

»DIE MENSCHEN LÜGEN NUN MAL. ABER NIEMAND
GIBT ES ZU. SIE WISSEN NICHT MAL, DASS SIE
LÜGEN.«¹: ZUR RELATIVITÄT VON WIRKLICHKEIT
UND WAHRHEIT IN *RASHOMON*

ALEXANDER FLIERL

0. Hinführung

Die in der Überschrift zitierte Aussage des Dieners² aus *Rashomon* deutet ein zentrales Problem an, mit dem sich der aus dem Jahre 1950 stammende und mehrfach preisgekrönte³ japanische Film auseinandersetzt: Ist der Mensch zur Wahrheit fähig? Das menschliche Verhalten, so scheint der Film von Akira Kurosawa auf den ersten Blick nahezu legen, ist zutiefst von Egoismus geprägt, so dass der Mensch zwangsläufig dazu neigt, die »objektive« Wahrheit zum eigenen Vorteil zurechtzubiegen und ins Lügenhafte umzudrehen. Der Mensch ist

- 1 Diener in der Rahmenhandlung am Raso-Tor nach dem ersten Rückblick (Version des Banditen) auf das Geschehen zwischen dem Räuber und den Eheleuten.
- 2 Im Gegensatz zu den Figuren des Priesters und des Holzfällers wird im Film nicht eindeutig klar, welche Bezeichnung der dritten Person, die unter dem Raso-Tor Schutz sucht, angemessen wäre. In der Literatur zum Film wird sie als »con man« (D. Desser: *The Samurai Films of Akira Kurosawa* (= *Studies in Cinema* 23), Ann Arbor 1981, S. 68.), »commoner« (D. Richie: »Rashomon«, in: ders. (Hg.), *Focus on Rashomon*, Englewood Cliffs 1972, S. 71-94, hier: S. 73) oder »Dienstbote« (P. Wuss: *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*, Berlin 1986, S. 133) bezeichnet.
- 3 Der Film gewann unter anderem 1951 den Oscar als bester nicht englischsprachiger Film und einen Goldenen Löwen in Venedig.

demnach nicht für wahrhaftiges Verhalten gemacht. Hat dann die »objektive« Wahrheit und das Bemühen um ihre aufrichtige Weitergabe überhaupt noch einen Wert für den Menschen oder müsste sie nicht viel mehr in verschiedene »subjektive Wahrheiten« aufgelöst werden, die unverbunden und gleichberechtigt nebeneinander stehen können?

Es dürfte jedoch zu kurz greifen, *Rashomon* lediglich unter dem Aspekt der Relativität der Wahrheit für das menschliche Verhalten zu betrachten. Was wäre, wenn die Personen, die im Film widersprechende Versionen ein und desselben Geschehens erzählen, tatsächlich von der Realität »ihres« Tatherganges überzeugt sind? Ist es möglich, dass sie tatsächlich ihre »eigenen« Versionen des Geschehens erlebt haben? Kann ein Geschehen in mehreren Formen real werden bzw. können verschiedene Realitäten gleichzeitig nebeneinander existieren? Diese Fragen eröffnen die Perspektive, unter der *Rashomon* ebenfalls thematisiert werden kann: Ist nicht nur der menschliche Umgang mit der Wahrheit, sondern die gesamte Wahrnehmung der Wirklichkeit für den Menschen subjektiv geprägt und somit lediglich relativ?

Die Frage nach der Relativität der Wirklichkeit mag für den westlichen Filmbetrachter auf den ersten Blick überraschend wirken. Sie ist jedoch dem westlichen Denken keineswegs fremd und wird besonders im philosophisch-erkenntnistheoretischen Kontext immer wieder thematisiert. Dem traditionellen östlich-asiatischen Verständnis in Philosophie, Religion und Ästhetik liegt diese Fragestellung auf jeden Fall deutlich näher als eine Problematisierung der Wahrheit.⁴ Es deutet sich hier schon eine Schwierigkeit an, die während der folgenden Ausführungen immer mitbedacht werden sollte: Bei *Rashomon* handelt es sich um einen japanischen Film, der an dieser Stelle zwangsläufig aus einer westlichen Perspektive mit entsprechenden Vor- und Fragestellungen betrachtet wird.

Nach einer Darstellung des Handlungsablaufs (1.) soll im folgenden den oben angerissenen Problemstellungen im Film *Rashomon* in dreifacher Perspektive nachgegangen werden:

4 Vgl. D. Richie, »Introduction«, in: ders. (Hg.), Focus on Rashomon, Englewood Cliffs 1972, S. 1-7, hier: S. 2-5.

- Die Relativität menschlicher Wirklichkeitswahrnehmung (2.)
- Wirklichkeit und Wahrheit (3.)
- Der Umgang mit der Wahrheit (4.)

1. Handlung

Als Grundlage für seinen Film *Rashomon* griff Akira Kurosawa auf die beiden Kurzgeschichten *Rashomon* und *Yabu no naka (Im Dickicht)* von Ryunosuke Akutagawa⁵ zurück, die aus dem frühen 20. Jahrhundert stammen. Während die erste der beiden literarischen Vorlagen vor allem den Namen des Filmes und den Ort des Geschehens für die Rahmenhandlung liefert, steht die zweite Geschichte im Zentrum von Kurosawas Film: Mit ihrem Geschehen begibt sich der Zuschauer zurück in die stürmischen Zeiten Japans im 12. Jahrhundert. Im Blickpunkt stehen die Ereignisse um drei Personen, die sich in einem Waldstück begegnen: der berüchtigte Bandit Tajomaru, ein Samurai⁶ sowie dessen Ehefrau. Die Kernelemente dieses Zusammentreffens bestehen darin, dass der Räuber den Ehemann überwältigt und der Frau Gewalt antut. Anschließend wird der Samurai getötet. Wie das Geschehen im einzelnen abläuft, bleibt unklar.

Eigentlich ist es irreführend, überhaupt von *einem* Geschehen sprechen zu wollen. Denn die Ereignisse rund um das Zusammentreffen der drei Personen werden rückblickend im Rahmen einer Gerichtsverhandlung aus verschiedenen Perspektiven geschildert. Die drei beteiligten Personen – der inzwischen gefangene Bandit, die Ehefrau und ihr getöteter Ehemann (mithilfe einer Totenbeschwörerin) – erzählen die Ereignisse aus ihrem jeweiligen subjektiven Erleben. Dabei treten drei völlig unterschiedliche Versionen zu Tage, die bis auf

-
- 5 Eine deutsche Übersetzung der beiden Geschichten ist zu finden in: R. Akutagawa: *Rashomon. Ausgewählte Erzählungen*. Aus dem Japanischen von J. Berndt, München 2001, S. 5-12 und 253-264.
 - 6 Ähnlich wie beim Diener gehen auch hier die Bezeichnungen in der Literatur auseinander: Die Figur wird als »Samurai« bezeichnet (z.B. D. Desser: *The Samurai Films*, S. 67; D. Richie: *Rashomon*, S. 90 Bild 2), es findet sich aber auch die Bezeichnung »Kaufmann« (P. Wuss: *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks*, S. 133.).

die oben geschilderten Kernelemente auf den ersten Blick wenig gemeinsam haben.

Nach Tajomarus Version tötete er selbst den Ehemann in einem fairen Zweikampf mit seinem Schwert, nachdem dessen Frau seinen Tod gefordert hatte. Die Ehefrau dagegen berichtet, dass sie ihren Mann von seinen Fesseln befreite, nachdem der Räuber geflohen war. Da sie allerdings die Ablehnung und Verachtung ihres Gemahlen nicht ertragen konnte, die dieser nach ihrer Vergewaltigung an den Tag legte, stach sie ihm ihren Dolch in die Brust und wurde so für seinen Tod verantwortlich. Der Samurai berichtet dagegen von einem Selbstmord: Nachdem seine Frau Tajomaru darum gebeten hatte, ihren Ehemann zu töten, ließ der Bandit ihn ob ihrer Skrupellosigkeit entsetzt frei und floh. Der Samurai konnte mit dieser Entehrung durch seine Frau jedoch nicht leben und tötete sich selbst mit ihrem Dolch.

Mit der unterschiedlichen Darstellung des Geschehens vor Gericht ist zwar Kurosawas literarische Vorlage *Yabu no naka* weitgehend ausgeschöpft, nicht jedoch die Erzählstruktur des Films. Denn die Aussagen vor Gericht werden selbst noch einmal aus der Perspektive dreier Männer dargestellt, die zu einem späteren Zeitpunkt unter dem Rasha-Tor der alten Hauptstadt Kyoto vor einem Wolkenbruch Zuflucht suchen und dabei ins Gespräch kommen. Zwei der drei Männer – ein Holzfäller und ein Priester – waren bei der Gerichtsverhandlung anwesend. Da sie jedoch von der Verschiedenartigkeit der Versionen stark verwirrt sind und beinahe darüber verzweifeln, ob es überhaupt noch so etwas wie Wahrheit geben könne, erzählen sie dem dritten Anwesenden, einem Diener, die unterschiedlichen Darstellungen. Im Laufe der Zeit stellt sich heraus, dass der Holzfäller selbst Zeuge des Verbrechens war und nicht erst, wie er vor Gericht behauptete, den toten Samurai im Wald entdeckt hatte. Aus Angst, in die Sache verwickelt zu werden, hatte er diesen Aspekt verschwiegen. Seine persönlichen Zweifel werden dadurch verstärkt, dass keiner der drei vor Gericht gehörten Tathergänge mit dem von ihm selbst erlebten übereinstimmt. Während er alle drei vor Gericht Befragten der Lüge bezichtigt, verstrickt er sich in seiner eigenen Geschichte: Der wertvolle Dolch der Frau, von dem alle anderen Personen übereinstimmend berichteten, er sei am Tatort zurück-

geblieben, fehlt in der Version der Holzfällers. Er hatte ihn an sich genommen und für sich behalten, ohne das Gericht darüber zu informieren.

Während sich der Diener in seiner Weltsicht bestätigt sieht (»Jeder muss zuerst an sich denken. (...) So ist in dieser Welt das Leben«⁷), erhält der Holzfäller am Ende des Films allerdings eine Chance zur »Rehabilitierung«: Die drei Männer entdecken unter einer Treppe des Rasha-Tores einen ausgesetzten Säugling. Der Diener raubt dem schutzlosen Baby auch noch seine Windeln und Decken. Der Holzfäller ist dagegen bereit, seinen eigenen Vorteil hinten anzustellen und das Kleinkind zu sich zu nehmen.

2. Die Relativität menschlicher Wirklichkeitswahrnehmung

Versucht man die Differenzen der vier Verbrechenversionen in *Rashomon* zu erklären, so lässt sich dies auf verschiedene Weise tun. Durch die filmische Darstellung wird der Betrachter des Films quasi dazu gedrängt, sich an der Suche nach dem tatsächlichen Tathergang zu beteiligen: Auf der Ebene der Gerichtsverhandlung sprechen alle drei Befragten ihre Aussagen unmittelbar in die Kamera, die ihre Bilder unbeweglich aus der Position des untersuchenden Richters liefert. Der Zuschauer des Films kann somit dessen Rolle einnehmen und darf sich »beauftragt« fühlen, das wahre Geschehen aufzuklären.

Eine erste Annäherung an die Differenzen der verschiedenen Schilderungen kann gelingen, indem man sich bewusst macht, dass die menschliche Wahrnehmung oft auf eine sprachliche Vermittlungsleistung angewiesen ist. In *Rashomon* finden sich zahlreiche Motive und Hinweise, die eine solche These auf unterschiedlichen Ebenen untermauern. Eine doppelte Brechung in der Erzählstruktur des Films verhindert für den Zuschauer jegliche Sicherheit bei der Rekonstruktion des ursprünglichen Geschehens. Die Erzählungen, die die Ereignisse rückblickend wiedergeben und mit denen sich der

7 Diener in der Rahmenhandlung am Rasha-Tor, nachdem die drei Männer das Baby entdeckt haben.

»Richter«-Zuschauer im Gerichtshof konfrontiert sieht, stammen selbst aus dem Rückblick der drei Männer im Rasho-Tor. Damit ergibt sich eine zeitliche Dreiteilung in eine Präsens-(Tempel), eine Perfekt-(Gericht) und eine Imperfektebene (Verbrechen),⁸ die das eigentliche Verbrechen in einem doppelten Überlieferungsprozess verschwimmen lässt und dem unmittelbaren Zugriff des Zuschauers entzieht. Dieser erfährt das diskutierte Geschehen lediglich aus den Gesprächen dreier Männer, die sich selbst auf die Aussagen vor Gericht beziehen. Als einzige unmittelbare Verbindungsperson zum ursprünglichen Geschehen erweist sich der Holzfäller, der auf allen drei Ebenen anwesend ist. Wie sich zum Ende des Filmes herausstellt, ist dessen Darstellung vor Gericht und gegenüber den anderen beiden Männern im Rasho-Tor höchstens in Teilen richtig ist. Somit bleibt auch dieser »direkte« Zugang zum eigentlichen Verbrechen unsicher. Die »Gewissheit« der jeweiligen Darstellung basiert alleine auf der Aufrichtigkeit der erzählenden Person, die jedoch in allen vier Versionen aufgrund der Widersprüchlichkeiten nur bedingt glaubwürdig erscheinen. Selbst wenn nur eine einzige Version der Geschehnisse geschildert werden würde, bliebe deren Sicherheit zumindest zweifelhaft. Hier zeigt sich eine erste Einschränkung menschlicher Erkenntnis: Für den Menschen ist die Wirklichkeit oft nur indirekt und durch sprachliche Vermittlung zugänglich. Insofern menschliche Wahrnehmung jedoch auf kommunikative Prozesse angewiesen ist, unterliegt sie auch den Einschränkungen und Begrenzungen der menschlichen Kommunikation.

Doch selbst beim »unmittelbaren«, eigenen Zugang zur Realität bleibt die menschliche Wahrnehmung und Erkenntnis beschränkt und selektiv. Die in *Rashomon* vor Gericht Befragten waren ohne dazwischen geschaltete Vermittlungsinstanz an den Geschehnissen im Wald beteiligt und scheinen von der Tatsächlichkeit ihrer je eigenen Darstellung überzeugt zu sein. Dafür spricht, dass sich sowohl der Räuber als auch der Samurai und dessen Ehefrau jeweils selbst als Mörder belasten. Diese Belastung der eigenen Person wäre ohne die Überzeugung von der eigenen Täterschaft nur schwer zu erklären. Zweifellos handelt es sich aber um nur *ein* Verbrechen. Geht man von der

8 Vgl. P. Wuss: Die Tiefenstruktur des Films, S. 134.

Ernsthaftigkeit der jeweiligen Darstellung aus, so führen die Widersprüchlichkeiten zu dem Schluss, dass die vier unmittelbar beteiligten Personen zwar das gleiche Ereignis erlebt, es aber auf völlig unterschiedliche Weise rezipiert haben. Die »unmittelbare« menschliche Wirklichkeitswahrnehmung unterliegt offenbar Einschränkungen und kann keine Sicherheit gewähren. Scheinbar kann der Mensch nur einen Teil der Realität als solche annehmen, während er einen anderen Teil subjektiv umkonstruiert.

Aus dem Blickwinkel von *Rashomon* wird diese Vermutung durch Motive der Begrenzung unterstützt, die Kurosawa auf allen drei Erzählebenen des Filmes einbaut. Auf der Gegenwartsebene können die drei Männer, die sich in der Trockenheit des Raso-Tores aufhalten, gerade einmal bis zum Rand des überdachten Baus blicken. Um das Tor herum fällt aufgrund eines Wolkenbruchs so heftiger Regen, dass jegliche Sicht jenseits des Tores verwehrt bleibt. Priester, Holzfäller und Diener können lediglich ihre engste (trockene) Umgebung im Tor erkennen, alles andere ist ihrer Wahrnehmung verschlossen. Ebenso bleibt in den Gerichtsszenen der Blick für alle Beteiligten eingeschränkt. Den Bildhintergrund durchzieht eine ausgedehnte, helle Mauer, die den Fokus auf den richterlichen Hof zentriert und keinen Ausblick zulässt. Auf der Imperfektebene des Verbrechens schließlich wird der Blick für den Banditen, die Eheleute und den Holzfäller vom dichten Bewuchs des Waldes stark eingeschränkt. Während sich die unmittelbar an der Tat beteiligten Personen zunächst in der relativen Offenheit der Straße begegnen, führt der Räuber Tajomaru den Samurai und seine Ehefrau später immer tiefer in das undurchdringliche Dickicht des Waldes hinein. Die Lichtung, auf der schließlich die Vergewaltigung der Frau und der Tod des Samurais stattfinden, bietet den Personen zwar Spielraum für ihre Handlungen, lässt aber keinen offenen Blick über das unmittelbare Zusammentreffen hinaus zu. Auf allen Ebenen des Films zeigen sich also objektive Begrenzungen, die den Radius menschlicher Wahrnehmung einschränken.

Neben diesen objektiven Begrenzungen lassen sich aber auch subjektive Faktoren nennen, die den Blick auf die Realität beeinflussen und verändern. In den unterschiedlichen Schilderungen von Räuber, Samurai und Frau zeigen sich gewisse Invarianzen des jeweiligen

Verhaltens: Tajomaru, berüchtigt für seine Ruchlosigkeit, schreckt nicht davor zurück, die eigene Schuld zuzugeben, doch vermeidet er tunlichst, Zeichen der eigenen Schwäche zu offenbaren (vehement wehrt er sich beispielsweise gegen die Behauptung, er sei vom Pferd gefallen). Auch die Frau, die als einzige bei ihren Aussagen vor Gericht in Tränen ausbricht, gesteht ihre eigene Schuld ein, präsentiert sich aber durchgängig als die schwache Verstoßene, die alles mit sich habe geschehen lassen, um wenigstens ihren Mann zu retten. Der Samurai schließlich berichtet von seinem Selbstmord durchgängig unter dem Motiv der Souveränität, die er selbst im Angesicht des Todes nicht aufgibt.

Die Widersprüchlichkeiten der unterschiedlichen Darstellungen verlieren an Überraschung, wenn man hier die Überlegung aufgreift, dass Menschen die Geschehnisse um sich herum immer in ihren persönlichen Lebenshintergrund hinein deuten müssen. Paul Watzlawick betont, Menschen würden immer versuchen, den Situationen, deren Wesen sie nicht auf Anhieb erfassen können, eine bestimmte Ordnung und Erklärung zuzuweisen (»Interpunktion«), weil die Welt sonst chaotisch, unberechenbar und bedrohlich erscheinen würde. Da diese Ordnungszuweisung aber von der eigenen Erfahrung, dem individuellen Lebensentwurf und der persönlichen Weltanschauung abhängt, unterscheidet sie sich von Person zu Person und führt durch verschiedenes Ordnen der Ereignisabläufe auch zu verschiedenen Wirklichkeiten.⁹ Legt man in *Rashomon* den drei unmittelbar am Verbrechen beteiligten Personen deshalb unterschiedliche »Ordnungsmuster« (Räuber: Vermeidung von Schwäche; Samurai: Souveränität; Ehefrau: Unterwerfung) zugrunde, so werden die widersprüchlichen Darstellungen des Verbrechens auf dem Hintergrund divergierender Realitäten quasi als positive Selbsttäuschungen verständlich. Etwas griffiger formuliert: Die Menschen belügen sich selbst.¹⁰ Es zeigt sich somit, dass in *Rashomon* neben kommunikativen und vorgegebenen

9 Vgl. P. Watzlawick: *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen*, München/Zürich²⁷2001, S. 72f.

10 Dies bemerkt auch der Priester in der Rahmenhandlung des Raso-Tores nach dem zweiten Rückblick (Version der Frau), als er darauf zu sprechen kommt, warum die Menschen wohl lügen: »Aus Angst vor der Wahrheit! Die Lüge soll sie beschützen.«

Wahrnehmungsbarrieren auch die »Verfremdung« der Wirklichkeit durch einen subjektiven Anteil in der menschlichen Wahrnehmung anklingt.

In der philosophischen Diskussion um die Erkennbarkeit der Welt wird dieser Grundgedanke heute am konsequentesten im Ansatz des radikalen Konstruktivismus verfolgt und auf seine Spitze getrieben. Aufbauend auf den Ergebnissen der modernen Neurobiologie gelangen Vertreter dieser Denkrichtung zu dem Schluss, der Mensch habe keinen Zugang zur Außenwelt, sondern lediglich zu den neuronalen Reaktionen der eigenen Sinnesrezeptoren.

Exkurs: Die Subjektivität der Erkenntnis im neurobiologischen Kontext

Wie die moderne Neurobiologie zu zeigen vermag, nimmt der menschliche Erkenntnisapparat die Signale und Informationen der Außenwelt nicht einfach im Sinne eines Reiz-Reaktions-Schemas auf, sondern verarbeitet sie aktiv durch Filterung, Transformation und Kombination, bevor sie in das Gehirn oder Bewußtsein gelangen. Nur ein geringer Teil des menschlichen Wahrnehmungsprozesses lässt sich auf die unmittelbare Reizung bestimmter Nervenzellen durch Signale aus der umgebenden Welt zurückführen. Der weitaus größere Teil wird von selbstorganisierten Kombinations- und Selektionsvorgängen eingenommen, die von den originären Sinnessignalen lediglich moduliert werden. Aus der Vielzahl der durch Außenreize gleichzeitig aktivierten Nerven müssen einige wenige für die gemeinsame Weiterverarbeitung ausgewählt und kombiniert werden, da erst durch die komplexe, aber gezielt gesteuerte Auswahl und Abstimmung verschiedener Nervengruppen Wahrnehmung möglich wird. Erst durch diese gezielte Koordination geeigneter Nervenreaktionen wird es dem menschlichen Erkenntnisapparat möglich, eine (Re-)Konstruktion der Wirklichkeit vorzunehmen.¹¹

11 Vgl. W. Singer: Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung, Frankfurt/Main 2002, S. 100 -103.

Vertreter des radikalen Konstruktivismus ziehen aus diesen Einsichten die Konsequenz, dass die Außenwelt für den Menschen unerreichbar fern bleibt und nicht einmal eine partielle Erkennbarkeit der Umwelt möglich ist. Das menschliche Gehirn habe lediglich einen Zugang zum neuronalen »Output« seiner Sinnesrezeptoren. Diese interne Reaktion der Nervenzellen liefert jedoch nur eine qualitativ nicht unterscheidbare, bedeutungsfreie »Einheitssprache«, die das Gehirn verarbeiten und interpretieren muss, d.h. es konstruiert unabhängig von vorausgehenden Reizungen der Nerven die später wahrgenommene Wirklichkeit selbst. Da das menschliche Gehirn nur zu diesen eigenen neuronalen Reaktionen Zugang hat, erweist es sich als informationell geschlossenes System.¹²

Das diesen Vorgängen zugrundeliegende »Programm« des Gehirns beruht zum einen Teil auf genetischen Festlegungen, zum anderen Teil auf der persönlichen Erfahrung des Individuums. Interessant erscheint hier vor allem ein Aspekt: Von der Geburt bis in die Pubertät hinein entwickelt sich das menschliche Gehirn noch immer strukturell weiter. Durch diesen Prozess verbessert sich das neuronale Netz des menschlichen Gehirns, d.h. die verschiedensten Nerven werden sinnvoll miteinander verknüpft. Diese Entwicklung ist jedoch erfahrungsabhängig, und zwar sowohl von den persönlichen Erfahrungen des Individuums als auch von den Interaktionen mit Bezugspersonen. Erst am Ende dieser Entwicklung erstarrt die Architektur des Nervensystems, womit auch die Möglichkeit endet, das »Basisprogramm des Gehirns« zu verändern.¹³ Fehlt bis zum Abschluss dieses Prozesses die Möglichkeit, die entsprechenden neuronalen Verbindungen aufzubauen, so gibt es auch später keine Chance mehr, diesen Vorgang nachzuholen. Dem Menschen bleibt damit ein bestimmter Bereich der Welt unzugänglich, wie Wolfgang Singer am Beispiel des Sehsinns verdeutlicht:

»Wenn es nicht möglich ist, während der ersten Lebensjahre den Gesichtssinn zu gebrauchen, können sich im Gehirn die entsprechenden Ver-

12 Vgl. U. Dettmann: Der Radikale Konstruktivismus. Anspruch und Wirklichkeit einer Theorie, Tübingen 1999, S. 110f.

13 Vgl. W. Singer: Der Beobachter im Gehirn, S. 91f.

schaltungsarchitekturen nicht optimieren. Selbst wenn dann später die optischen Medien der Augen durch chirurgische Eingriffe korrigiert werden und die Sehwelt wieder voll zur Verfügung steht, nützt das nicht, weil die Signale von den Augen nicht sinnvoll verarbeitet werden können. Die Menschen bleiben blind.«¹⁴

An dieser Stelle sei nur auf eine Schwäche des radikalen Konstruktivismus neben seiner logischen Inkonsistenz als abgeschlossenes erkenntnistheoretisches System¹⁵ verwiesen, die sich aus der neurobiologischen Darstellung ergibt: Die angedeutete Entwicklung des Gehirns von der Geburt bis zur Pubertät wurde als erfahrungsabhängig beschrieben. Dies bedeutet, dass das Gehirn für seine Entwicklung und späteren Verarbeitungsmöglichkeiten auf Input von der Außenwelt verwiesen ist, was jedoch der These seiner informationellen Geschlossenheit zuwiderläuft.¹⁶

Dieser knappe Exkurs in die Neurobiologie soll aus einem erkenntnistheoretischen Blickwinkel verdeutlichen, dass die Subjektivität der menschlichen Wahrnehmung nicht von der Hand gewiesen werden kann. In der erkenntnistheoretischen Diskussion ist heute auch jenseits eines radikalen Konstruktivismus ein subjektiver Anteil an der menschlichen Wahrnehmung weitgehend unbestritten, selbst wenn seine genaue Bedeutung je nach Standpunkt umstritten bleibt. Doch selbst im gemäßigten Empirismus wird der subjektive Anteil als perspektive oder gar selektive Funktion zugestanden.¹⁷

Zweifellos verweisen die für *Rashomon* angedeuteten Elemente auf eine stark konstruktivistische Sichtweise der Welt. Besonders die am Verbrechen beteiligten Personen erleben die Welt offenbar nicht so,

14 Ebd., S. 93f.

15 Wenn die Wirklichkeit keinen objektiven Anspruch erheben kann, so gilt dies auch für die Kategorie der Wahrheit, die nur noch als subjektives Konstrukt gedacht werden kann (s.u.). Wenigstens für den eigenen konstruktivistischen Ansatz muss der radikale Konstruktivismus jedoch einen objektiven Wahrheitsanspruch erheben.

16 Vgl. U. Dettmann: Der Radikale Konstruktivismus, S. 117f.

17 Vgl. G. Vollmer: Evolutionäre Erkenntnistheorie. Angeborene Erkenntnisstrukturen im Kontext von Biologie, Psychologie, Linguistik, Philosophie und Wissenschaftstheorie, Stuttgart ⁶1994, S. 42-45.

wie sie tatsächlich ist, sondern setzen sich ihre eigene Wirklichkeit zusammen. Ob *Rashomon* allerdings tatsächlich im Sinne eines radikalen Konstruktivismus zu deuten ist, ob Kurosawa also tatsächlich die ganze Welt als selbst konstruierte Illusion verstanden wissen will,¹⁸ wird im Film nicht deutlich. Man stößt trotz aller Subjektivität der Schilderungen auch auf Konvergenzpunkte einer objektiven Wirklichkeit: Es gibt einen Toten, nämlich den Samurai, den Ehemann der befragten Frau, dessen Leichnam im Wald gefunden wurde. Ebenso bleibt trotz der Unstimmigkeiten der verschiedenen Darstellungen die Frage nach der Mordwaffe (Schwert oder Dolch) einer objektiven Überprüfung nicht entzogen, die sich prinzipiell an der Wunde des toten Samurai beantworten ließe. Gerade der Leichnam und die Art des Todes sind im Sinnzusammenhang des Films nicht bloß Interpretationen, sondern an der Realität überprüfbar, und verweisen somit auf objektive Tatsachen. Dass die Wirklichkeitserfassung nicht völlig realitätsunabhängig vonstatten geht, zeigt auch der neurobiologische Exkurs, denn zu einem gewissen Teil ist ja auch das menschliche Gehirn auf die Außenwelt verwiesen. Insofern beinhaltet die menschliche Wahrnehmung auch eine »objektive« Komponente als gemeinsamen Bezugspunkt. Im Hinblick auf *Rashomon* sollte man deshalb anstatt von einem »absoluten Wahrheitsrelativismus« eher von einem »Wahrheitsperspektivismus« sprechen. Ebenso ist für die Personen im Film eine objektive Wirklichkeit nicht völlige Illusion: Zumindest »eine jeweilige Annäherung an Wirklichkeit«¹⁹ scheint ihnen möglich zu sein. Dies bedeutet jedoch zugleich, dass gemäß *Rashomon* nicht schon alles, nicht die ganze umgebende Welt, zwangsläufig unsicher bleiben muss.

18 Vgl. D. Richie, *Rashomon*, S. 85.

19 D. Mieth: »Wahrhaftig sein - warum? Die Grundnorm der Wahrhaftigkeit, ihre ethische Begründbarkeit und ihre Universalität«, in: W. Wunden (Hg.), *Wahrheit als Medienqualität (=Beiträge zur Medienethik 3)*, Frankfurt/Main 1996, S. 85-101, hier: S. 95.

3. Wirklichkeit und Wahrheit

Folgt nun aus der in *Rashomon* angedeuteten Perspektivität der Wirklichkeit auch schon diejenige der Wahrheit (nicht in einem moralischen Verständnis, sondern im Sinne einer Aussagewahrheit)? Geht man vom bekanntesten und intuitiv wohl naheliegendsten Verständnis von Wahrheit als einer Übereinstimmungsrelation zwischen Denken und Sein bzw. zwischen einem sprachlichen Ausdruck und einem Sachverhalt (Korrespondenztheorie) aus, so muss man diese Frage mit ja beantworten. In der westlichen Philosophie²⁰ stößt man allerdings auf verschiedene weiterführende Ansätze, die über die oft als ungenügend betrachtete korrespondenztheoretische Betrachtung der Wahrheit hinausgehen. Gemäß einer Kohärenztheorie (z.B. von Nicolas Rescher) gelten Sätze beispielsweise dann als wahr, wenn sie widerspruchsfrei mit anderen Sätzen eines Systems konsistent sind und mit diesen in einem systematischen Zusammenhang stehen.²¹ Im Rahmen einer Konsenstheorie (z.B. von Jürgen Habermas) dagegen gelten Aussagen als wahr, wenn sie von allen vernünftigen Gesprächsteilnehmern (in einer »idealen Sprechsituation«) anerkannt werden können.²² Wiederum ein anderer Versuch stammt von Alfred Tarski, der seine semantische Theorie der Wahrheit auf die Unterscheidung zwischen Objekt- und Metasprache zurückführt.²³ Diese und andere Wahrheitstheorien versuchen die Schwierigkeit einer Korrespondenztheorie, die Art der Angleichung zwischen Gedanke und Sache nicht explizieren zu können, durch je andere Ansatzpunkte zu umgehen, bleiben jedoch selbst mit eigenen Schwierigkeiten verbunden.

Wie Lorenz Bruno Puntel herausstellt, müssen die Eingliederung in einen durch die sprachliche Deutung der Welt erstellten Kohärenzrahmen und die daraus resultierende sprachliche Vermittlung wesentliche Elemente eines jeden Verständnisses von Wahrheit sein. Zugleich

20 Noch einmal sei an dieser Stelle auf die bereits angeklungenen Schwierigkeiten verwiesen, die sich ergeben, wenn man einen östlichen Film mit westlichen Denkansätzen konfrontiert.

21 Vgl. L.B. Puntel: Wahrheitstheorien in der Neueren Philosophie. Eine kritisch-systematische Darstellung. Darmstadt ³1993, S. 172-204.

22 Vgl. ebd., S. 144-164.

23 Vgl. ebd., S. 41-61.

betont er jedoch die Unerlässlichkeit eines gewissen Sachbezuges trotz der Unmöglichkeit einer unmittelbaren Korrespondenzbeziehung zwischen »Sprache« und »Welt«: »Da Sprache die Dargestelltheit der Welt (= die dargestellte Welt) ist, ist die Analyse der Sprache die Beschreibung der Welt. Bewegt man sich im Rahmen der Sprache, so bewegt man sich im Rahmen der Dargestelltheit der Welt.«²⁴

Legt man also für *Rashomon* einen relativen bzw. perspektiven Begriff von »Wirklichkeit« zugrunde und kann ein (je nach Definitionsansatz genauer zu bestimmender) Bezug zur außersprachlichen Welt für den Begriff der »Wahrheit« nicht aufgegeben werden, so gelangt man zu einem relativen bzw. perspektiven Begriff von »Wahrheit«. Lässt sich die Realität nur noch annäherungsweise erkennen, so kann auch eine »objektive« Wahrheit nur noch approximativ erreicht werden. Tatsächlich bleibt die »wahre« Wirklichkeit des Verbrechens im Film offen. Sein Tathergang kann höchstens partiell rekonstruiert werden.

Es fällt jedoch auf, dass in den Darstellungen aller Befragten auch Übereinstimmungen zu erkennen sind: Die Erzählungen konvergieren nicht nur darin, dass es einen Toten gibt, sondern schildern ebenso übereinstimmend, dass der Räuber Tajomaru den Samurai zunächst überwältigte und fesselte, anschließend mit der Frau Verkehr hatte, aber den Samurai nicht, wie für einen berüchtigten Verbrecher zu erwarten gewesen wäre, einfach meuchelte (wenn er ihn überhaupt getötet hat, dann im Zweikampf). Diese unwidersprochenen Übereinstimmungen zeigen an, dass es selbst dort, wo die »volle Wahrheit« über den Hergang des diskutierten Verbrechens verborgen bleiben muss und nicht zu rekonstruieren ist, doch zumindest »wahre Tatsachen« zu geben scheint.

4. Der Umgang mit der Wahrheit

Die verschiedenen Versionen des Verbrechens in *Rashomon* lassen auf vorgegebene Begrenzungen sowie einen subjektiven Anteil in der menschlichen Wahrnehmungs- und Wahrheitsfähigkeit schließen. Es wurde

24 Ebd., S. 209.

deutlich, dass sich dort, wo mehrere »Wirklichkeiten« gleichzeitig nebeneinander existieren können, auch verschiedene Wahrheiten nicht gegenseitig ausschließen.

Wollte man allerdings die Widersprüchlichkeiten der verschiedenen Verbrechensdarstellungen ausschließlich auf die individuelle Wirklichkeitsperspektive zurückführen und somit lediglich die divergierenden subjektiven Wahrnehmungen und Wahrheiten für die Unterschiede der vier Schilderungen verantwortlich machen, so scheint man dem Film *Rashomon* nicht ausreichend gerecht zu werden. Wenigstens der Holzfäller ist sich sehr wohl bewusst, dass seine Tatbeschreibung nicht mit seinen persönlichen Erlebnissen im Wald übereinstimmt, muss er doch am Ende des Filmes eingestehen, seine vor Gericht erzählte Darstellung absichtlich abgeändert zu haben. Offensichtlich hat er wenigstens in Teilen gelogen. Von den anderen Schilderungen lässt sich dergleichen wenigstens vermuten, können ihre Differenzen doch wenigstens teilweise auch als bewusste »Nachbesserungen« der Erzählenden zur Aufrechterhaltung der eigenen Charakterrepräsentation und bestimmter Eitelkeiten interpretiert werden. Jeder scheint sich selbst in ein (aus seiner Sicht) möglichst stimmiges Licht zu rücken und so zu präsentieren, wie man am liebsten erscheinen möchte.

Damit verschiebt sich die Perspektive des Umgangs mit Wahrheit und Wirklichkeit von einer eher erkenntnistheoretischen zu einer stärker ethischen Fragestellung. Tatsächlich scheint der Regisseur Akira Kurosawa bei seiner Verfilmung neben der Infragestellung der *einen* Wirklichkeit auch die Frage nach der Motivation des menschlichen Umgangs mit der Wahrheit im Blick gehabt zu haben. Er selbst schreibt in seinem Buch *So etwas wie eine Autobiographie* über *Rashomon*:

»Die Menschen sind unfähig, aufrichtig zu sich selbst zu sein. Sie können nicht über sich sprechen, ohne das Bild zu schönen. Das Drehbuch beschreibt solche Menschen, die nicht leben können, ohne sich selbst zu belügen und sich besser zu machen, als sie sind. Es zeigt, daß dieser sündhafte Wunsch, ein falsches, schmeichelndes Bild von sich zu vermitteln, sogar über das Grab hinaus Bestand hat: Der Mann, der in dem Stück getötet wird, kann auch dann nicht von seinen Lügen lassen, als er durch ein

Medium zu den Lebenden spricht. Egoismus ist das Laster, das die Menschen von Geburt an verfolgt; sie sind nur äußerst schwer davon zu heilen. Dieser Film ist wie ein Rollbild, das im Entrollen das menschliche Ich enthüllt.«²⁵

Egoismus wäre demzufolge die Triebfeder, die die befragten Personen vor Gericht dazu bringt, ihre Darstellungen des Geschehens zu schönern. Jeder Mensch ist von diesem Verlangen getrieben. Egoismus kann in *Rashomon* aber nicht einfach mit bloßen Nützlichkeitsabwägungen gleichgesetzt werden, stellen sich doch die nach dem Tathergang Befragten zwar in einem aus ihrer Sicht positiven Licht dar, ziehen daraus aber keinen tatsächlichen Nutzen: Mit Ausnahme des Holzfällers bestreitet keiner seine Täterschaft und belastet sich somit selbst.

Wie die Charakterisierung »sündhaft« zeigt, handelt es sich für Kurosawa beim Egoismus nicht um eine moralisch neutrale, sondern eine negative menschliche Eigenschaft, die im Wesen des Menschen verankert zu sein scheint und noch nicht einmal durch den Tod ein Ende findet. Solche »dunklen Strebungen und bizarren Verwirrungen«²⁶ lassen sich aber mit der Unsicherheit der Welt, in der der Mensch zu leben hat, in Verbindung setzen. Dort, wo eine »wahre« Wirklichkeit letztlich eine Illusion ist, bleibt dem Menschen auch letzte Sicherheit verwehrt. Wo dem Menschen aber die Sicherheit über weite Bereiche der Welt fehlt, bleibt nur die eigene Person als Rückzugsort für Gewissheit und Orientierung, der schließlich auch die Verantwortung für sämtliche Geschehnisse zugeschrieben wird. Für die Personen in *Rashomon* nimmt die Unsicherheit jedenfalls eine zentrale Position ein: Räuber, Samurai und Ehefrau übernehmen die Verantwortung auch für die Geschehnisse in der Undurchschaubarkeit des Waldes, für die sie vielleicht gar nicht verantwortlich sind. Sie »verirren sich im Dickicht ihres Herzens und wandern immer tiefer in die Wildnis hinein.«²⁷ Das gesamte Szenario des Films unterstreicht die nicht vorhandene Sicherheit der Menschen: Der verfallene Zustand des

25 A. Kurosawa: So etwas wie eine Autobiographie. Aus dem Amerikanischen von M. Bischoff, München 1986, S. 217f.

26 Ebd., S. 217.

27 Ebd., S. 217.

Rasho-Tores, unter dessen »Schutz« die Rahmenhandlung der Präsenzebene stattfindet, ist nur ein Hinweis dafür. Der wolkenbruchartige Regen drängt die Menschen zu einem Rückzug auf engsten Raum. Die Verhandlung vor Gericht liefert keine Aufklärung des Verbrechens. Und die gesamte Handlung spielt in einer Zeit, in der Naturkatastrophen und Kriege das Land erschüttern und den Menschen ein sicheres Zusammenleben verwehren.

Wenn hier eine enge Verbindung zwischen der Unsicherheit der umgebenden Welt und einem egoistisch motivierten Umgang mit der Wahrheit anvisiert wurde, so sollte doch gleichzeitig im Blick sein, dass aus einem Wahrheitsrelativismus im erkenntnistheoretischen und aussagenlogischen Sinn nicht schon ein moralischer Wahrheitsrelativismus folgen muss. Die Relativität der Wahrheit unterbindet zwar ein doktrinäres Beharren auf »der Wahrheit«, soll nicht den anderen Menschen ihre Existenz als ebenso individuell wahrnehmende und lebende Personen abgesprochen werden.²⁸ Sie schließt jedoch nicht das Bemühen um die eigene Wahrhaftigkeit aus. Selbst wenn eine Person nur die »subjektive« Geltung einer Wahrheit beanspruchen kann, ist das Bemühen um die wahrhaftige und möglichst unverfälschte Weitergabe der eigenen Gedanken und Überzeugungen sowie die aufrichtige Einbringung der eigenen Person möglich. Aus ethischer Perspektive ist es durchaus etwas anderes, den Umgang mit der Wahrheit lediglich in den Dienst der eigenen Sache zu stellen und daraus auch Lügen zu motivieren oder sich um eine der Gemeinschaft dienliche Einbringung der eigenen Person in das menschliche Zusammenleben zu bemühen.

Genau dieser Unterschied wird auch in *Rashomon* diskutiert. Die Rahmenhandlung unter dem Rasho-Tor setzt sich mit dieser ethischen Fragestellung auseinander. Dabei lassen sich die drei Männer, die dort während eines Wolkenbruchs Unterschlupf suchen, unschwer als beispielhafte Typen erkennen. Sie stellen nicht nur einen Mikrokosmos der menschlichen Gesellschaft dar,²⁹ sondern stehen zugleich für unterschiedliche Umgangsweisen mit der Wahrheit.

28 Vgl. N. Tomaschek: Die Wahrheit ist eine Falle. Konstruktiv(istisch)e Überlegungen zu einem Begriff von Wahrheit im außermoralischen Sinne, Wien 2001, S. 68.

29 Vgl. D. Desser: The Samurai Films, S. 68.

Der Priester, gemäß seines Standes wohl weit weniger in den Bedürfnissen und Gegebenheiten des Alltags gefangen als die meisten anderen Menschen, steht für den Glaubenden, der bestimmte metaphysische und kosmologische Wirklichkeiten (»Die Sünde ist im Menschen nicht über den Tod hinaus verwurzelt«³⁰) als gegeben voraussetzt. Die Wahrheit stellt für ihn einen wesentlichen Wert des menschlichen Zusammenlebens dar (»Ich glaube an die Wahrheit im Menschen. Es ist nicht die Lüge, die in dieser unglücklichen Welt herrscht.«³¹) Für ihn dürfte das Lügenverbot wohl allgemeine Geltung haben, zeigt doch ein Blick in die heiligen Texte aller großen Weltreligionen, dass das moralische Verbot der Lüge weite Verbreitung findet.³² Auch wenn er selbst eingesteht, manchmal »aus Schwäche« zu lügen, stellt der aufrichtige Umgang mit der Wahrheit für ihn einen wesentlichen Wert gelingender menschlicher Existenz dar: »Das entsetzliche ist, dass es keine Wahrheit zu geben scheint; dass ich das Vertrauen verliere. Und es ist schrecklich das Vertrauen in den Menschen zu verlieren. Wisst Ihr, und das ist viel schlimmer als Erdbeben, Unwetter, Kriege, Seuchen und alle Übel, die uns quälen.«³³

Als Gegenpol zur Rolle des Priesters findet man den Diener, der in seiner zynischen und nihilistischen Art quasi den »modernen« und ungläubigen Menschen repräsentiert.³⁴ Wahrheit stellt für ihn keinen Wert an sich dar, sondern steht im Dienst des eigenen Nutzens. Dass die Welt dadurch nicht gerade besser wird, stellt er nicht in Frage (»Hast du nie von dem Dämon gehört, der entsetzt erkannt hat, wie schlecht die Menschen sind und geflohen ist?«³⁵). Er zeigt jedoch keine Skrupel, sich mit dieser schlechten Welt zu arrangieren. Demzufolge

30 Priester in der Rahmenhandlung am Rasho-Tor nach dem zweiten Rückblick (Version der Frau).

31 Priester in der Rahmenhandlung am Rasho-Tor nach dem vierten Rückblick (Version des Holzfällers).

32 Vgl. E. Schockenhoff: Zur Lüge verdammt? Politik, Medien, Medizin, Justiz, Wissenschaft und die Ethik der Wahrheit, Freiburg 2000, S. 13.

33 Priester zu Beginn der Rahmenhandlung am Rasho-Tor.

34 Vgl. D. Desser: The Samurai Films, S. 68. Im Gegensatz zu Priester und Holzfäller taucht diese Figur noch nicht in der literarischen Vorlage auf.

35 Diener in der Rahmenhandlung am Rasho-Tor nach dem dritten Rückblick (Version des toten Samurai).

hat er auch keine Probleme mit dem Lügen. Seine Einstellung im Umgang mit der Wahrheit kommt deutlich in folgender Aussage zum Vorschein: »Von mir aus kann lügen, wer will. Hauptsache, die Geschichte ist gut!«³⁶

Der Holzfäller schließlich ist das Bindeglied zwischen den verschiedenen Erzählebenen, insofern er der einzige ist, der sowohl im Rasho-Tor als auch im Gerichtshof sowie bei der Tötung des Samurais anwesend war. Als Vater von sechs Kindern verdient er seinen Lebensunterhalt mit handwerklicher Arbeit und repräsentiert den einfachen Durchschnittsmenschen der damaligen Zeit. Bezüglich seiner Einstellung zur Wahrheit kann er zwischen Priester und Diener positioniert werden: Einerseits weiß er um die Wichtigkeit der Wahrheit und verzweifelt beinahe daran, dass es keine Wahrheit zu geben scheint. Andererseits erweist sich auch er als Lügner zum eigenen Vorteil, da er bewusst und in Täuschungsabsicht seinen Bericht vor dem Gericht verfälscht. In ihm werden am stärksten die Widersprüchlichkeiten sichtbar, die sich im Menschen im Umgang mit der Wahrheit auf tun können.

Keiner der drei Männer kann die Widersprüchlichkeiten der vier Tatbeschreibungen sinnvoll auflösen. Doch während der Priester nicht wahrhaben will, dass es die *eine* Wahrheit nicht gibt und der Holzfäller von seiner Anklage gegenüber den »gelogenen« Darstellungen des Räubers, des Samurais und der Ehefrau aufgrund seiner eigenen Lüge Abstand nehmen muss, kann sich der Diener in seiner Weltsicht bestätigt fühlen. Insofern könnte man David Desser zustimmen, der als eine zentrale These *Rashomons* eine Aussage über die menschliche Natur erkennt: »You take what you can get in an uncertain world.«³⁷

Doch die selbstzentrierte und »unmoralische« Einstellung des Dieners hat in *Rashomon* nicht das letzte Wort. Als die drei Männer am Ende des Films den ausgesetzten Säugling unter einer Treppe finden, bleibt der Diener zwar weiterhin im Rahmen seiner grundsätzlichen Einstellung, jeder müsse vor allem auf sich schauen (»Jeder muss zuerst an sich denken. (...) Die Eltern haben nur an sich gedacht. Das

36 Diener in der Rahmenhandlung am Rasho-Tor nach dem zweiten Rückblick (Version der Frau).

37 D. Desser: *The Samurai Films*, S. 71.

tut ja jeder heute. (...) So ist in dieser Welt das Leben.«³⁸), und entwendet dem Baby seine Windeln und Decken. Als er aber bereits das Tor verlassen hat und im Regen verschwunden ist, entscheidet sich der Holzfäller dafür, sich des schutzlosen Säuglings anzunehmen und ihn aufzuziehen. Es fällt auf, dass an dieser Stelle des Films zum ersten Mal in der Rahmenhandlung der Wolkenbruch ein Ende findet und die ersten Strahlen der Sonne auf Priester, Holzfäller und Kind fallen. Hat man den Regen vorher als Motiv der Begrenzung und Unsicherheit verstanden, so steht das selbstlose Verhalten des Holzfällers offensichtlich für eine neue Klarheit und Sicherheit im menschlichen Leben.

Darin mag man lediglich ein Aufscheinen von »Kurosawa's vaunted humanism«³⁹ sehen, der die Unerträglichkeit der vorausgehenden Geschichte abmildern will. Betrachtet man die Szene mit dem Baby, die sich in Kurosawas literarischer Vorlage noch nicht findet, jedoch nicht einfach als Zusatz, sondern als Verlängerung der vorausgehenden Diskussion unter den drei Männern, so scheint hier eine Aussage über den Umgang mit der Wahrheit auf. Durch die selbstlose Tat des vorher noch hin und her gerissenen Holzfällers gewinnt der nahezu verzweifelte Priester, der unter den drei Männern für die Notwendigkeit der Wahrheit steht und nach Donald Richie am ehesten als Sprachrohr Kurosawas dient,⁴⁰ den Glauben an das Gute im Menschen zurück (»Ich muss dir danken. Du hast mir gezeigt, dass man an die Menschen noch glauben kann!«⁴¹). Damit erweist sich die Tat des Holzfällers als Kriterium für den sinnvollen und hilfreichen Einsatz der Wahrheit, der dem Menschen zugleich ein gewisses Maß an Sicherheit zurückgeben kann: Der Umgang mit der Wahrheit muss trotz aller Unsicherheit über die »wahre« Wirklichkeit dem Leben dienen und im Dienste der Mitmenschlichkeit stehen.⁴² In diesem Sinne stellt die persönliche Wahrhaftigkeit in *Rashomon* auch im ethischen Kontext keine absolute Größe dar, die schon aus sich selbst heraus evident wäre und universellen Anspruch erheben könnte. Wahrheit erweist sich nicht als

38 Diener in der Rahmenhandlung am Rasha-Tor, nachdem die drei Männer das ausgesetzte Baby entdeckt haben.

39 D. Desser: *The Samurai Films*, S. 66.

40 D. Richie: *Rashomon*, S. 75.

41 Priester in der Schlusszene der Rahmenhandlung am Rasha-Tor.

42 Vgl. D. Mieth: *Wahrhaftig sein*, S. 95f.

bloßer Selbstzweck oder als universelle Norm, die ein Lügenverbot schon kategorisch einfordern würde. Vielmehr hat sie sich an übergeordneten Kriterien und Normen zu orientieren, eben an den zentralen Maßstäben der Lebensförderlichkeit und Menschenfreundlichkeit.⁴³

5. Resümee

Trägt man die angestellten Beobachtungen und Überlegungen zusammen, so sind unter den Fragestellungen dieses Artikels zwei Ergebnisse zu unterstreichen. Einerseits kommt in *Rashomon* eine Deutung von Wahrheit und Wirklichkeit in den Blick, die ein objektives Verständnis der beiden Größen massiv in Frage stellt. Beide erscheinen nur noch als relative Kategorien, die von der persönlichen Perspektive und individuellen Deutungskraft des wahrnehmenden Subjekts abhängen. Dabei klingt aber zugleich an, dass diese Relativität noch nicht genuin die Möglichkeit einer Annäherung an objektive Tatsachen ausschließen muss. Andererseits zeigt sich, dass der Umgang mit der Wahrheit trotz der Ungewissheit und Unsicherheit des menschlichen Lebens nicht schon jegliche moralische Bedeutsamkeit verliert. Auch wenn Menschen von Egoismus geprägt sind und dazu neigen, sich selbst zu belügen, kann der aufrichtige Umgang mit der Wahrheit im Dienste der Menschenfreundlichkeit und Lebensförderlichkeit gemeinschaftsfördernde Kraft und moralischen Anspruch besitzen. Akira Kurosawa, der Regisseur dieses Meisterwerkes japanischer Filmkunst, konnte sich offenbar selbst in den inneren Spannungen zwischen Aufrichtigkeit und Selbsttäuschung sowie den Widersprüchlichkeiten der Menschen in *Rashomon* wiederfinden. Denn unter Bezug auf eben diesen Film schreibt er am Ende von *So etwas wie eine Autobiographie*:

»Die Menschen vermögen zwar nicht mit vollkommener Aufrichtigkeit über sich zu sprechen; doch wenn sie sich in anderen Menschen darstellen, fällt

43 Wollte man versuchen, diese Kriterien mit *westlich-christlichen* Maßstäben schlagwortartig zusammenzufassen, so könnte man hier eventuell von einer Orientierung an der Nächstenliebe sprechen.

es ihnen sehr viel schwerer, die Wahrheit zu umgehen. Dann zeigen sie oft viel von dem, was sie in Wirklichkeit sind. Bei mir, da bin ich sicher, war das der Fall. Nichts sagt so viel über einen schöpferischen Menschen aus wie sein Werk.«⁴⁴

44 A. Kurosawa: So etwas wie eine Autobiographie, S. 224.