeinsamen philosophischen Quelle: Martin Buber, den Bachtin als „den größten Philosophen des 20. Jahrhunderts bezeichnet, ja vielleicht den einzig wirklichen ... Ich verdanke ihm viel. Vor allem die Idee des Dialoges“ (Todorov 1997: 15).

¹⁴ Eine in meinen Augen ungemein wichtige Verbesserung von Bühler unter dialogischen Prämissen bietet Weinrich. Er weist nach, wie der dialogische Raum durch die *Deixis* auch in schriftlicher Kommunikation die Basis für komplexe Sympraxen bietet.

serer Sprechaktivität aufrecht.“ Der „Grundsatz der Beziehung“ betrifft die Zeichenfunktionen grundlegend, untereinander und auch im Hinblick auf „bewußte und unbewußte mentale Erfahrungen“ (Jakobson 1988: 531, 537, 540). Wie das vorbewußte Erwerben von semiotischer (u.a. eben auch linguistischer) Kompetenz einem Lernen, also dem vom Künstler geforderten Tun, entspricht, zeigt Jakobson immer wieder kontrastiv zu den entsprechenden Verlusten durch Sprachstörungen und im kindlichen Spracherwerb (Jakobson 1988). Bachtin illustriert dies mit dem karnevalesken Aufbau von Zeichenmöglichkeiten. Im nachfolgenden Zitat ersetze ich bei Jakobson *Sprache* durch dynamisches *Zeichensystem* (bzw. *linguistisch* durch *semiotisch*) und zwar im umfassenden Sinne Bachtins, um die Gemeinsamkeit zu verdeutlichen. Jakobson verweist in diesem Zusammenhang auf Schillers These, daß ästhetische Erfahrung „nur mit dem Bewußtlosen“ beginnt, und auf den radikalen Goethe, der den Wert der rationalen Überlegungen des Künstlers im Hinblick auf die jeweils grundlegende ästhetische Schöpfungskraft in Zweifel zieht:

[Normalerweise bleibt die] Grundlage der Sprachstruktur dem Zeichenbewußtsein verborgen. Die inneren Beziehungen des ganzen Kategoriensystems funktionieren unbestreitbar, sie funktionieren jedoch, ohne den Teilnehmern der zeichenhaften Kommunikation ins rationale Gewahrsein zu kommen. Nur mit Hilfe eines erfahrenen, mit einer strengen wissenschaftlichen Methodologie ausgestatteten semiotischen Denkens ist es möglich, sich dem innersten Funktionieren der Zeichenstruktur zu nähern. [Wir verwenden ein visuelles Beispiel,] um zu zeigen, daß die unbewußte Ausarbeitung der verborgensten semiotischen Grundlagen oft gerade das eigentliche Wesen der (Wort)Kunst ausmacht. (Jakobson 1988: 538).

2. Kurosawas ästhetisches Spiel um Wahrheit, Wahrhaftigkeit und andere Grundlagen einer humanen Gesellschaft

Es gibt Weltliteratur und mehr noch Weltfilm. Ein solcher ist *Rashomon. Tor der guten Geister* von Akira Kurosawa (1950). Er wurde 1951 in Venedig mit dem „Goldenen Löwen“, 1952 mit dem Oskar für den besten fremdsprachigen Film ausgezeichnet und machte die westliche Welt erstmals auf den japanischen Film aufmerksam. Filmgeschichten sehen ihn als Klassiker vergleichbar mit Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*, Marcel Carnés *Kinder des Olymp* oder Orson Welles' *Citizen Kane*. Alle größer angelegten Umfragen unter Kennern zeigen, daß er zu den „zehn besten Filmen der Welt gezählt“ wird (Bort 1995: 482). Der Film entzieht sich allen herkömmlichen Beschreibungskategorien. Er antwortet auf den russischen Film eines Eisenstein, der - wie gesagt - seinerseits auf Traditionen der japanischen Malerei reagierte. Er ist geeignet,

den Brückenschlag zu illustrieren, der Eisenstein mit Bachtin und Bachtin mit Jakobson verbinden kann.¹⁵

Rashomon handelt vom trügerischen Gedächtnis der Menschen, von Gewalt und Menschlichkeit. Sein Thema: Ist angesichts des allgemeinen Eigenutzes gutes Verhalten möglich? Ist die Welt eine Hölle wie eine Person behauptet? Der Film spielt im Japan des 11. oder 12. Jahrhunderts. Unter ein durch Kriegswirren teilweise zerstörtes, einst sicher grandioses Eingangsgebäude aus Holz haben sich vor heftigem Regen zwei Männer geflüchtet, ein Holzfäller und ein junger Mönch.



1. Warum birgt das Tor „gute Geister“?



2. Schelm, Holzfäller und Mönch

Sie sind verwirrt, bedrückt und in Gedanken bei einem Todesfall, zu dem sie vor Gericht aussagen mußten. Ein dritter Mann kommt durch Schlamm und Regen zu ihnen gestapft und erweist sich rasch als lebensstüchtiger Bursche, ja als typischer Schelm. Von den Worten des Mönchs „Das werde ich nie verstehen!...“ neugierig gemacht - versucht er den beiden die Geschichte zu entlocken, die sie so sehr beschäftigt.

Doch statt einer bekommt er - und wir mit ihm - vier Geschichten erzählt. Vier Versionen ein und desselben Ereignisses werden in Rückblenden vor Augen geführt. Dies geschieht jedoch über eine zweite Instanz, denn Holzfäller und Mönch erzählen von einer

¹⁵ Die gemeinsamen Grundlagen ihres semiotischen Denkens - in der Terminologie Bachtins: eines „translinguistischen“ Ansatzes, den man auch pragmasemiotisch nennen könnte - sind von V.V. Ivanov (1985) in verschiedenen Ansätzen entwickelt worden und zwar ausgehend von der Auffassung Eisensteins, von den verschiedenen, simultan operierenden Schichten des Bewußtseins. Ivanov zeigt beispielsweise, daß Eisenstein - genau wie Bachtin - künstlerische Verfahren in der Zeit korreliert mit ihrer Simultaneität in einer „Situation“. Die „ausdrucksvolle Bewegung“ vereint in einer Dauer (und nicht in einer photographischen Sekunde) mehrere, widersprüchliche Bewegungen in sich. Der Leib wird somit zum dramatischen Austragungsplatz von Motiven, Tendenzen, Geschichten. Er ist somit die Wirklichkeit der Dauer von Dynamismen. Nicht zufällig erinnert dieses Konzept stark an den „Chronotopos“ bei Bachtin (Ivanov 1985: 177).

zweiten, eingebetteten Kommunikationssituation: dem Gericht, wo sie als Zeugen geladen waren. Wie der Schelm unter dem Tor will dort der Richter von den Zeugen und den Betroffenen die rätselhafte Geschichte entwirren lassen und die Wahrheit erfahren: dem des Mordes angeklagten Räuber (Tajomaru), der Ehefrau eines getöteten Edelmanns (Masago), sowie - mittels Totenbeschwörung - vom Ermordeten selbst (Takehiro). Alle Befragten erscheinen wahrhaftig. Geschichte und Wahrheit scheint es jedoch nur im Plural zu geben. Und genau das behauptet die Literatur zum Film: Es“ gibt keinen „Fixpunkt der Entscheidung über ‘wahr’ und ‘falsch’, über ‘gut’ und ‘böse’; es herrscht „schiere Zufälligkeit“ und „wenn am Ende der Holzfäller, der alle der Lüge bezichtigt und selbst ein Lügner ist“, ein ausgesetztes Kind rettet, ist dies für die Sekundärliteratur unverständlich (Kiefer 1995: 100). Unsere semiotische Analyse, welche die unbewußte Zeichenhaftigkeit annimmt, wird das Gegenteil erweisen. Es gibt tatsächlich am Schluß Versöhnung, weil sich die Werte, auf denen alleine menschliche Gesellschaft möglich ist, für Holzfäller und Mönch als tragfähig erweisen und wir aufgefordert werden, diese zu überprüfen.

Das Besondere ist, daß wir den Gerichtsplatz und die Aussagenden wie aus der Perspektive eines Schreibers unterhalb des Richters sehen, zu dem alle aufblicken (und an dessen Stelle die Aufnahmeapparate stehen). Die Zeugen und Betroffenen antworten auf Fragen, die wir nicht hören. Wir haben uns auch in den Richter zu versetzen.

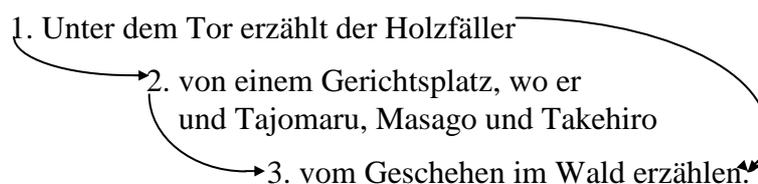


3. Der Räuber Tajomaru mit Polizist vor Gericht

Der Film tut alles, damit wir einen scheinbar unlösbaren Konflikt so erleben, als wären wir mit allen Beteiligten dabeigewesen.

Alle erzählen ihre teilweise übereinstimmende, teilweise gänzlich verschiedene Sicht von der Vergewaltigung Masagos, die jedoch für Tajomaru Liebe in beiderseitigem Einverständnis war, und dem Mord Takehiros, den jedoch Tajomaru, Masago und er selbst für sich beanspruchen. All dies geschah im tiefen Wald.

Es gibt somit personal wie räumlich eine eigenartige Einbettungsstruktur:



Eigenartigerweise ergänzt der Holzfäller seine Geschichte am Ende im direkten Zugriff: Er umgeht somit das Gericht. Diese Besonderheit wird sich als extrem wichtig erweisen.

Jeder der drei Räume ist mit einem anderen Zeitverlauf verbunden. Das feste Tor inmitten eines sich in Matsch auflösenden Bodens und einer Welt, die in Greuel versinkt, birgt die drei Menschen vor einem Unwetter. Es schützt sie. Als am Ende die Geschichte erzählt ist, hört der Regen auf, die Wolken verziehen sich, Sonnenlicht bricht durch. Die Not, die drei Menschen zusammengeführt hat, ist vorüber. Sie gehen nach Hause. Der Gerichtsraum ist im Freien. Wir sehen einen zeitlosen Kiesplatz, den eine Mauer begrenzt. Er ist geometrisch, gänzlich ohne Natur und - außer einem Tisch mit den Utensilien zur Beschwörung des Toten - auch ohne Gegenstände der Zivilisation. Es herrscht Leere, alles wirkt plan und in neutrales Kunstlicht getaucht.

Der in Überfülle wuchernde Wald läßt teilweise das gleißende Sonnenlicht durch die Blätter fallen, ist voller Licht- und Schattenspiele und verändert sein Aussehen bei jeder Bewegung der Wahrnehmenden. Kurosawa läßt den Zuschauer an der Undurchsichtigkeit teilnehmen. Wie alle Beteiligten wird er geblendet, verwirrt, gezwungen, sich etwas als Gestalt von etwas auszudenken (hier: die Gliedmaßen für den Toten).



4. Der Holzfäller entdeckt die Leiche im Wald

Es sind drei Orte, die Zeiten voller Geschichte bergen. Sie sind trüchtig von Vergangenen, von widersprüchlichen Möglichkeiten der Gegenwart, von multipler Zukunft. Einen solchen die Zeit bergenden Ort, der zur Offenbarung seiner Bedeutung gebracht wird und Sinn gibt, nennt Bachtin *Chronotopos*. Der Film entfaltet drei solcher „Zeiträume“. Wir wissen als Europäer wenig vom ersten, diesem Eingangstor im japanischen Mittelalter. Wir hören, daß es ein Symbol des allgemeinen Niedergangs und Verfalls ist. Wir sehen, daß es einst bedeutend war und nun als bizarre Ruine die Not im Unwetter ein wenig lindert. „Schelm, Narr und Tölpel schaffen um sich herum besondere Mikrowelten, besondere Chronotopoi.“ (Bachtin 1989: 92). Natürlich entsprechen die drei Gestalten eines japanischen Films nur bedingt der europäischen Tradition. Der Mönch als heiliger Narr und der gänzlich naiv wirkende Holzfäller sind ein wenig „fremd“ in dieser Welt. Sie und der Schelm „bemerken die jeder Lage anhaftende Kehrseite und Lüge“ (93) auf unterschiedliche Weise. Ihre Begegnung ist zufällig, und doch legt der Chronotopos - die paradoxal behütende Ruine - nahe, daß sie eine Geschichte erleben werden, die Sinn macht.

Im Sinne der Beschreibung der wirklichen Zeit durch Augustinus (Conf. XI, 28) erleben wir die Gegenwart der Vergangenheit anfangs unter dem Tor und vor Gericht: Alles zeigt sich als Folge von Gewalt und Tod; die Gesichter sind im Jetzt noch ganz Vergangenheit. Der Holzfäller sieht erzählend immer noch vor seinem geistigen Auge, was geschehen war (s. Bild 4). Deshalb ist sein Blick leer, abwesend, geprägt von dem immer noch mächtigen Eindruck aus der Vergangenheit.



5. Der Holzfäller unter dem Eindruck des Todes

Und wir nehmen - im Sinne des Augustinus - teil an der Gegenwart der Gegenwart im Wald, wo sich drei Menschen tragisch verstricken und ihrem Jetzt eine jeweils andere Gestalt geben, sich gleichsam wegdenken wie Takehiro oder sich in fast bis zur Ohnmacht wegschreien wie Masago:



6. Der versunkene Takehiro



7. Masago an der Grenze der Ohnmacht

Am Anfang und Ende des Films zeigt sich besonders deutlich die Gegenwart der Zukunft. Wirklich ist - wie Augustinus sagte - Zukunft nur in dem Maße, wie ihre Vorwegnahme das Jetzt prägt. Am Anfang liegt Tajomaru im Wald, sieht Masago und zwischen seinen Beinen richtet sich phallisch das Schwert auf. Am Ende wird in einem Nebenraum des Tors ein ausgesetztes Kind gefunden, das der Schelm beraubt und der nur scheinbar unverständige Holzfäller an seiner Brust birgt, um es zu seinen anderen Kindern nach Hause zu nehmen und somit seine Zukunft zu sichern. ¹⁶

¹⁶ Der Interpretation von Peter Wuss (1986: 128 ff.), der in den drei Rahmen drei Vergangenheitsformen realisiert sieht, ist nicht zuzustimmen.



8. Gier: Tajomaru sieht die schöne Masago



9. Bergung: Der Holzfäller als Vater

Verschieden verdichtete Zeiten öffnen sich durch die Aufnahme des Raums. Filmkunst beruht nach Eisenstein auf den damit spezifisch gegebenen Möglichkeiten, den Raum über die Zeit und die Zeit über den Raum zu entfalten (Kloepfer 1998). „Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“ (Bachtin 1989: 8). Die Zeit als vierte Dimension des Raums erscheint in unserem Filmbeispiel zuerst als Gegenwart der vergangenen Geschichte und zwar der großen, von der die Rede ist und die sich als sinnloses, grausames Chaos zeigt, und der kleinen, gerade vergangenen, welche die beiden miterlebt haben: Die Gesichter, die Körper, die Stimmen von Mönch und Holzfäller sind geprägt von etwas Schrecklichem so wie das Tor Rashomon, das die Spuren der Epoche trägt. „Was für eine Geschichte?“ fragt der Schelm am Anfang und erhält die Antwort: „Ein Mann ist ermordet worden ...“. - „Nur ein Mann. In diesen Zeiten ist das überhaupt nichts. In jedem Dorf, überall kannst du Erschlagene finden. Sie liegen da, und niemand beerdigt sie. Niemand fragt, wie sie gestorben sind ...“. Der Tod - so stellt der Überlebenspragmatiker fest - ist in diesen Zeiten kein Ereignis. Ob etwas bedeutend ist, ob es Sinn macht oder Sinnlosigkeit manifestiert, hängt also von der Perspektive ab, von der wertenden Einbettung in einen Kontext. Der Mönch antwortet in dem Gedanken an das, was er gerade vor Gericht bei der Rekonstruktion des Mordes erlebt hat: „Das Entsetzliche ist, daß es keine Wahrheit zu geben scheint.“ Kann man dann noch Vertrauen in den Menschen haben? fragen sich Mönch und Holzfäller. Es geht um die ethische Frage, ob unter den Bedingungen dieser Welt ohne allgemein anerkannte Werte Gutsein überhaupt möglich ist.

Die tief eingebettete Erzählung von den Ereignissen im Wald soll auf den Widerspruch antworten. Die Erwartung, was die drei unter dem Tor für eine Geschichte erleben werden, hängt von dem Rekonstruktionsergebnis der mysteriösen Geschichten ab. Die Menschen im ganzen Lande sind - so geht aus ihren Reden hervor - „von allen guten Geistern“ verlassen. Die große epochale Geschichte und die kleine der drei Männer scheinen sich in den Ereignissen zu vereinen, welche den Mönch und den Holzfäller verstört haben, weil sie keine Einheit und damit keinen Sinn ergeben. Für den Zuschauer ergibt sich ein vielfach triadisches Spiel, aus dem jeweils etwas Neues entsteht. Drei Chronotopi mit drei Personen unter dem Tor (wozu am Ende das Kind kommt), zwei mal drei

Personen vor Gericht (die Zeugen Mönch, Holzfäller und ein Polizist sowie die drei Betroffenen) und die drei Betroffenen im Wald (am Ende einer davon ausgelöscht).

Mit komplexen filmischen Verfahren werden wir teilweise eingeladen, teilweise gezwungen, die Rollen der drei mal drei Instanzen einzunehmen. Beim Richter wird der Zwang aus seiner Perspektive wahrzunehmen am größten, weil er die Stellung der aufnehmenden Apparate hat, in die alle sprechen, also zu uns, die wir uns ein kritisches Urteil über die Leitfrage zu bilden haben. Durch die Verfahren sind wir involviert. Auch wir haben als Zuschauer eine Geschichte. Wir entwickeln uns, wenn wir uns der filmischen Zumutung stellen. Wir lernen mit der filmischen Zeit. Wir müssen uns bei jeder Erzählung neu fragen: Kam es wirklich *so* zu dem Tod im Wald? War es eine Vergewaltigung oder hat sich die Frau dabei - irgendwie, irgendwann - freiwillig, ja mit Freude gefügt? Der Film - so werden wir zeigen - ist angelegt auf Erzeugung von Verwirrung während zwei Drittel seines Verlaufes und auf Klärung am Ende. Gefühlsmäßig spricht auch die Literatur von „Versöhnung“, intellektuell behauptet sie jedoch „totale Offenheit“, „Zweifel“ und Aufhebung der kommunikativen Geltungsansprüche.

Wir wollen die Tradition, aus der Jakobson kommt, mit der von Bachtin verbinden (s. Todorov 1997). Erinnern wir uns an den historischen Kontext dieses Films von 1950: Es ist Nachkriegszeit; in Japan und Teilen Asiens ebenso wie in Europa und weit darüber hinaus hatte der 2. Weltkrieg die sie tragenden Werte zertrümmert; es ist ein Film, der von dem Zuschauer eine extreme Wahrnehmungsintensität fordert, weil er ihn in das Chaos der subjektiven Erfahrung der Helden eintaucht, und diese ist darauf angelegt, die Zerstörung des tragenden Sinns bis zum Wahnsinn erfahrbar zu machen. Der rhythmische Wechsel von sinnlicher Überfülle und Kargheit, von Verwirrung und Transparenz dient dazu, die Grundlage jeglicher Wertung zu ins Schwanken zu bringen. Wir werden gleich den zentralen Konflikt der drei Hauptpersonen genauer betrachten. Die Welt wird für sie inkommensurabel. Mit ihnen müssen wir fragen: Wo oder wie gibt es Realität, die für uns faßbar wäre und es uns gestatten würde, den Geltungsanspruch von Aussagen zu prüfen (Jakobson 1960=1979, Holenstein 1979, Klopfer / Landbeck 1991)? Was ist „wahr oder falsch“ im Bezug auf die wichtigsten Referenzen, den Tod und seine positive Entsprechung, die lebenserzeugende Liebe? Was ist „wahrhaftig oder lügnerrisch“ im Bezug auf die Aussagenden, die Zeugen oder gar den Täter oder das Opfer? Was ist „richtig oder unrichtig“ im Bezug auf die Norm, von der die Personen im Film und wir alle ausgehen sollen? Was ist „angemessen oder unangemessen“ im Bezug auf den Kontakt unter den Kommunikanten oder des Films mit uns? Was ist „kommunikabel oder nicht“ im Bezug auf die Zeichensysteme, welche die Kommunikanten mehr oder weniger kunstvoll nutzen? Wahrheit, Wahrhaftigkeit, Richtigkeit, Angemessenheit und Verständlichkeit sind kommunikative Werte, die die Voraussetzung für ethisches Handeln sind. Die „Schönheit“ als spezifische „Wohlgeformtheit“ und Versprechen von Glück im Film (Masago) und des Films beruht darauf, daß die fünf anderen Werte in einer Form zur Geltung kommen, die uns ermöglicht, die eigenen Vermögen zu entfalten.

Entsprechend dem Tor, das die grauenhafte Vergangenheit, die offene Gegenwart und eine - vielleicht hoffnungsvolle - Zukunft birgt für den, der auszuwählen weiß, bildet sich der Text selbst den Betrachter, als etwas, das er entbergen muß.

Und hier können wir die Theorie der kommunikativen Geltungsansprüche, die auf Jakobson basiert, mit Bachtins Theorie des Chronotopos verbinden. Jakobson gebraucht nicht zufällig den deutschen Terminus „Einstellung“, um zu zeigen, daß unsere Haltung in der Kommunikation eine Funktion dominant machen kann. Bachtin lehrt, daß kultur- und kunstgeschichtlich Chronotopoi für den Adressaten Erwartungen von Geltungsansprüchen aufbauen. Er entwickelt mit Goethe, daß Orte für bestimmte Zeiten des Umgangs und entsprechende „Einstellungen“ gebildet werden (s.u. III). Beim Tor geht es um einen spezifischen „Chronotopos der Begegnung“. Ein Weg - auch der durch den Urwald - verbindet typischerweise das Hohe und das Niedere, das Edle und das Verurteilte, das Zivilisierte und das Barbarische (Bachtin 1989: 192). Der Gerichtstag ist als Chronotopos ein Ort der Richtigkeit, der Festlegung von Normen, der Behauptung ihrer Erfüllung oder ihrer Durchbrechung. Hier werden Geltungsansprüche festgelegt, durchgesetzt und die Mißachtung bestraft. Ein Räuber lebt außerhalb dieser Welt; er lehnt ihre Richtigkeit ab. Am Gerichtstag definieren Menschen ihre Werte. Wir werden sehen, warum der Chronotopos Gericht die Bedingung dafür ist, daß die Geschichte so nicht geklärt werden kann und keinen Sinn findet - wohl aber am Chronotopos der außergewöhnlichen Begegnung: dem Tor während des Unwetters.

Eine zentrale Szene zeigt den Augenblick, in dem alles anfängt: den Ursprung, die Ursache, das Prinzip. Ein uriger Mann - der berühmte Räuber Tajomaru, wie wir später erfahren - schläft (unzivilisiert halbnackt) und entspannt am Wegesrand unter einem riesigen Baum. Das Nahen eines Paares weckt den Räuber. Das Licht- und Schattenspiel läßt die Gestalten einmal deutlich, einmal undeutlich erscheinen.



10. Masago verhüllt reitend



11. Takehiro sie führend



Er blinzelt hoch zu der tief verhüllten weiblichen Gestalt auf einem Pferd (Masago), das von dem Edelmann (Takehiro) geführt wird. Er sieht wenig von ihrer Gestalt, nichts von ihrem Gesicht. Ein zufälliger Windhauch lüftet ihren Schleier. Etwas trifft ihn, bewegt ihn, öffnet ihm die Augen, hat sich wuchernd in seinem Bewußtsein eingenistet.

Bild 12: Der entscheidende Augenblick

Es ist der unwiderstehliche Eindruck von Schönheit - wie er später vor Gericht sagen wird -, der sich in zwei weiteren Szenen vertieft. Was zuerst als vage erotische Anmutung und dann als sexuelle Habgier erscheint, wird sich später als Versprechen einer neuen moralischen Dimension seines Lebens entpuppen, für die er bislang keinen Sinn hatte und schon gar keinen Begriff. Wir haben viel Zeit für Vermutungen, die sich später bestätigen.

Jetzt kratzt der Räuber sich am Hals; etwas geht ihm offenbar durch den Kopf, während sich die beiden Vorübergehenden entfernen; etwas läßt ihn aufstehen, motiviert ihn zu handeln. Es ist ein ästhetischer Prozeß, der sofort manifest ist und langfristig wirkt. Dieser Räuber Tajomaru ist nichts als Ausdruck einer Wirkung, deren er sich kaum bewußt ist. Die Energie geht von dieser Frau aus, Masago, - der Gattin des edlen Takehiro - und zwar in diesem bestimmten Moment, in dieser Konstellation, in dieser bestimmten Situation inmitten des Urwalds. Schönheit ist Erscheinungsform eines Wertes, der Lebenswirklichkeit positiv verändern kann.

Ihr Gesicht als „ausgewählte Landschaft“ und als leibhaftige Wirklichkeit der Zeit ist für Tajomaru erweckend. Die Filmkunst entfaltet das Gesicht als Chronotopos. Tatsächlich ruhen die Blicke der Protagonisten und die der Zuschauer über die Kameraführung immer wieder auf den Gesichtern. Eingangs werden wir in die rückwärtsgewandten, ausdrucksleeren Mienen von Holzfäller und Mönch geführt (0:35 ff; 1:30 ff; 5:21 ff). Vor Gericht blickt Tajomaru mit verdrehtem Kopf nach oben, sieht jedoch die sich wild ballenden Wolken nicht, sondern ist so sehr nach innen gekehrt, daß sich die Augen verdrehen (11:10; 18). Was wollen die Helden mit nach innen gerichteten Augen entdecken? Worauf richtet sich ihr Blick? Es handelt sich um eine innere Vorstellung, etwas wie ein zwanghaft aufgeführter innerer Film. Genau aus diesem „Film“ des Gedächtnisses entstehen die drei gegensätzlich erinnerten Geschichten. Wie er für Tajomaru wirkt, wird bald deutlich. Der Räuber erfindet für den edlen Mann einen Schatz, der im Urwald verborgen sei. Um ihn in die Falle zu locken, zeigt er sein außerordentliches Schwert. Takehiro folgt ihm. Die subjektive Kamerafahrt, bei der uns die Zweige ins

Gesicht schlagen und jede Übersicht verloren geht, läßt die Überwältigung des Überraschten früh antizipieren. Was der innere Film bedeutet, wird in dem Moment klar, wo der Räuber Tajomaru zu Masago zurückkehrt und sie unter dem Vorwand, daß ihr Mann von einer Schlange gewissen worden sei, in den Urwald lockt (23:4). Ihr Schreck ist immens. Sie ist außer sich. Die Leere des Gesichtes ist absolut. Die Frau wirkt ausgelöscht. Der Chronotopos entbirgt ihre Geschichte: ihre Liebe zu Takehiro. Für den Räuber ist diese „Starrheit“ - so wird er sich vor Gericht erinnern - die Ursache seiner Eifersucht und seines Hasses auf den Ehemann, der eine solche Frau nicht verdient. Ihre Kraft der Phantasie, die das Gesicht aufführt, macht sie unwiderstehlich. Menschen leben aus Vorstellungen, an denen sich - wie nun Tajomaru erzählt - auch die fremde, die räuberische Phantasie entzünden kann.

Chronotopisch ist die Begegnung nicht zufällig. Ein Räuber bewegt sich am Rande der Zivilisation, um zu rauben; ein kluger Mann ist insbesondere dort bewaffnet, um sich angemessen zu verteidigen. Der Räuber muß vom sicheren Weg wegführen; der ritterliche Edle müßte wissen, daß der Urwald nicht seine Welt ist und einfach nichts Gutes bergen kann, er müßte wissen, daß er nicht nur vom Weg abkommt, auf dem er seine Frau schutzlos allein läßt, sondern daß die Wildnis vielfältig überraschend ist.



13. Masago allein in der Wildnis

Die ursächliche Lust in Tajomaru kann realiter nur durch die Verführbarkeit des habgierigen Takehiro wirken. Der Urwald ist für einen Räuber natürlich; er ist sein Element; für einen Zivilisierten ist er verwirrend oder gar ausweglos - mit dem griechischen Wort „aporetisch“. Die Aporie als Ausweglosigkeit, Zweifel, Mangel und Not zeigt sich sofort. Der Räuber überwältigt den Verwirrten, fesselt ihn und nimmt seine Frau mit Gewalt.

Diese ist gänzlich naiv entsprechend ihrer Sozialisation zur edlen Gattin. Soweit handelt es sich um eine einzige Geschichte, die wir aus den Stücken, die diese drei Personen erzählen, kohärent erschließen können. Dann jedoch gehen die Sichtweisen extrem auseinander. Jede der drei Personen behauptet - auf eine eigenartige Weise, die wir nun genauer betrachten müssen -, Takehiro getötet zu haben. Jede ihrer Visionen sehen wir in den Rückblendenn mit allen traditionellen Mitteln der Wahrhaftigkeit. Für die Vision des Räubers geht die Übernahme seiner Perspektive (seiner „Einstellung“) so weit, daß wir „mit seinen Augen“ sehen, was er gar nicht sehen, sondern höchstens spüren könnte wie beispielsweise Masagos Hand, die bei der Vergewaltigung plötzlich zustimmend seine Schulter drückt. Das ist seine Vorstellung, sein Wunsch.



14. Tajomarus Sicht

Kurosawa spielt jedoch nicht die eine Perspektive gegen die jeweils anderen aus. Wenn Tajomaru behauptet, die Frau habe nun verlangt, daß die beiden Männer um sie kämpfen müßten, da die doppelte Schande unerträglich sei und sie *einem* gehören müßte, dann gibt es dafür eine gemeinsame Grundlage in den drei Aussagen: Für jede der drei Personen ist Schande etwas Anderes, was jedoch vor Gericht nicht geklärt werden kann.

In der Literatur wird meist behauptet: „Der wirkliche Tathergang wird nicht geklärt ...“ (Bort 1995: 481, Wuss 1989: 132). Damit wird jedoch das Entscheidende übergangen: Es wird bei der Interpretation des Films wie so oft - oder sollte man sagen: meist - in den Kunstwissenschaften übersehen, daß die Offenheit keine Beliebigkeit für den Adressaten ist, sondern die Zumutung und Aufforderung, sich auf diese entscheidende Qualität von Wirklichkeit einzulassen. Kurosawa mutet dem Zuschauer einiges zu. Zuerst einmal - erneut mit Bachtin formuliert -, die Erfahrung der Vielbedeutsamkeit und der Sinnfülle. Wir haben dies bereits chronotopisch ein wenig entwickelt. Die Wildnis ist gleichzeitig Chance für den Räuber, Gefahr für den Edelmann und Anlaß meditativer Versenkung für die Frau, welche die Abwesenheit der Männer dazu nutzt, das Bewegungsspiel des Baches in der Vielfalt des Lichtes zu genießen (19:50 ff.). Das Wirkliche ist durch seine Fähigkeit, gleichzeitig auf verschiedene Personen unterschiedlich wirken zu können, reich. Diese ermöglicht jeweils andere Gewohnheiten, sich in der Welt einzurichten. Genau das besagt Chronotopos. Der Räuber lebt in einem Chronotops, der sich nur teilweise mit dem der anderen Personen überschneidet. In seiner „räuberischen“ Tradition wird aus der Offenheit des Wirklichen (Chaos im Sinne des offen Gähnenden) nach anderen Relevanzkriterien ausgewählt als beispielsweise nach der Tradition, in der Takehiro steht. Je nach Person, mit der wir wahrnehmen, entsteht eine andere Sinnwelt. Die Offenheit (der Reichtum) des Kunstwerks ist keine beliebige, sondern die bewußte Modellierung der Offenheit der Wirklichkeit.

Kurosawa hat den Schluß gegenüber seinen literarischen Vorlagen geändert. Er ist nicht pessimistisch und läßt auch die Zukunft nicht offen - wie die Literatur behauptet -, sondern er zeigt, daß es auch Güte gibt: Das Findelkind wird vom Holzfäller in seine Familie aufgenommen; der Mönch entschuldigt sich bei ihm, weil er ihm wegen der einen Lüge mißtraut hat. Hätte Kurosawa die vier Geschichten sich einfach widersprechen lassen, dann wäre dieses Ende gänzlich unmotiviert. Meines Wissens hat dies jedoch niemand dem Film vorgeworfen. Es gibt hier offenbar eine Diskrepanz zwischen dem expliziten „Wissen“ der Kritik („Die vier Geschichten sind widersprüchlich.“) und dem

impliziten, gefühlsmäßigen Urteil („Der Film ist mit dem guten Ausgang dennoch kohärent.“). Und genau diese Diskrepanz zwischen dem, was man weiß, sagt und bewußt als wirklich setzt, und dem, wie man dazu grundlegend eingestellt ist, wie man zu dem bewußten Wissen kommt, wie man das Wahrnehmbare zu diesem Zwecke selektiert und sich entsprechend die eigene Geschichte, das Selbstbild macht, genau diese Diskrepanz ist Thema des Filmes. Mit anderen Worten: Wir als Adressaten des Films und schon gar als selbstkritische Wissenschaftler müßten zugeben, daß Wissenserwerb, Wahrnehmungsverarbeitung, Konstruktionsweise von „Realität“ interessengeleitet und damit wertorientiert sind und daß genau diese Dimension sich erst einmal dem reflexiven Bewußtsein entzieht. Insofern sollte dieser Film - wie jedes offene Kunstwerk- vor Selbstüberhebung warnen.

In unserem gewöhnlichen Gebrauch von Zeichen bleibt jedoch die tiefste Schicht unserer Motivation - das Wertesystem - dem unmittelbaren Zugriff entzogen. Das ist die These von Bateson, die wir oben dargelegt haben. Oft ist es nur die Kunst - so weist er überzeugend nach - , die uns den Weg zur Selbsterkenntnis eröffnen kann, weil sie im Unterschied zur Wirklichkeit Freiwilligkeit und Gefahrlosigkeit birgt. Darum weicht Kurosawa 1949 in die Fiktion und die Welt des japanischen Mittelalters aus. Der Film macht im ästhetischen Bereich erfahrbar, was er moralisch thematisiert: Wie soll Beurteilung oder Sinn überhaupt intersubjektiv kommunikabel werden, wenn die Einsicht in die Bedingungen des eigenen Handelns entzogen ist? Interessanterweise behauptet die Literatur in Bezug auf *Rashomon* meist, daß nicht zu entscheiden sei, welche der Geschichten die wahre ist (Kiefer 1995: 95-101; Wuss 1989: 129 f.). Doch wenn man zu Jakobsons Theorie der Geltungsansprüche sowie Bachtins Theorie des Chronotopos die komplementäre Theorie der Dialogizität (Buber, Bachtin) auf diese Art Kunst anwendet, kann man - so hoffe ich - zeigen, daß Kurosawa die genannten Werte (Wahrhaftigkeit, Wahrheit etc.) zwar als habbaren Besitz leugnet, uns jedoch vorführt, daß sie im Mitvollzug erfahren, erkannt und verwirklicht werden können.

Ich möchte dies in zwei Schritten plausibel machen. Zuerst ist zu zeigen, daß die vier Geschichten teilidentisch sind. Dort, wo sie von einander abweichen, sind sodann die Bedingungen ihrer notwendigen Differenz zu signalisieren. Gleichzeitig ist zu verdeutlichen, daß die Komposition im Großen wie im Kleinen ermöglicht, daß der Zuschauer erst die Bedingung und Notwendigkeit des jeweiligen subjektiven Entwurfes erfährt, ihn glaubt und schließlich - der Möglichkeit nach - sie zu tolerieren und in einer Gesamt-sicht aufzuheben lernt.

Der Holzfäller erzählt die Geschichte in zwei Etappen und zwar in insgesamt 20 Minuten Filmzeit. Im ersten Viertel seiner Erzählzeit vor Gericht (zu Anfang des Films) berichtet er zwar nichts Falsches, gibt jedoch nicht sein ganzes Wissen preis und lügt sogar in einem Punkt: Er behauptet, auf dem Weg zum Holzfällen lediglich Spuren von Menschen gefunden, den Toten entdeckt zu haben vor allem aber nicht den Dolch, mit

dem Masago Takehiro getötet haben will. Am Ende des Films unter dem Tor erzählt er (quasi privat) den vor Gericht verschwiegenen Rest, und es läßt sich eindeutig erschließen, daß er nun die Wahrheit sagt. Was er jedoch insgesamt erzählt hat, ist genau die Gemeinsamkeit stiftende, von den drei anderen ausgelassene, offene Version dessen, was im Selbstbild der anderen keinen Raum hatte (und auch nicht im Großteil der Literatur zum Film). Deshalb ist es auch wichtig, daß ihm der Mönch trotz der kleinen Lüge, mit der sich selbst schützen wollte, glaubt und vertraut: Er macht ihn zum Vater des Kindes. Wir folgen bei der Darstellung dem Film und geben erst die drei anderen Versionen.



15. Des Holzfällers kleine Lüge



16. Der Holzfäller hat das Kind bekommen

1. Die Version Tajomarus

Der Räuber erzählt genau so lange wie seine beiden Gegenspieler zusammen (ca. 20 Minuten). Sein Gestus ist der des verspottenden oder triumphierenden Lachens, wohingegen der Masagos von hilflosem Weinen geprägt ist und Takehiro versucht, als der gänzlich Selbstbeherrschte zu erscheinen. Jeder führt sich gemäß des „richtigen“ Wertes auf. Der Film erinnert bei Tajomaru viermal durch markante Unterbrechungen daran, daß er vor Gericht steht, nach dem er sich „richtet“. Der Chronotopos ist wirkmächtig, er zwingt den „berühmten Räuber Tajomaru“ seinem „image“ zu entsprechen, er ist Voraussetzung dafür, daß dieser von seinem Selbstbild nicht abweichen kann. Er muß als „richtiger“ Räuber erscheinen. Er stellt sich also gemäß dem allseits bekannten Bild als unbesiegbarer, wilder Mann dar, der mit souveränem Lachen der Welt trotzt und sich nimmt, was ihm gefällt. Sein Hohnlachen entspricht seinem Ehrgefühl. Und so hebt er hervor, wie unglaublich sich Masago mit dem Dolch verteidigt habe.

Zwar wird der Kampf mit dem Dolch nur einmal in ih-
rer Erzählung untertreibend bestätigt, doch daß sie sich vor allem verbal im Hinblick auf ihre Ehre verteidigt hat, kommt in allen Versionen vor.



17. Masagos Verteidigung mit dem Messer

Tajomaru betont immer wieder, daß er Takehiro nicht umbringen wollte und weist die Schuld an dessen Tod seiner Frau zu: Sie habe ihn, der einfach mit der Beute verschwinden wollte, mit der Behauptung zu einem Zweikampf gezwungen, daß sie mit der Schande vor zwei Männern nicht weiterleben könne und daher ihr Leben nun daran hänge, daß es einen Sieger gäbe. Das bestätigt der Holzfäller.

Vieles seiner Aussage wird durch die der anderen oder zumindest durch den Holzfäller bestätigt: die Vergewaltigung, der Zweikampf, Masagos immenses Gefühl der Schande, ihre Zerrissenheit zwischen zwei „Helden“ und auch der nun folgende Kampf mit dem Tod Takehiros, der durch das Schwert des Räubers endet. Will man verstehen, wo der jeweils eigene „Film“ beginnt, muß man nur die Norm des jeweils „Richtigen“ hin-



Bild 18: Tajomaru tötet Takehiro

zufügen, welche bislang im Leben der drei Menschen den Sinn ausgemacht hat. Die wesentlichen Werte jedoch, die er mit dem Rivalen teilt - insbesondere das selbstherrliche Bestimmen über das eigene und fremde Leben nach Räuberart - und denen seine Darstellung gewidmet ist, finden in den drei anderen Erzählungen keine Entsprechung. Dies sind seine Projektionen. Wir werden sehen, wie Kurosawa die an diesem Moment notwendig werdende Lebenslüge des Räubers mit der seines Rivalen parallelisiert. Die Männer sind sich gleich durch ihre Werte (Schätze, Macht, Herrschaft über die Frau) und ihre Selbstsicht (Überlegenheit und die Lust an dieser absoluten Souveränität); ihre Differenz durch den sozialen Status ist sekundär, oberflächlich. Und für beide ist der Anlaß des Zusammenbruchs ihrer Welt(sicht) die Frau.

2. Die Version Masagos

Sie ist - soweit sie eine falsche Selbstsicht artikuliert - von einem den Männern komplementären Lebensskript geprägt: Sie will die dienende, die hingebungsvolle, die ihrer Frauenpflicht ganz entsprechende Gattin sein. Deshalb behauptet sie - was durch nichts in Frage gestellt wird -, daß sie vorhatte, die unerträgliche Schande durch Ermordung des Gatten auszulöschen. Sie nimmt als einzige an, daß sie es getan hat und erwähnt, daß sie in Ohnmacht gefallen ist. Alle anderen Erzählungen bestätigen ihre Ohnmächtigkeit, negieren jedoch den manifesten Verlust des Bewußtseins. Hier allein ist die Differenz. Die Frau darf sich ihre moralische Stärke nicht eingestehen. Zweimal werden wir daran erinnert, daß sie vor Gericht aussagt. Und auch hier sinkt sie zuerst weinend und dann ohnmächtig zusammen. Sie läßt den entscheidenden Kampf zwischen den Rivalen aus, weil sie sich ebensowenig wie die beiden Männer einzugestehen wagt, was nur der Holzfäller am Ende des Films zu berichten weiß: Die beiden Männer sind der Situation auch nicht gewachsen. Masago kommt es auf den Nachweis an, in welchem Maße sie ihr Gatte verachtet habe, ja ihr mit seinem unendlichen Hochmut mit entsprechenden Blicken zusätzlich und erneut entehrend Gewalt angetan habe. Genau dieses Moment der männlichen Selbstherrlichkeit bestätigen mehr oder weniger explizit die drei anderen Erzählungen. Ihr Gestus der absoluten Hilflosigkeit entspricht dem der absoluten Überheblichkeit der beiden Kämpfer. Sie muß sich als Opfer der großen Täter ohne die Möglichkeit zur Eigeninitiative darstellen; entsprechend dieser Selbsteinschätzung geht es in den zehn Minuten ihrer Erzählung auch nur um die verachtungsvollen Blicke des Gatten und ihr Flehen, anders mit ihr zu sprechen, ihre Not zu verstehen, ihre Ausweglosigkeit anzuerkennen.

Bevor wir die Informationen prüfen, die wir über Takehiro akustisch und visuell bekommen, ist grundsätzlich etwas zur Komposition zu bemerken. Von Erzählung zu Erzählung steigern sich die Erfahrungsangebote, die wir aus der Filmtradition heraus mit Authentizität verbinden. Dies geschieht quasi dreidimensional: Durch die immer wieder eingefügte Erzählsituation wissen wir, daß wir eine zwar subjektive, doch damit die jeweils eigene, authentische Erzählperspektive vor uns haben, wir erleben, daß das Erzählverhalten mit dem grundlegenden Gestus der Person konform ist, und sehen, daß die drei Erzähler ganz elementar und deshalb überzeugend werten: Was einem Erzähler wichtig ist, dem gibt er viel Erzählzeit. So spricht der Räuber viel von seinem Triumph, die Ehefrau von ihrem Leid und der Ehemann von seiner Enttäuschung, nicht angemessen geliebt worden zu sein. Die Tonspur steigert diesen „effet de réel“ (Barthes), denn wir sehen nicht nur die ganz subjektive „Vision“, sondern hören tatsächlich das Dazugehörige. Darüber hinaus kommentiert die Musik, lenkt unsere Einstellung und sichert unsere Reaktionen entsprechend der „Einstellung“ des jeweiligen Erzählers bzw. der Erzählerin ab. Diese Verfahren mitvollziehbarer Authentizität sind schließlich deshalb gänzlich verführend, weil die Angebote zur Eigenleistung des Zuschauers diesen dazu

führen, die jeweilige Sicht eigenständig und für die jeweilige Person zu ergänzen oder gänzlich zu übernehmen, sich an sie zu erinnern und sie vor allem zu antizipieren. Wir übernehmen mehr oder weniger zwangsläufig deren Wahrnehmung, Rolle und Verarbeitungsform. Von dem kurzen Stück der Darstellung des Holzfällers (5:31-10:10) zu Tajomaru (14:14-33:20) und zu Masago (35:37- 45:09) steigert sich diese Einladung zur Sympraxis und findet mit der Erzählung Takehiros ihren Höhepunkt (47:00-56:52).

Es geht also nicht darum, die jeweiligen Geltungsansprüche gegeneinander zu setzen und entweder einer Person Wahrhaftigkeit, Wahrheit, Richtigkeit etc. zuzusprechen oder - weil dies nicht möglich ist - Geltungsansprüche als obsolet zu betrachten, sondern den tragischen Konflikt auszuhalten. Die teilweise komplementären, teilweise entgegengesetzten und doch alle von der Normativität („Richtigkeit“) vor Gericht beherrschten Ansprüche sind nicht auszuhalten. Deshalb ist es von besonderer Wichtigkeit, daß der Holzfäller vor Gericht ein gänzlich anderes Verhalten hat als am Ende, als er es im Ras-homon (der guten Geister) vor dem Mönch und dem Schelmen wagt, seine Verfehlung einzugestehen (er hat den Dolch gestohlen!). Dies vermag er aufgrund der veränderten Situation und weil er bereit ist, seine Schwäche einzugestehen. Er erfüllt schließlich alle Ansprüche und zwar kontrastiv zu dem am tiefsten verstrickten, dem mit der größten Diskrepanz von Anspruch und Erfüllung belasteten „edlen“ Takehiro. Um plausibel zu machen, daß Kurosawa am Ende das System sprengt, in dem auch wir gefangen wurden, müssen wir nachweisen, wie sehr der Film versucht, uns mit ihm in Einklang zu bringen (s.u. zu Stimmung und Stimmigkeit der Musik). Wir werden mit allen filmischen Mitteln dazu gebracht, die jeweilige Erlebnisweise zu teilen und doch Zweifel zu bekommen.

3. Die Version Takehiros

Der tote Takehiro kommt über eine Totenbeschwörerin zu Wort und Selbstdarstellung. Seine Aussage wird dreifach perspektivisch und für den Richtplatz gebrochen gezeigt: Der Holzfäller erzählt vom Gericht, wo die Totenbeschwörerin für den Toten erzählt, was er in der Katastrophe erlebt hat. Auch in der leibhaftigen Erinnerung mit den lebendigen Bildern seiner Vorstellung spricht seine Stimme deutlich hallend „aus dem Totenreich“. Darüber hinaus zeigt sich diese Besonderheit auch durch einen heftigen Wind, der im Gerichtsraum Kleider, Haare und Beschwörungsutensilien durcheinander wirbelt. Die Merkmale der Wahrhaftigkeit werden also erhöht, was später vom Mönch mit der Behauptung verstärkt wird, daß man jenseits des Grabes nicht lügen könne. - „Wieso eigentlich nicht?“ kontert allerdings der Schelm. - Gleichzeitig werden wir besonders intensiv zur Identifikation mit seiner selektiven Wahrnehmung und mit seiner schützenden Konstruktion verführt. Wie Tajomaru gibt er Masago alle Schuld an der Situation und behauptet sogar, sie habe sich nach der Vergewaltigung - die auch er als solche in Frage stellt -, überreden lassen, mit dem Räuber zu gehen, ja das Monströseste versucht, nämlich diesen dazu zu überreden, ihn zu töten. In seiner Darstellung behandelt Takehi-

ro die Frau so verächtlich wie ein Tier. Wie selbstverständlich verschwinden Tajomaru und Masago aus seinem Gesichtskreis, denn er ist ganz von seiner eigenen Schande eingenommen, die alles andere ausblendet. Die „Subjektivität“ der Kamera und der Tonspur wird insofern in eine qualitativ höhere Dimension geführt, als wir nunmehr ganz aus der Sicht der Sprechers antizipieren und zwar auch das für ihn Vorbewußte. In zwei Sequenzen wird dieses selbstbetrügerische Geschehen besonders deutlich. Alleine auf der Lichtung erzählt der Tote aus dem Off über die Totenbeschwörerin, daß er ein Weinen gehört habe. Die kleine Leitmelodie eines Glockenspiels, das Masago kennzeichnet, ertönt, sein Blick geht wie der ihre während der Vergewaltigung in die Baumwipfel, wo sich das Sonnenlicht bricht. Wir wissen, noch bevor er es bestätigt, daß er es ist, der weint. Können wir annehmen, daß dies nicht stimmt, wo doch alle Indizien der Wahrscheinlichkeit von uns selbst entdeckt und sinnfällig bestätigt werden? Ebenso antizipieren wir wenig später, daß er mit dem Dolch, den er plötzlich entdeckt, Harakiri machen wird, und haben nach einer relativ langen dramatischen Zeit die Sicherheit, daß er es nun tut. Mit anderen Worten: Der Film behauptet nicht einfach Selbstbezogenheit, Selbsttäuschung, Selbstbetrug und Verstrickung in die kollektive Lebenslüge über alles Maß, sondern läßt dies von uns für den Helden entwerfen. Wenn die Totenbeschwörerin vor Gericht wie tot niedersinkt und aus dem Off noch beschrieben wird, wie der Tote sich erinnert, daß jemand ihm sanft den Dolch aus der Brust entfernt, was sein endgültiges Versinken im Schattenreich bedeutet, kann es eigentlich keinen Zweifel an Wahrscheinlichkeit und Wahrheit geben. Dies gilt um so mehr, als seine Aussagen wie die des Rivalen die gleiche normative Richtigkeit betonen: Super-Männer sind edel, tapfer, klarsichtig, aktiv, mutig bis in den Tod, und nur das dem Tier nahestehende schwache Weib ist Anlaß allen Übels. Und doch wird auch ein Element seiner Vision, welches den Schlüssel liefert, von den vorangehenden Visionen bestätigt: Es ist die Tatsache, daß vor allem für Masago die Situation unerträglich ist und sich aus ihrer Qual die der Liebe entgegengesetzte Energie ergibt: der aus unerträglicher Verzweiflung geborene Haß.

4. Der wirkliche Zeuge

Meine These lautet: Dem Maß an Überzeugung, die auch Zuschauer erfahren und die der zwanghaften, „angepaßten“ Selbstsicht der Personen entspricht, steht ein ebenso großes Maß an Anlässen des Zweifelns entgegen, die jedoch erst ab diesem Zeitpunkt ganz zur Entfaltung kommen (51:16). Die Erzählungen vor Gericht haben keine Klarheit gebracht. Wir stehen verwirrt da. Wir verstehen die Verwirrung von Mönch und Holzfäller, die am Anfang des Films rätselhaft erschienen. Treibende Kraft für alle Entdeckungen ist der immer kritisch nachfragende, ja scharfsinnige Schelm.

Als der Holzfäller nach Takehiros Geschichte heftig behauptet, auch das sei Lüge, denn Takehiro sei nicht durch einen Dolch, sondern durch das Schwert zu Tode gekommen, wird er vom Schelm überführt: Du kannst die ganze Wahrheit nur wissen, wenn du da-

bei gewesen bist. Und wenn dem so sei, dann habe er vor Gericht gelogen. Schwach verteidigt sich der naive Holzfäller. Später wird er sogar zugeben, daß er den Dolch entwendet hat, und doch kann er bezeugen, was wirklich war. Daran ändert die Entwendung des Dolches und das Verschweigen vor Gericht nichts.

Wie können wir das behaupten, wenn wir doch eben sagten, daß uns der Film in dialogischem Hin-und-Her zum eigenen Mitvollzug der selektiven Weltsichten brachte? Gilt nicht: Wer einmal lügt, dem glaubt man nicht ...? Der Film gibt uns die Möglichkeit, die Geltungsansprüche (Wahrheit, Wahrhaftigkeit, Richtigkeit etc.) *in actu* und gemäß den spezifischen Bedingungen zu erleben. Sie sind nur pragmatisch einzulösen. Unter bestimmten Bedingungen kann man sie nur schwer verwirklichen. Daß der Holzfäller bereit ist, seine Schuld einzugestehen, unterscheidet ihn von den drei tragisch verstrickten Personen. Nur dadurch kann er sich aus der Involvierung und den Bedingungen vor Gericht lösen, die dazu geführt hätten, daß man auch über ihn richtet. Filmisch werden Bedingungen - vor allem innere - über die Tonspur mitgeteilt. Die vier Versionen der Geschichte (also auch die erste des Holzfällers) sind durch jeweils spezifische musikalische Gestaltung ausgezeichnet. Alles, was mit dem Geschehen im Wald zu tun hat, tönt daher nach der jeweiligen Befindlichkeit oder Sicht der jeweiligen Erzähler. Das Gericht bekommt daher die Geschichte mit der spezifischen Tönung. Als der Holzfäller am Ende dem Mönch und dem Schelmen unmittelbar erzählt - also nicht das, was vor Gericht vorgebracht wurde -, gibt es keine Musik mehr, sondern nur die mehr oder weniger artikuliert Sprache und ausgewählte Geräusche.

Musik und Geräusche wirken, ohne daß wir uns der Färbung und Steuerung des Bewußtseins bewußt sind.¹⁷ Sowohl der erste Teil seiner Darstellung wie die drei Erzählungen der Aktanten hatten ihren von der Musik evozierten Sinn mit je einer unterschiedlichen Art der Wertung des Geschehens und zwar im Hinblick auf die drei Formen der Gegenwart: Die Musik läßt die Vergangenheit in der Gegenwart anwesend sein. Sie bricht den Moment überraschend auf, so daß er eine zusätzliche Dimension der dauernden Gegenwärtigkeit bekommt. Sie läßt antizipatorisch Zukunft ins Jetzt ein. Diese akustische Öffnung der wirklichen Zeit ist gespannt zwischen einer Anpassung an den jeweiligen Helden beziehungsweise dessen Bewußtsein und an unser Bewußtsein, welches den Hör-Chronotopos unserer Rezeption prägt. Diese filmische Bi-Valenz der Musik wird je nach Erzählperspektive unterschiedlich komponiert. Sie hat jedoch einige gemeinsame Motive, von denen die meisten auf der europäischen Musik des 19. Jahrhunderts aufbauen. Sie ikonisieren physische und psychische Bewegungen.

¹⁷ Zwar wird das Rauschen der Regens unter dem Tor Rashomon, das von oben nach unten den Raum füllt, von der Literatur bemerkt. Seltener schon der Wind aus dem Totenreich, der streckenweise die Rede des Takehiro von links nach rechts begleitet und sich mit dem Hall mischt, der seine Stimme verfremdet, kaum jedoch das windartige Rauschen, das am Ende die abschließende Darstellung des Holzfällers durchtönt.

Beim Holzfäller (5:31-10:10) ist es zuerst eine Trommelmusik, die das Gehen und das Fortschreiten allgemein unterstreicht. Sie ikonisiert seine spezifische Dynamik, wie er durch den Wald stapft. Das Motiv wird nach 14 Sekunden überlagert durch eine kreisende Melodie, welche an Ravels Bolero erinnert. Sie dauert ebenfalls 14 Sekunden und wird durch eine Art von diskretem Trompetensignal unterbrochen mit der Ankündigung eines Ereignisses. Fünfmal kreist dieser „Bolero“, wobei beim dritten und letzten Mal längere Ankündigungen die Grundmelodie verkürzen. Dann folgt dieser Antizipation eine Bestätigung, der Holzfäller entdeckt etwas: Tiefe Bläser ikonisieren sein Erstaunen. Der Fund, das erste Indiz der Tragödie, ist Masagos Hut. Diesen sehend hören wir eine Glockenspielmelodie, die durch den ganzen Film ihr zugeordnet wird. Wir müssen das noch genauer sagen: Der männliche Blick verbindet sie mit etwas Ätherischem, Leichtem und Lieblichem. Die Bolero-Melodie wird nun so oft aufgenommen wie der Holzfäller weitere Indizien findet. Immer wieder hält die Musik mit ihm inne und entspricht seinem Staunen, wobei uns die rätselhaften Stücke mit der Melodie zur Übernahme seiner inneren Bewegung einladen und der Wechsel von Weitergehen und staunendem Entdecken zum Höhepunkt führt. Dort sehen wir zuerst nichts, dann schwenkt der Blick zu in Todesstarre entgegengereckten Händen und Armen, bis wir schließlich den letzten grauenhaften Fund mit dem Erstarren in den Blick bekommen (s.o. Bild 4). Die panische Flucht des Holzfällers entspricht der vermutbaren inneren Bewegung ... und der Musik.

Kontrastiv erzählt daraufhin der Mönch, der das Kontemplative liebt, von der idyllischen Begegnung mit dem Paar vor dem schrecklichen Ereignis. Die Musik entspricht - wie das sanfte Bild - seiner lyrischen Vorstellung von zwei einander in der schönen Natur zugewandten Menschen, die dem Verwunderten als „Inbegriff des Glücks“ erscheinen.

Ganz anders entfaltet sich die Charakterisierung des Räubers. Ein Windhauch weckt ihn, so erzählt er: „Ohne ihn wäre niemals etwas geschehen.“ Für uns erscheint dies akustisch mit dem Glockenspielmotiv und ermöglicht eine Anmutung, also eine innere Vorwegnahme der Gestalt oder des Wesens von Masago. Die Musik erläutert in ganz wörtlichem Sinne, was jeweils das beherrschende Motiv und die sich daraus ergebende dominante innere Bewegung ist. Es würde zu weit führen, dies im Einzelnen auszuführen; vereinfacht könnte man vom Gegensatz zwischen dem Lyrischen, das den Räuber berührt und uns signalisiert, daß er von Schönheit berührbar ist, und dem Dramatischen sprechen, dem seine äußere Natur entspricht. Dazwischen gibt es verschiedene Phasen des Verharrens, des klangschweren Drohens oder Dräuens, des Fraglichwerdens und Erwartens. Der Film ikonisiert jedoch nicht nur das Evidente, so z. B. durch die (Wieder)Aufnahme des Glockenspiels, wenn Tajomaru Masago sieht oder sie am glitzernden Bach in lyrischer Tönung allein bleibt, sondern nimmt vorweg z. B. durch die Wiederaufnahme des Boleromotivs als Indiz für die bevorstehenden schrecklichen Ereignisse,

als der listenreiche Räuber den edlen Takehiro in den Urwald führt. Wenn der Räuber an den Verführten von hinten heranschleicht wie ein Tiger, dann wissen wir aus der musikalischen Lenkung: Gleich packt er ihn. Alle Ankündigungen deuten auf einen Kampf hin, in dem seine erdnahe Gewalttätigkeit urwüchsig ausbricht. Dies alles sind Unterbrechungen in der räuberischen Gewohnheit angesichts der Wirkung einer Frau, Masago, die musikalisch als - verkürzt gesprochen - Vergeistigung erscheint, die ihn verzaubert und zwar auch während dessen, was man - seine Perspektive aufgebend - nur brutale Vergewaltigung bezeichnen kann. Daß er von etwas „angeweht“ wurde, das sich seiner bisherigen Gewohnheit entzieht und ihn berührbar macht, ihn verunsichert, ja fast lähmt oder bannt, kann er nicht in sein kontrollierbares Bewußtsein lassen. Deshalb interpretiert er - und die Musik mit und für ihn - ihre Verzweiflung nach seiner Tat als Ursache, Schuld und Aufforderung zum Kampf mit dem entsprechenden musikalischen Getöse, das Sieg und Macht verheißt, zu Taten aufruft und seine Bewunderung für die Frau auf die ihm gemäße Formel bringt: „...eine Frau wie ein Tiger“. Kein Wunder, daß vor Gericht während seiner Darstellung des „stolzen“ Kampfes, in der er die Größe seines Gegners rühmt, der Todesstoß von einem Exekutionstrommelwirbel begleitet wird. Da er sich als extrovertierter Mann der Tat stilisiert, nimmt das schallende Lachen des Überlegenen seine Handlungen vorweg.

Erneut kontrastiv wird die Erzählung der Frau mit wenigen musikalischen Gesten gestaltet. „Unsere Herzen wurden gerührt“, leitet der Mönch die Erzählung von Masago ein, und dementsprechend durchtönt eine sanfte Flöte den Anfang. Dann jedoch geht die Musik ununterbrochen in eine Variation des Bolero-Motivs über, das wieder und wieder vernehmbar macht, daß sie wartet, daß sie erhofft, daß sie erlebt: Das Verständnis ihres Mannes angesichts dessen, was ihr widerfahren ist. Die Musik erläutert den Grundgestus ihrer Existenz: Erleiden, von anderen die Entscheidung erwarten, die Erlösung von der Ohnmacht erhoffen. Hatte vorher dieselbe Musik beim Holzfäller und beim Räuber den Gang durch den Wald und die Wende des Schicksals erwarten lassen, wird durch sie nun um so deutlicher, wie verzweifelt sie darüber ist, nur mit Verachtung angesehen zu werden. So macht der musikalische Gestus annehmbar, daß sie die Erwartung beenden und mit dem Dolch den gefesselten Ehemann erstechen muß. Daß sie gegen ihren Willen den Geliebten tötet, wirkt ebenso überzeugend, wie daß sie ohne Macht über sich selbst ihm nicht gehorchen und Harakiri begehen kann.

Genau daraufhin ist ist Takehiros Version angelegt. Der Mönch betont: Tote lügen nicht. Wichtigstes Mittel, dieses evident zu machen, ist die Vereinigung der Musik aus dem Off - ein Baßgesang und kultische Trommeln - und mit dem Rasseln der Totenbeschwörerin im On und gleichzeitig aus ihrem sehbaren Mund die stöhnende und schreiende Stimme des Toten mit dem Nachhall, welcher der Leere des Totenreiches entspricht. Die Stimme weht aus einem fernen Reich herüber, und zur Absicherung sehen wir, wie der heftige und alles durchdringende Wind das Gewand der Beschwörerin

auf dem Gerichtsplatz fast bis zum Zerreißen bringt. Wie kann man an seiner Version zweifeln, wo doch lyrische Bläser, Glockenspiel und eine helle, orchestrale Erweiterung dieses Sehnsuchtsklangs über die beiden anderen Männer bereits bekannt gemacht worden sind? Der Sturm, der seine Verzweiflung darüber orchestriert, daß Masago nicht nur den Räuber verführt, sondern diesen auch noch zwingen wollte, ihn zu töten, wirkt als Gestus um so überzeugender, als er Antwort auf eine Erwartung ist, die dunkel und drohend den Moment begleitet, in dem ihn der Räuber von den Fesseln befreit. Das Zentralmotiv des „edlen“ Takehiro ist die Selbstbeherrschung, weshalb er zwischen Sehnsuchtsmotiv und gellendem Verzweiflungslachen zur grandiosen Geste der Verzeihung gegenüber einem Räuber kommt, der letztendlich seinem Edelmut zu entsprechen weiß. Siegestrompeten begleiten diese Einstellung, denn asketische Selbstüberwindung ist sein höchster Wert. So führt seine Erinnerung aus der Leere des Totenreichs zu den Bewegungen seiner sehnsüchtigen Seele, die ihn in hoffnungsloses Weinen über den Verlust ausbrechen läßt und aus dieser inneren Bewegung mit absoluter Notwendigkeit zur Entdeckung des Dolches und zum Selbstmord, von dem die Musik sagt: Ja, das ist es.

Die Musik hat den vier Erzählungen die gemeinsame Basis gegeben, denn für jede Person hat sie plausibel gemacht: Es muß den jeweils eigenen Sinn geben. „Richtige“ Männer handeln selbstbestimmt. Eine „richtige“ Frau kann dies als Objekt des Begehrens und des Kampfes nur annehmen. Ein Richter kann dies nur bestätigen. Was aber, wenn dieser kollektive Glaube in der konkreten Situation und die sich widersprechenden Richtigkeiten zum unauflöselichen Widerspruch führen? Der Film antwortet darauf, indem er auf die musikalische Überzeugungskraft des jeweiligen Wahnes im Schlußteil die Stille folgen läßt. Im abschließenden Bericht des Holzfällers gibt es keine musikalischen Erläuterungen mehr, keine gerichtete Interpretation, sondern nur das Rauschen des Wahnsinns. Vergewaltigt von dem einen Mann, der behauptet, sie zu lieben, und für sie sein ganzes Leben zu ändern verspricht, verachtet von dem anderen, der sie als mißbrauchten Besitz nicht mehr gebrauchen kann, wird Masago gezwungen, die „natürlich“ erwartete Passivität aufzugeben und den beiden „Helden“ - schwankend zwischen gellendem Ausbruch in Verlassen und gellendem Zerbrechen in Weinen - die Wahrheit zuzuschreien: Feige sind sie, die eine solche Situation geschaffen haben und sie nicht lösen können.



19. Masago hetzt auf

Und so ist ihr Kampf, den Masagos durchdringende Stimme immer wieder fordert, das Gegenteil ihres männlichen Anspruchs. Keine siegeswilligen Helden kreuzen die Klingen, sondern zwei Blinde dreschen mit ihren Schwertern blindlings auf den Boden. Keine mutigen Krieger fixieren sich, sondern zwei

im Fieber der Todesangst Zitternde versuchen, ihre Rolle zu erfüllen.

Nichts Ehrenvolles geschieht, wenn erst Takehiro den waffenlosen Tajomaru, dann dieser den sich schutzlos verkriechenden Gegner verfolgt. Und statt der zum Sieg aufrufenden Orchesterstimmen hören wir nur den Atem, der sich durch die verengten Kehlen einen Weg sucht: unterlegen hechelnd, keuchend, stöhnend, wimmernd, röchelnd, in der momentan abgewendeten Gefahr aufschluchzend, bei ihrer Rückkehr zeternd oder umgekehrt in Überlegenheit mit letzter Mühe ächzend oder dem kleiner werdenden Spalt des Lebensatems in erstickendem Pfeifen den letzten Nutzen abtrotzend. Animalisch betteln und wimmern beide um ihr Leben.

Und wenn Tajomaru endlich den in Zweigen verfangenen Takehiro ersticht, dann wird klar, warum der Mönch diese gräßliche Geschichte nicht ein viertes Mal hatte hören wollen. Die vier Erzählungen stehen unter seinem Leitmotiv: „Wenn man diese Geschichte verstehen könnte, würde man die Menschen verstehen.“ Hat er am Ende die Menschen mit der Geschichte verstanden? Die Antwort wird nicht direkt gegeben, sondern durch die Schlußhandlung vorgeführt.

Was versteht man nun, wenn man einsieht, daß jede der drei Personen sich selbst als Ursache des Todes darstellt und sich jede im Wahn aus der unlösbaren Situation befreien will? Man versteht die Wahnsinn und Tod erzeugenden Bedingungen. Wenn es aber diese Bedingungen, die historisch entwickelten, angenommenen, geglaubten, das eigene Handeln, ja sogar das Wahrnehmen steuernden Zwänge einer überkommenen „Richtigkeit“ sind, welche die Menschen ins unausweichliche Elend führen, dann birgt der Lebensraum im Prinzip auch das Gegenteil: die Freiheit, anders zu handeln, indem man die Bedingungen nicht mehr teilt. Sodann könnte man verstehen, daß alle kommunikativen Werte, welche Voraussetzung für ethisches Zusammenleben sind, nur relational gegeben sind. Das ist auch die Natur von Zeichen. Was ist Wahrheit für die verschiedenen Menschen, die teilweise in verschiedenen Welten leben? Was Wahrhaftigkeit, wenn die Möglichkeiten der Aufrichtigkeit begrenzt sind? Was vor allem Richtigkeit und normentsprechendes Handeln, wenn es verschiedene Normen gibt? Die Geltungsansprüche - so kann man verkürzt mit Bachtin sagen - können im Rahmen von intersubjektiven Prozessen kompatibel gemacht und erfüllt werden. Absolut gibt es Wahrheit, Wahrhaftigkeit, Richtigkeit nicht, wohl aber pragmatisch und das heißt: im lebendigen Vollzug.

So hören Schelm, Holzfäller und Mönch nach der letzten Version der tödlichen Geschichte in der Stille des Rashomon ein Wimmern. Es sind die lebenshungrigen Laute eines Babies. Der Schelm beraubt es sogleich der Beigaben seiner Eltern. Der Mönch verweigert es zuerst dem Holzfäller, der es liebevoll an sich nehmen möchte, doch plötzlich versteht er mit der vorhergegangenen Geschichte dessen spontane Geste und übergibt es ihm mit den Worten: „Du hast mir gezeigt, daß man den Menschen noch glauben kann.“ Dieses Ende entspricht der ersten gänzlich freiwillig erscheinenden

Handlung des Films. Der Holzfäller hat nicht nur das notwendig tödliche Verhalten der Menschen erhellt, sondern auch die Annahme einer Zukunft möglich gemacht, weil er sich in seiner Armut, Bedingtheit und Schwäche selbst angenommen und zugegeben hat, daß er den alles aufklärenden Dolch entwendete. Er hat die Schwelle des in diesen Zeiten Normalen überschritten.

Mit einer feierlichen, fernöstlich und traditionell klingenden Musik distanziert sich die Kamera vom Ereignisort, und wir sehen Mönch und Holzfäller im hellen Licht, das durch das Tor bricht, wie sie sich zum Abschied ehrfürchtig voreinander verneigen. Sie sind in Wahrheit übereingekommen.

3. Das Ästhetische als Vermittlung

Man muß erwägen, sagt Bachtin, „daß eine einzige Wahrheit eine Vielfalt von Bewußtseinen fordert, da sie prinzipiell für ein Einzelbewußtsein unfaßbar ist, daß sie sozusagen Ereignischarakter hat und im Berührungspunkt verschiedener Bewußtseine entsteht. Alles hängt davon ab, wie man sich die Wahrheit und ihr Verhältnis zum Bewußtsein vorstellt“ (1971: 90). Rationalismus, Idealismus, Marxismus und andere philosophische Strömungen haben der Literaturwissenschaft eine monologische Auffassung von Bewußtsein gegeben (Analoges gilt für alle Kunstwissenschaften). Entsprechende grundlegend monologische Werke gibt es natürlich. Sie vermittelten die „Idee des Autors“ über vorgegebene Prinzipien von Weltsicht und Weltdarstellung, über die zwingenden Schlußfolgerungen aus dem Dargestellten oder über die ideologischen Positionen des zentralen Helden. Die „Tiefenschichten dieser formgebenden Ideologie“ bestimmen die Form von Grund auf (1971: 92). Dostojewski ist für Bachtin das radikal moderne Beispiel für eine entgegengesetzte, dialogische Grundkonzeption. Er „dachte, paradox ausgedrückt, nicht in Gedanken, sondern in Standpunkten, Bewußtseinen und Stimmen“ (1971: 104). Ein solcher Autor ist eine „Niederlassung“ fremder Haltungen, Einstellungen, Orientierungen, Artikulationen, ja ein „Depot“ der gesellschaftlichen Vielfalt. Er teilt die Zerrissenheiten spannungsgeladener Zeiten (1984: 386 ff.). Sein Werk ist jedoch nur dann mehr als die Summe des im Autor historisch „Deponierten“, wenn er die Prinzipien, welche die Vielfalt erzeugen, nicht in eine vorgefertigte Form preßt und somit ihrer Eigenart beraubt, sondern sie durch seine Formung erfahrbar macht und zur „Partizipation“ anbietet (1984: 389). Der Autor als *natura naturans* öffnet sich persönlich, indem er den Adressaten erfahren läßt, was ihn als Ursache ausmacht, was ihm mit dem „Akt der Schöpfung (der Erzeugung)“ geschieht, was ihn schreibend, filmend etc. bewegt (387). Zwar scheint der Autor damit immer „subjektiver“ zu werden, doch er findet in sich das „Ich in Korrelation mit den anderen Personen, d. h. das Ich und den anderen, ich und du“, ebenso wie er das Du, an das er sich mit dem Werk richtet, zum

komplementären Eindringen in die Vielfalt einlädt.¹⁸ Der Autor gewinnt Erkenntnis, indem er ein solches Eindringen möglich macht: Er verwirklicht sich im Hinblick auf den anderen, der das Werk aufnimmt. Das ist künstlerische Verarbeitung. Das Werk ermöglicht dem Adressaten einen Selbstentwurf durch die Verwirklichung der vom Autor angelegten Produktionsprinzipien. Insofern ist dieser Erkenntnisakt „zweiseitig“. Von entscheidender Wichtigkeit bleibt jedoch: „Das Eindringen in den Anderen (das Verschmelzen mit ihm) verbindet sich mit der Wahrung der Distanz (des eigenen Ortes)“, den Bachtin nicht zufällig ebenfalls als „Chronotopos“ bezeichnet (1979: 350-352).¹⁹

Dieses paradox erscheinende Prinzip - gleichrangig Eindringen, Übernahme, Angleichung, Einswerden und Sich-Distanzieren, Trennung - ist bei Kurosawa extrem deutlich. *Rashomon* ist nach *Citizen Kane* der zweite Film, der systematisch den „hypothesis shot“ benutzt und damit ein Stück Welterfahrung anbietet, die zuerst eindeutig übernommen und dann negiert wird. Es konnte nur grob skizziert werden, wie extrem die Verunsicherung ist, auf die sich der Zuschauer im höchsten Maß einlassen konnte (oder gar mußte): Das Sichtbare ist in sich vielfältig widersprüchlich, das Hörbare noch weit mehr als von mir skizziert (Nasta 1991: 21-34). Beides baut Spannungen simultan und sukzessiv auf und zwar in verschiedenen Dimensionen und Redesituationen, welche perspektivische Brechungen beinhalten. Die filmischen Codes werden sowohl defizitär (Unterstrukturierung), als auch überladen (Überstrukturierung) behandelt (Kloepfer 1975: Stichworte). Warum zwingt uns der Film dazu, Weltsichten erst anzunehmen und uns dann von ihnen zu distanzieren? Ist es möglich, daß er uns auffordert, sie differenziert zu erhalten und zeitweise in ein neues, mehr oder weniger kompatibles System zu bringen?

Eine radikal pragmatische Sicht, welche die anthropologischen Prämissen ebenso berücksichtigt wie die semiotischen, kann die Richtung für eine Antwort weisen und uns die ungemein radikalen Annahmen von Bachtin verstehen helfen. Seine beiden zentralen Begriffe - Chronotopos und das Dia- bzw. Polylogische - besagen, daß das Eingetauchtsein in eine Vielfalt von Weltsichten und eine Vielfalt kommunikativer Praxen nicht das Unnormale, nicht das künstlich Extraordinäre, sondern ganz im Gegenteil das Alltägliche und Selbstverständliche sind.

¹⁸ Bachtins letzte Bemerkungen werden bei Todorov unter dem Titel „über die Erkenntnistheorie der Humanwissenschaften“ eingeordnet (1984: 379) und bei Rainer Grübel, dem Herausgeber von *Bachtins Die Ästhetik des Wortes* (Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1979: 349) unter „Zur Methodologie der Literaturwissenschaft“.

¹⁹ Im französischen Text (1984) wird nicht nur anders ausgewählt als im Deutschen, sondern auch die Abfolge anders gestaltet. Soviel wird in beiden Übersetzungen deutlich: Bachtin unterscheidet die Bedeutung vom Sinn, den es nur im dialogischen Prozeß und verbunden mit persönlicher Wertung gibt. Sympraxis ist demnach die zeichenhafte Einladung, als Ko-Autor Sinn zu verwirklichen.

Gregory Bateson hat als Ethnologe und Anthropologe die Eigenart von Kunst, „vielfältige Versionen der Welt“ zu kontrastieren, früh bemerkt (Bateson 1982: 86 ff.). Er fragt: Warum tut sie das? Die Antwort ergibt sich für ihn aus der Tatsache, daß die menschliche Natur ihren Reichtum im Zugang zur Welt außerhalb und innerhalb des Gemüts aus der Kombination von teilweise widersprüchlichen Informationsquellen und -weisen gewinnt. Das schlagendste Beispiel ist das binokulare Sehen, wo die Differenz in der Wahrnehmung der beiden Augen in gleicher Orientierung das erzeugt, was Bateson „das Muster, das verbindet“ nennt. Das kann zum Beispiel die zusätzliche Dimension der Räumlichkeit sein. Bateson zeigt, wie die hochkomplexe und überkreuzte Anordnung im Gehirn zur Synthese von zwei getrennten Informationen führt, mit dem immensen Vorteil im Detail (z. B. Verbesserung der Bildauflösung an Kanten und Kontrasten). Sie führt jedoch vor allem zur Information „in einem *anderen logischen Typ*. Aus dieser neuen Art der Information überträgt der Sehende eine zusätzliche *Dimension* auf das Sehen. [...] Im Prinzip ist zusätzliche ‚Tiefe‘ in einem metaphorischen Sinne immer dann zu erwarten, wenn die Informationen für die beiden Beschreibungen unterschiedlich zusammengestellt oder unterschiedlich kodiert werden (Bateson 1982: 89 f.). Die Spannung, die Gegensätzlichkeit, die widersprüchliche Vielfalt sind nicht von Übel, sondern grundlegende Bedingung für den Erwerb von mehr Wirklichkeit.

Nun wissen wir nicht, was wir mit den Augen als intelligentem Organ leisten. Wir werden uns dessen nicht gewahr und erfahren auch durch die neueste Forschung nur Bruchstücke, die uns ahnen lassen, wie komplex das Ganze ist. Was für die Augen gilt, hat für die Ohren in ganz anderer Weise ebenso große Bedeutung. Nicht zufällig hat Roman Jakobson die Forschungen aufgearbeitet, die zeigen, daß wir mit beiden Ohren in ganz unterschiedlichen Dimensionen operieren (Jakobson / Santilli 1981: 18-40). Das eine nimmt dominant die Situation und den intonativen oder beispielsweise musikalischen Gestus synthetisch wahr, das andere tastet dominant analytisch die Informationen der Sprache i.e.S. ab. Beide übernehmen subdominant jedoch auch die Rolle des anderen. Dieses anthropologische Prinzip gilt ebenso für alle höheren Ebenen der Verarbeitung von Wirklichkeit. Kurosawa läßt auch innerhalb dieser internen „Spuren“ des Sehens und Hörens wie auf den umfassenden Spannungen erwachsen; er gibt zweifache und widersprüchliche Informationen; er läßt den Zweifel wuchern und durch Desorientierung den Chronotopos der konkreten Verarbeitung prägen. Doch dies geschieht nicht dazu, daß am Ende viele heterogene Gebilde (4 Geschichten) bleiben, sondern eine dynamische Vorstellung der komplexen Wirklichkeit.

Welch ungeheure Leistung unsere „Vermögen des Gemütes“ hierbei erbringen, ist uns nicht bewußt. Ein Blick in entsprechende Handbücher kann uns jedoch die Augen öffnen. Der kleine Verweis auf Kants *Kritik der Urteilskraft* ist wichtig, weil er bereits die Spannung *zwischen* den durch Lernen entfalteten Vermögen oder „Fakultäten“ - aktive Kräfte, die wir „Kompetenzen“ nennen können - als spezifisch menschlich annimmt.

Das Problem, daß die Kompetenzen auf Ökonomie ausgerichtet sind und sich in Gewohnheiten um die eigentlich ästhetische Dimension verkürzen, hat er dort und auch in seiner *Anthropologie* dargestellt. Der hierbei entscheidende Begriff ist „Gewöhnung“ und ihr Ergebnis, die Gewohnheit: Komplexe Verarbeitungen werden nicht mehr tatsächlich wahrnehmend geleistet und die mühevollte Bewertung dessen, was überhaupt, zu selektieren ist, übersprungen. An die Stelle tritt eine globale Reaktion auf einen Stimulus. Das Ästhetische fällt weg zugunsten einer Reaktivierung des Gewußten bzw. vorbewußt Erworbenen. Dies ist zwar im Normalfall nötig und ungeheuer ökonomisch, doch bedeutet es auch, daß man nicht mehr über das Gewohnte hinaus und nicht mehr zu Neuem gelangt, sondern immer nur wiedererkennt.

Es gibt - so die pragmatische Sicht - die Reduktion aller semiotischen Bemühungen auf ein Abrufen des Bekannten. Um jedoch die Gewohnheit rückgängig zu machen, so daß eine neue Ordnung entstehen kann, bedarf es erneut des Ästhetischen. Ursprüngliches Wahrnehmen (*aisthesin*) und wiedergewonnenes, künstlich erzeugtes neues Wahrnehmen werden daher zurecht mit dem gleichen Wort bezeichnet. Die „Verfahren“ hierfür, welche die Russischen Formalisten unter Normabweichung oder -verletzung beschrieben haben, werden von den Prager Strukturalisten nicht zufällig mit „Aktualisierung“ („foregrounding“) bezeichnet (Winner 1989: 277-300. insb. 291-5). Sie bewirken, daß wir Körperhaftes im Hinblick auf Zeichenkörperlichkeit erneut abtasten müssen, gleichsam mit Fingerkuppen, Augen, Ohren und allen zusätzlich stimulierten Sinnen und zwar mit dem synästhetischen „Geschmack“.²⁰ Dies ist das notwendig „Regressive“, welches der „Progression“ im Hinblick auf Neues komplementär ist. Die Rückkehr zur Unmittelbarkeit - auch zur filmisch-künstlich mehr oder weniger erzwungenen - erklärt, warum Peirce das Ästhetische mit Erstheit („firstness“) verbindet.²¹ Unmittelbarkeit der Wahrnehmung (und nicht automatische Zuordnung), unreflektiertes Gefühl im kantischen Sinne und Zulassen von Möglichkeiten, zeichnet Erstheit aus.²² Das Bewußtsein wird „impressional“ und „ikonisch“ auf Zeichenhaftigkeit orientiert (III: 220), das Wahrgenommene wirkt „suggestiv“ (III: 221), das semiotisch orientierte Gefühl ist „hypothetisch“ und in seiner „Vagheit“ das Bewußtsein „tönend“ (III: 222), auf „Über-

²⁰ Aristoteles hat diesen „Gemeinsinn“ (*koine aisthesis, sensus communis*) als wunderbares, für die äußeren Sinne grundlegendes Organ beschrieben, das aus Differenzen und Gemeinsamkeiten der Sinneswahrnehmungen das Objekt erfaßt und zwar im Hinblick auf Bewegung, Ruhe, Proportion, Gestalt, Größe etc. Dieser Ur-Sinn macht demnach die Ganzheit, die Kontinuität im Wandel u.v.m. aus. Synästhesie wäre demnach die Grundlage von Wahrnehmung und die Differenzen der Einzelsinne Stimulationen für den einheitschaffenden Ur-Sinn.

²¹ Niemand - und schon gar nicht Charles Sanders Peirce - ist so naiv, anzunehmen, es gäbe je etwas anderes als historische relative Unmittelbarkeit. Was wir „mögen“, wird teilweise schon im Mutterleib angelegt, doch bedeutet dies keineswegs, daß wir später nicht „ganz und gar“ im ozeanischen Gefühl schwimmend uns in irgendeinem Fluß aufhalten könnten.

²² Vgl. Stichworte in den drei zitierten Ausgaben, insbes. §§ 1.358, 1.302, 1.531.

einstimmung“ angelegt und darauf, momentan „befriedigend“, ja „instinktiv“ zu wirken und Anlaß zu sein für Abduktion: dem Erraten von etwas Neuem (III: 223).²³

Was leistet also der Künstler? Er ist nach Bachtin befähigt, „die Zeit zu sehen, die Zeit zu lesen, und gleichzeitig die Erfüllung des Raumes in der Form eines Ganzen, wie es sich bildet“ (1984: 232). Das ist die Ursache für Chronotopos. Die Verkörperung der formenden Zeit im Raum entdeckt Bachtin mit seinen Goestudien. Dort finden sich auch die eindrucksvollsten Beispiele, die allerdings dominant visuell orientiert sind. Der Künstler bewirkt, daß dem anderen die sogenannten ‘Realien’ zu „Dingen werden, die das Wort (sc. das „sprechende“ Zeichen) als Keim in sich tragen“ Er eröffnet ihm „Sinnpotentiale“ (1979: 353 f.). Er verwirklicht somit das Dialogische. Entsprechend sind die „antizipierten, möglichen Reaktionen“ des Adressaten - also die Sympraxen - das eigentliche Problem der Kunst (1975: 208). Der Autor lehrt ihn, die Sachen als Ursachen (oder Wirkungen) zu sehen, also - wie es in der französischen Übersetzung heißt - die „chose“ als „cause“ bzw. das Ding als Bedingung oder Bedingtes (1984: 386). „Wenn Dinge Dinge bleiben, können sie nur auf Dinge wirken. Um auf Personen zu wirken, müssen sie ihre Sinnpotenz entdecken“, müssen im weitesten Sinn „logos“ werden (1984: 387). Deshalb muß der Adressat für Sinn geeignet gemacht werden bzw. sich als geeignet zum Sich-aneignen erfahren können. Daher die ethische Grundlage des bachtinschen Denkens, der sein erstes Werk wahrscheinlich „Architektur der Verantwortlichkeit“ nennen wollte (Todorov 1975: 22). Bachtin vertieft auf viele Weisen in allen Publikationen die für ihn zentrale Idee, daß die Erzeugung von Sinn evaluativ ist. „Kunst und Literatur sind durchdrungen von chronotopischen Werten unterschiedlichen Grades und Umfangs. Jedes Motiv, jedes gesonderte Moment eines Kunstwerks ist ein solcher Wert“ (1975: 192, 1984: 358, 388 u.ö.). Das Dialogische setzt persönlich in Beziehung und zwar den ganzen Menschen, „der atmet (Rhythmus), sich bewegt, sieht, hört, sich erinnert, liebt und versteht“. Das entsprechende Werk (*ergon*) ist eine „Schöpfung, die in sich einen Schöpfer enthält“ (1979: 152).

Das Dialogische entbirgt - und das heißt: macht zur Energeia, zu einem Wirkangebot - in vier chronotopischen Dimensionen:

1. Die Umwelt erscheint chronotopisch in ihrer „Multitemporalität“. Im Jetzt zeigt sich das natürliche Gewordensein und Werden - zu einem Berg, zu einer Landschaft, zu ei-

²³ Abduktion ist die die Grundlage jeglicher Entwicklung. “[It] consists in examining a mass of facts and in allowing these facts to suggest a theory. In this way we gain new ideas; but there is no force in the reasoning.“ (CP 8:209) Ihre Voraussetzung ist, daß “all the more active functions of animals are adaptive characters calculated to insure the continuance of the stock. Can there be the slightest hesitation in saying, then, that the human intellect is implanted in man, either by creator or by a quasi-intentional effect of the struggle for existence, virtually in order, and solely in order, to insure the continuance of mankind. [...] Man seems to himself to have some glimmer of co-understanding with God, or with Nature. The fact that he has been able in some degree to predict how Nature will act, to formulate general “laws“ to which

nem Bach als Indikator (1984: 236, 244, 249) -, und auch das soziale: Ein Dorf wird lesbar als einst gut geplant (1984: 239). Wir haben im Deutschen mit der Vorsilbe *Ge-*, die im Grimm'schen Wörterbuch drei Bände prägt - viele Wortbildungen, die das Gewordene, Geformte, Gestaltete, Gewohnte, Gelernte als Erscheinung eines dynamischen Prinzips in Ruhe ausdrücken (s. Gesicht, Gehör etc.). In diesem Sinne ist das Gesicht der Heldin in *Rashomon* dialogisch als Chronotopos erfahrbar gemacht. Es birgt für den Räuber Vergangenheit und Zukunft, was ihn so gierig und sehnsüchtig macht, daß die Tragödie beginnen muß. Ihr Flehen gegenüber dem Ehemann, sie anzusehen - was er verweigert - zeigt komplementär, daß er sich der Wirklichkeit ihrer Qual nicht stellen will. Er könnte darin das Schicksal sehen.

2. Chronotopos nennt Bachtin auch die Verfestigungsgewohnheiten, welche mit künstlichen Formen gegeben sind. In ihnen ahmt der Mensch insofern prinzipiell die Natur nach, als er die „produktiv-kreativen Vermögen“ entwickelt, so wie eine bestimmte Materie eine Matrix zur Hervorbringung werden kann. Das Beispiel bei Goethe ist das Amphitheater in Verona. Die natürliche „Anlage“ eines Hanges, der geeignet ist für das Zuschauen und Zuhören, wird systematisch zur theatralischen Organisationsform für die kollektive Selbstentfaltung einer Gemeinschaft (1984: 229). Ebenso sind Textgenres gleichsam historische Lernangebote, die Welt nach bestimmten chronotopischen Gestalten zu sehen bzw. zu entdecken. Das erinnert nicht zufällig an ähnliche, tastende Gedanken zu den „Einfachen Formen“ bei Jolles (1972). Ich hatte am Beispiel des Films auf Schelm, Narr und Tölpel verwiesen, welche gleichsam unterschiedlichen Chronotopoi entsprechen (1989: 92 ff.). Die Form als dynamisch-produktive Zeichengestalt ist daher ein „impliziter Inhalt“ (1984: 388). So ist im Film die Erzählung des Räubers als 'heldenhaftes' Abenteuer bereits die Entscheidung, nur eine bestimmte Sinnwelt zuzulassen. Wirkliche Helden überschreiten die Schwellen der Chronotopoi und stellen sich anderen Welten (Lotman 1972).

3. Ein Künstler, der ein gegebenes Zeichensystem so nutzt, daß er mit dem konkreten Zeichen das Prinzip seiner Formung erfahrbar macht, nutzt es chronotopisch. „Gründlegend chronotopisch ist die Sprache als Schatzkammer der Bilder. Chronotopisch ist die innere Form des Wortes, d.h. jenes vermittelnde Merkmal, mit dessen Hilfe die ursprünglich räumlichen Bedeutungen auf zeitliche Beziehungen (im weitesten Sinne) übertragen werden“ (1989: 201). Hier zeigt sich besonders klar, wie das Vorbewußte wirkt: “Metaphors we live by“ (Lakoff / Johnson 1980) sind gleichzeitig Bildungen im Raum, Bilder der Vorstellung und Sprachbilder, deren Wirkungen nicht mehr bewußt und doch wirkmächtig, weil im Vorbewußten prägend sind. Das Tor *Rashomon* birgt die guten Geister in dem Sinne, als sich in ihm kulturelle Prinzipien eines kulturellen Selbstentwurfes bergen. Das Lachen des Räubers birgt Überhebung, das Weinen Masagos Verkriechen, das Schweigen ihres Mannes Unnahbarkeit und die Wunschvorstel-

future events conform, seems to furnish inductive proof that man really penetrates in some measure the ideas that govern creation“ (8.212).

lung des Räubers die Hingabe einer ihn liebenden Frau. Komplexe Gesten oder gar Handlungen sind entfaltete Bilder (1989: 202).

Das im Film sogar in der Übersetzung erhaltene Gelächter als Auftrumpfen, das Weinen als Verkriechen, das gewünschte Sich-Hingeben sind Stauseen der Sinngebung, die in Sprache und Bild bewahrt werden (1989: 202).

4. Diese drei Dimensionen des Sich-Bergens der Zeit im Raum können jeweils in sich vielfältig sein, in Auseinandersetzung stehen und damit latent dia- oder polylogisch sein wie es der Wald oder das Gesicht in *Rashomon* zeigten. Chronotopoi sind Bilder, Bildungen, Gebilde, die räumlich-sinnliche Erscheinungen in ihrer Bewegung und ihrem Werden“ erleben lassen:

Die Chronotopoi können sich einander anschließen, miteinander koexistieren, sich miteinander verflechten, einander ablösen, vergleichend oder kontrastiv einander gegenübergestellt sein oder in komplizierten Wechselbeziehungen zueinander stehen. [...] Der allgemeine Charakter dieser Wechselbeziehungen ist ein dialogischer (in der weit gefaßten Bedeutung dieses Terminus).(1989: 202 f.)

In den genannten vier Formen des Chronotopos - in der dargestellten Welt, in den Form-Gestalten, in den Sprach- und anderen Bildern des Werkes sowie in der Komposition - gibt es jedoch den Dialog nicht *in actu*, sondern *in potentia*. Wirklich wird er erst im Bezug zwischen der „Welt des Autors, des interpretierenden Künstlers“ und „der Welt der Zuhörer und Leser“. Beide Welten sind ebenfalls chronotopisch (1989: 203, 205). Wie können sie sich treffen? In der durch Komposition konkretisierten Formung des Erzählereignisses, im Diskurs - früher sagte man: Stil. Die dialogische Vorwegnahme des Lesers bzw. Zuschauers, die im Werk niedergelegt ist, die dialogische Erstellung des Autors, zu welcher der Text einlädt, und der Rollenwechsel, den der Diskurs vorsehen kann, machen die Begegnung über Raum und Zeit möglich. Die kreative Praxis des Autors als dauerhafter Selbstentwurf und die entsprechende Sympraxis des Adressaten bilden eine dynamische, wandelbare und dauerhafte Entsprechung.

Ein Film ist ein bewegter Text aus Lichtbilder- und Tonschrift. Dieser liegt zuerst einmal fest. Es gibt ihn als Filmrolle oder Videoband. Mein Essay hatte vor allem das eine Ziel: Er wollte zeigen, daß die Umwege, die Verfahren, die Figuren, die Anordnungen, die Kompositionen - oder wie die Bewegungsmetaphern sonst noch heißen mögen - von Texten der einzige Weg sind, um dauerhaft und das heißt: unabhängig von der chronologischen Zeit ein Bewußtsein in einer bestimmten Fülle aufzuführen, zu entfalten, zu verwirklichen. Der *Fluß* - das uralte Bild der Zeit - ruht räumlich im *Körper*, dem entsprechenden Bild vom Sein. Dieser ist - je nach Schwere und Lage - im Raum latente Bewegungspotenz. So wie diese ruhende Energie, dieses Depot, dieser Vorrat an Kraft - oder wie Speichermetaphern noch heißen - werden die Gedächtnisinhalte gesehen. Das Metaphernfeld hat seine Berechtigung, wenn man das Ruhende als zeitweise erstarrte Bewe-

gung versteht. Die Schwierigkeit besteht darin, beide Aspekte - Zeit und Sein, Bewegung und Depot, Energeia und Ergon - zusammenzusehen, obwohl die Einheit evident erscheint. Materialität birgt mögliche vergangene oder künftige Ereignisse. Erfüllte Gegenwart ist latenter Verweis, ist Zumutung von Geschichte, ist Aufforderung zur Anerkennung von Wirklichkeit, ist Ursache für zeichenhafte Dauer.

Literaturangaben

- Bachtin 1989: Bachtin, Michael, *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Frankfurt / M. 1989 [russ. 1975]
- Bachtin 1975: Michail Bachtin (Volosinov, V.), *Marxismus und Sprachphilosophie*, Berlin (Ullstein) 1975.
- Bühler 1965: Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart (G. Fischer) ²1965.
- Bachtin 1979 a: Michail Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, hrsg. von R. Grübel, Frankfurt / M 1979 (russ. 1975)
- Bachtin 1984: Mikhail Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris 1984
- Bateson 1981: Gregory Bateson, *Ökologie des Geistes*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1981 (Engl. 1972).
- Bateson 1982: Gregory Bateson, *Geist und Natur. Eine notwendige Einheit*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1982:86 ff. (engl. Org. 1979).
- Eisenstein 1988: Sergej Eisenstein, „Die vierte Dimension des Films“ und „Das dynamische Quadrat“ in: *Das dynamische Quadrat*, Röderberg (Pahl-Rugenstein) 1988, S. 90-109 und 157-177.
- Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen (J.C.B.Mohr (Paul Siebek)) ²1965.
- Holenstein 1979: Elmar Holenstein, „Einführung: von der Poesie und der Plurifunktionalität der Sprache“, in: Jakobson 1979: 7-62.
- Holenstein 1988: Elmar Holenstein, „Einführung: Semiotica universalis“, in: Jakobson 1988 S. 9-40, hier: 27 f.
- Jaecle 1975: Erwin Jaecle, „Hugo Friedrichs Kategorie der Intensität“, in: Köhler, E. (Hg.), *Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*, Frankfurt / M. (Klostermann) 1975, S. 405-417.
- Jakobson 1975: Roman Jakobson, *Semiotik. Ausgewählte Texte*, Frankfurt / M. 1981.
- Jakobson 1979: Roman Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1979 (engl. 1960)
- Jakobson / Santilli 1981: „Gehirn und Sprache. Gehirnhälften und Sprachstruktur in wechselseitigen Beleuchtungen“, in, Schnelle 1981: 18-40.
- Jolles 1972: André Jolles, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen ²1972 (¹1930).
- Ivanov 1985: Vjaceslav Vesvolodovic Ivanov, *Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik*, Tübingen (Narr) 1985.
- Kiefer 1995: Bernd Kiefer, „Rashomon - Das Lustwäldchen“, in: Koeber, Thomas et al, *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare*, Stuttgart (Reclam) 1995: 95-101.
- Kloepfer 1975: Rolf Kloepfer, *Poetik und Linguistik. Semiotische Instrumente*, München (Fink) 1975, Reprint Mannheim (Ask 8) 1996, Stichworte
- Kloepfer 1985: Rolf Kloepfer, „Mimesis und Sympraxis: Zeichengelenktes Mitmachen im erzählenden Werbespot“, in: ders. und Karl-Dietmar Möller (Hg.), *Narrativität in den Medien*, Münster (MAKS) und Mannheim (MANA 4) 1985, S. 141-181.
- Kloepfer / Landbeck 1991: *Ästhetik der Werbung. Der Fernsehspot in Europa als Symptom neuer Macht*, Frankfurt / M. (Fischer) 1991.

- Kloepfer 1997a: Rolf Kloepfer, „Innovation, gainful learning and habits in the aesthetics of media“, in: Nöth Winfried, *Semiotics and the Media*, Berlin, New York etc. (de Gruyter) 1997.
- Kloepfer 1998: Kloepfer, Rolf, „La puissance des prémisses anthropologiques dans la théorie du film de Sergej Eisenstein“, Beitrag auf dem *Eisenstein-Kolloquium* in Cérisy 1998
- Kloepfer 1999a: Rolf Kloepfer, „Semiotische Aspekte der Filmwissenschaft: Filmsemiotik“, in: Posner, Roland et al. (Hrsg.), *Semiotik. Semiotics*, 3. Teilband, Berlin (de Gruyter) 1999 (im Druck).
- Kloepfer 1999b: Rolf Kloepfer, „Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip. Bachtins Theoreme als Grundlage für Literatur- und Filmtheorie“, in: Mecke, Jochen und Roloff, Volker (Hg.), *Kino(Ro)mania. Intertextualität und Intermedialität im romanischen Kino*, Tübingen (Staufenberg) 1999 (im Druck).
- Korte 1995: W. Korte, „Rashomon - das Lustwäldchen“, in: Koebner, Thomas, *Filmklassiker Bd. 2*, Stuttgart (Reclam) 1995, S. 95-101 (mit den wichtigsten Literaturangaben).
- Kurosawa 1969: Akira Kurosawa und S. Hashimoto, *The Filmscript of Rashomon*, New York (Grow) 1969.
- Lakoff / Johnson 1980: George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago / London 1980.
- Lotman 1971: Jurij Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972.
- Mead 1934: Mead, George H., *Geist, Identität und Gesellschaft*, Frankfurt / M. 1973 [engl.1934].
- Nasta 1991: Dominique Nasta, *Meaning in Film. Relevant structures in soundtrack and narrative*, Bern, Berlin etc. (Lang) 1991 S. 21-34.
- Novalis 1981: Novalis, *Schriften 2. Band, Das philosophische Werk I*, Stuttgart, Berlin etc. 1981
- Peirce: Peirce, Charles, Sanders, *Collected Papers*, vol. I-VI ed. by Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge / Mass. (Harvard Univ. Press) 1931-35, vol. VII-VIII ed. by Arthur W. Burks 1958 (zitiert als CP mit der üblichen Angabe); deutsch zitiere ich nach den beiden Ausgaben: *Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus*, hrsg. von Apel, Karl-Otto, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1991 (Wiederabdruck der Schriften I / II von 1967 und 1970) (zitiert mit einfacher Seitenangabe) und *Semiotische Schriften* hrsg. von Kloesel, Christian und Helmut Pape, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 3 Bd. 1986, 1990 u. 1993 zitiert mit Bd.-Zahl (römisch) und Seitenzahl (arabisch).
- Richie 1970: Donald Richie, *The films of Akira Kurosawa*, Berkeley (University of California Press) 1970.
- Schnelle 1981: Helmut Schnelle (Hrsg.), *Sprache und Gehirn. Roman Jakobson zu Ehren*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1981.
- Todorov, 1979: Tzvetan Todorov, *Vorwort zu Bachtin* 1984 S. 7-23.
- Todorov 1997: Tzvetan Todorov, „Pourquoi Jakobson et Bakhtine ne se sont jamais rencontrés“, in: *Esprit*, Januar 1997, S. 5-30.
- Weinrich 1988: Harald Weinrich, „Über Sprache, Leib und Gedächtnis“, in: Gumbrecht, Hans Ulrich und Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt / M., 1988, S. 80-94.
- Winner 1989: Thomas G. Winner, „Peirce and Literary Studies“, in: Parret, Herman, *Peirce and Value Theory. On Peircean Ethics and Aesthetics*, Amsterdam (Philadelphia (John Benjamin) 1989, S. 277-300.
- Wuss 1986: Peter Wuss, *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerkes*, Berlin 1986, ²1990.
- Wygotzki 1969: Lew S. Wygotzki, *Sprache und Denken*, Frankfurt/M. (S. Fischer) 1969.