

Gruschka, Andreas

Die Dramaturgie der Aufklärung. Von Lessings Ringparabel zur Pfeilparabel Kurosawas

Pädagogische Korrespondenz (1989) 5, S. 66-74



Quellenangabe/ Reference:

Gruschka, Andreas: Die Dramaturgie der Aufklärung. Von Lessings Ringparabel zur Pfeilparabel Kurosawas - In: *Pädagogische Korrespondenz* (1989) 5, S. 66-74 - URN: urn:nbn:de:0111-opus-54015 - DOI: 10.25656/01:5401

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-54015>

<https://doi.org/10.25656/01:5401>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<https://pk.budrich-journals.de>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, auführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Gegen das Selbstverständliche

- 5 *Rainer Bremer*
Was Hänschen gelernt hat, muß Hans vergessen

Kältestudie I

- 18 *Frank Kiewit*
Wie die Arbeitsverwaltung auf neue Probleme reagiert

Kältestudie II

- 26 *Barbara Schenk*
Subjektivität und Erziehungswissenschaft

Das aktualisierte Thema

- 37 *Andreas Gruschka*
Kurzschlüsse beim Verkürzen und ihre mögliche Pointe

Der Reformvorschlag

- 44 *Rüpel*
Für die Demokratisierung der Prinzenziehung

Das historische Lehrstück

- 51 *Hans-Jochen Gamm*
Lessings »Nathan« – dramatisierte Lektion der Aufklärungspädagogik

Aus den Medien

- 66 *Andreas Gruschka*
Die Dramaturgie der Aufklärung –
Von Lessings Ringparabel zur Pfeilparabel Kurosawas

Aus historischen Medien

- 75 *Michael Parmentier*
Jenseits von Idylle und Allegorie – Die Konstruktion des ästhetischen Subjekts
in Bruegels »Kinderspielen«

Über exemplarische Neuerscheinungen

- 89 *Michael Tischer*
Prima Klima? Wolfgang Brezinka und die Restauration der Wertethik

Nachgelesen

96 *H. Däbritz*

Ein sächsischer Dorfschullehrer in der Mitte des 19. Jahrhunderts

Didaktikum

98 *Helmut Stövesand*

Vorbildlich vorbildlos

Aus dem Gestrüpp des Institutionalismus

105 *Aus einem Amtsblatt*

Notiz aus der Fremde

107 *Rainer Kühn*

Vom Haus, in dem wir leben – Über eine Baustelle in Bonn

Andreas Gruschka

Die Dramaturgie der Aufklärung – Von Lessings Ringparabel zur Pfeilparabel Kurosawas

Der vorläufig letzte Film Akira Kurosawas »Ran« beginnt mit einer Variante der Ringparabel, die Lessing Nathan erzählen läßt. Anders als im »dramatischen Gedicht« Lessings wird der Gehalt der Parabel im Film direkt an der Geschichte geprüft, die er erzählt: Hidetora, ein alternder Fürst im Japan des 17. Jahrhunderts, läßt seine drei Söhne, seine engsten Berater und zwei zu Vasallen gemachte ehemalige Feinde zu einer Jagd ein. Beim anschließenden Festessen verkündet er, daß er müde vom Kämpfen sei. Nun, wo keine Feinde mehr zu besiegen seien, glaubt er, sein Haus geordnet übergeben zu können. Er gibt seinen drei Söhnen zunächst einen einzelnen Pfeil und fordert sie auf, ihn mit bloßen Händen zu zerbrechen. Die Söhne folgen der Anweisung. Dann reicht Hidetora ihnen nacheinander ein Bündel mit drei Pfeilen und der gleichen Aufforderung. Zunächst scheitert Taro, der älteste, dann Jiro der mittlere Sohn. Als Saburo, der Jüngste, die drei Pfeile übernimmt, zerbricht er sie, indem er sie übers Knie bricht. Danach stellt er vor den Gästen den Vater als Narren hin, da dieser glaube, die Brüder durch ein Gleichnis einigen und auf eine gemeinsam getragene Herrschaft im Hause Hidetora verpflichten zu können. Hidetora fühlt sich von seinem Lieblingssohn öffentlich desavouiert und verstößt ihn. Im Verlaufe der hastig vorgenommenen Flucht wird Saburo von den beiden beim Essen anwesenden Vasallen des Vaters eingeholt und eingeladen, bei ihnen Unterschlupf zu nehmen. Sie teilen ihm ihre Bewunderung für seine Offenheit und seinen Mut mit, dem Vater die Wahrheit zu sagen. Beide Fürsten geben zu erkennen, daß sie Saburos Prognose teilen und daß sie sich für die kommenden Auseinandersetzungen die Unterstützung des jüngsten Sohnes Hidetoras sichern wollen.

Nachdem Nathan Saladin die Ringparabel erzählt hat, ist der Gedanke gültig formuliert, der die Grundlage für ein glückliches Ende des Dramas abgibt. Saburo glaubt seinem Vater nicht, daß die weitere Geschichte der im Krieg groß gewordenen Familie durch eine Parabel zum Guten bewegt werden könnte. Weder Hidetora noch die Gäste des Festessens sind wie die Hauptakteure des Nathan beseelt von der Kraft der Aufklärung, von der Logik der Vernunft, sie sind Realisten geworden im Kampf um ihre Selbsterhaltung. Nathan und Saladin glauben an die Vernunft, die im Märchen von dem einen Ring zum Ausdruck kommt, der für drei Söhne bestimmt ist, und von dem es heißt, er bringe seinem Träger die Gunst seiner Mitmenschen ein. Saburo durchschaut die sozial sehr ernst gemeinte Inszenierung des Vaters als bloßes Märchen, an das kleine Kinder glauben mögen, die es mit den magischen Kräften halten, oder eben senil gewordene Männer wie der eigene Vater.

Wer sich dagegen über die Wirklichkeit aufkläre, müsse sich auf ihrem Boden bewegen: Alle Söhne haben vom Vater gelernt, daß allein die durch keinerlei Sentimentalität getrübbte konsequente Verfolgung der eigenen Interessen, und das heißt im Krieg die radikale Auslöschung oder Entwaffnung der Feinde, die eigene Sicherheit gewährleisten könne. Handele man nicht so, so Sorge man dafür, daß die Feinde stark genug werden, um den Kampf wiederaufzunehmen. Saburo ahnt, daß der Kampf in die Familie getragen werde, weil auch dort das Gesetz der Stärkeren wirksam bleibe. Deswegen dürfe nur jeder seiner eigenen Kraft und nicht den Versprechungen seiner potentiellen Gegner vertrauen. Der Vater habe mit seiner Parabel alles das dementiert, was ihn groß gemacht habe. Das Postulat der Vernunft, das in seinem Bild von der Unbezwingbarkeit der drei Pfeile zum Ausdruck kommen sollte, stellt in den Augen des Sohnes keine rationale Lösung des Nachfolgeproblems dar, sondern ist diktiert vom sentimentalischen Wunsch der Versöhnung mit seinen Gegnern.

Lessing hat es mit seiner Parabel in mehrfacher Hinsicht einfacher gehabt als Kurosawa. Zunächst ist die Geschichte der drei Söhne eine Geschichte in einer anderen Geschichte. Lessing muß nicht nachweisen, was geschähe, wenn aus dem Märchen eine realistische Geschichte der Lösung eines Nachfolgeproblems mit einem Fürsten und drei Söhnen würde. Schon daß die drei Söhne nicht aufeinander losgehen, sondern den Richter aufsuchen, um sich seinem Spruch zu unterwerfen, ist Ausdruck märchenhaft verklärter Vernunft, die, gäbe es sie, das Gericht überflüssig machen würde. Die Söhne verstünden, warum der Vater jedem von ihnen den einzigartigen Ring geben wollte, ja radikaler noch: Sie würden post mortem dem Vater deutlich machen, daß seine Angst vor der Bevorteilung eines jeden von ihnen unnötig war, denn ihre Toleranz würde das Prinzip der einen Sohn privilegierenden Nachfolge überschreiten. In der Parabel selbst klären sich die Söhne mit Hilfe des Richters darüber auf, was der Vater ihnen wohl hat sagen wollen, als er jedem einen Ring mit der Zusage gab, er erhalte *den* Ring. In Nathans Erzählung sind die Söhne so auf die Aufklärung eines Rätsels ausgerichtet, daß sie die legitime Verfolgung ihrer Interessen unmittelbar zurückstellen. Es gibt nicht einmal das schmerzhaft Gewahrwerden, betrogen zu sein, sei es vom Vater oder von den Brüdern, geschweige denn einen Kampf für die Durchsetzung des eigenen Rechts. Deswegen haben es die Söhne in Nathans Geschichte schwerer als die Hidetoras.

Dieser will genausowenig wie der Vater in der Ringparabel einen der drei Söhne bevorzugen, also teilt er die Macht (die Truppen) unter den drei Söhnen auf, macht einen, den ältesten, zum somit auf Konsens mit den anderen verpflichteten Oberhaupt der Familie und bekräftigt das alles mit dem Gleichnis von den gebündelten Pfeilen. Ein scheinbar realistisches Modell der Vernunft bestimmt die Eingangsszene von »Ran«, denn Hidetora trägt dem Umstand Rechnung, daß weiterhin Herrschaft ausgeübt und das Haus vor möglichen Feinden geschützt werden muß. Was wäre vernünftiger als Hidetoras Lösung? So versteht der Zuschauer, der diese Familie und ihre Geschichte nicht kennt, zunächst nicht den Spott des jüngsten Sohnes. Bei Lessing dagegen ist schon die Parabel ein reines, durch logische Argumentation vorangetriebenes Kabinettstück. In der Vernunft hat man recht

ganz unabhängig davon, ob man damit in der Wirklichkeit Recht bekommt. Dabei ist bei näherem Hinschauen die Parabel eine Mischung aus Betrug und Vernunft. Der schwache (oder feige?) Vater drückt sich vor einer direkten Auseinandersetzung mit seinen Söhnen. Das Nachfolgeproblem delegiert er an die Söhne. Seine Vernunft als Vater hat nicht ausgereicht, sie zur gemeinsamen Übernahme der Verantwortung zu führen, weil ihr Bedürfnis, jeweils der Auserwählte zu sein, als unvernünftig, intolerant, gefährlich für alle schon vorher erfahren worden wäre. Daß die Söhne nun beweisen müssen, daß sie würdige Träger des Ringes sind, erscheint vor diesem Hintergrund im besten Fall als Vernunft einer vom Vater aus der Not erfundenen List, vermittelt über die Weisheit des Richters. Das zum Bild des ›Ausgangs des Menschen aus selbstverschuldeter Unmündigkeit‹ zu erklären, verlangte, die Dialektik zur Kenntnis zu nehmen, die noch im Märchen sich durchgesetzt hat, weil es ganz ohne Realistik eben auch nicht auskommt.

Hidatora appelliert direkter an die Vernunft, er kommt ohne List aus und richtet die Dinge so ein, daß seine Parabel bloß bekräftigt, was er bereits zur Nachfolge geregelt hat. Die Parabel erinnert die Söhne an ihre gemeinsame Geschichte, die Einigkeit unter ihnen als Bedingung des militärischen Erfolges, zugleich als Voraussetzung der Unterwerfung der Gegner belegt. Wenn sie einig handeln würden, ihr partikulares Interesse auch unabhängig von der Autorität des Vaters zurückstellten, würden sie für die Zukunft dem Krieg den Nährboden entziehen. Während sich die beiden älteren Söhne von der Lektion des Vaters ganz überzeugt zu geben scheinen, weiß der jüngste, daß es die friedliche Zukunft nicht ohne die eigene Geschichte geben kann. Noch im Bild von den Pfeilen ist das Dementi der Parabel angelegt: Man kann die Pfeile durchbrechen. Was hindert daran, die Kräfte der bloßen Hand technisch mit Hilfe des Knies zu steigern, wenn man denn seinen Vorteil suchen will? Wenn schon die Parabel nichts taugt, wie soll sie zu einer anderen Wirklichkeit als der bis dahin erlebten veranlassen?

Bekanntlich nutzt Lessing die Ringparabel, um noch etwas anderes als die Lösung des Nachfolgeproblems, den Kampf um weltliche Privilegierung zu thematisieren. Es geht ihm um den Nachweis der Unhaltbarkeit des weltlichen Kampfes um die Privilegierung der Religionen vor Gott. Vor diesem Hintergrund wird das Problem des Vaters (Gottvaters) zum Thema der Aufklärung:

SALADIN. Die Ringe! – Spiele nicht mit mir! – Ich dünkte,

Daß die Religionen, die ich dir

Genannt, doch wohl zu unterscheiden wären.

Bis auf die Kleidung; bis auf Speis und Trank!

NATHAN. Und nur von Seiten ihrer Gründe nicht. –

Denn gründen alle sich nicht auf Geschichte?

Geschrieben oder überliefert! – Und

Geschichte muß doch wohl allein auf Treu

Und Glauben angenommen werden? – Nicht? –

Nun wessen Treu und Glauben zieht man denn

An wenigsten in Zweifel? Doch der Seinen?

Doch deren Blut wir sind? doch deren, die

*Von Kindheit an uns Proben ihrer Liebe
Gegeben? die uns nie getäuscht, als wo
Getäuscht zu werden uns heilsamer war? –
Wie kann ich meinen Vätern weniger,
Als du den deinen glauben? Oder umgekehrt. –
Kann ich von dir verlangen, daß du deine
Vorfahren Lügen strafst, um meinen nicht
Zu widersprechen? Oder umgekehrt.
Das nämliche gilt von den Christen. Nicht? –*
SALADIN. *(Bei dem Lebendigen! Der Mann hat Recht.
Ich muß verstummen.)*

III/7

Saladin ruft »herrlich, herrlich« aus, als er merkt, worin die Pointe der Nathanischen Erzählung liegt. Gerade weil er sich nicht wörtlich auf die Ebene des möglichen gesellschaftlichen Gehalts beziehen muß, um sie zu verstehen (weder auf den Streit der Theologen und der Religionen noch auf die Probleme der politischen-dynastischen Erbfolge, die nicht umsonst deswegen so relativ konfliktfrei gelöst sind, weil sie jenseits aller Liebe des Regenten zu den Söhnen und ihrer Eignung den Erstgeborenen privilegieren), kann die Geschichte ihren aufklärerischen Charme entfalten und Wirkung zeigen. Erst diese doppelte Distanz zur Realität entbindet die aufklärerische Potenz der Parabel. Anders scheint Aufklärung, die das Bestehende überschreiten will, nicht zu haben zu sein. Würde sie sich an die Verhältnisse binden, die ihr so gründlich und grundsätzlich widersprechen, könnte sie nicht zur beabsichtigten Wirkung vorstoßen. Damit läßt sich zwar – und das ist Lessings Leistung – die Realität der Vernunft beweisen, wie aber lassen sich danach die Verhältnisse kritisieren, ja können sie überhaupt noch sachhaltig erklärt werden, wenn nach dem Modell nur noch die Differenz zwischen der Vernunft (der Ringparabel) und der Realität (des militanten Fanatismus der Religionen) attestiert werden kann?

Lessing geht es in dem Stück nicht um diese Form von Kritik. Er will die Möglichkeit der Vernunft beweisen und – wie H.J.Gamm in diesem Heft sehr eindringlich zeigt – die Parabel, ja das ganze Stück läßt sich als pädagogisches Lehrstück interpretieren. Nicht die Gründe für das Scheitern der Aufklärung werden im Stück analysiert, statt dessen wird am Tempelherrn vorexerziert, wie pädagogischer Umgang zur Aufklärung wird. Damit ist der Nathan auf Positivität festgelegt. Im Stück geht es zu wie in der kommunikationstheoretischen Rettung der Vernunft durch J.Habermas, auch da hat Gamm recht. Während Habermas zur Beweisführung weite Wege durch die wissenschaftliche Literatur gehen mußte, kann Lessing einfach eine Geschichte erzählen. Das Märchen ist als solches unangreifbar. Widerstand gegen die Selbstaufklärung im Diskurs kommt nur von Außenfiguren, die die Dramaturgie der Handlung zwar befördern, sie aber nicht in ihrem Sinne beeinflussen können (Daya und der Patriarch bei der Denunziation, ein Jude habe eine Christin als sein Kind erzogen). Die im Stück machtvoll Agierenden sind entweder schon vernünftig, oder sie vollenden ihre Vernunft im fast herrschaftsfreien Dialog. Die Frauen spielen keine eigenständige Rolle, was

insbesondere bei Recha ins Gewicht fällt, die eher Objekt der Belehrung denn Subjekt der Selbstaufklärung ist. Schließlich der Tempelherr, ein Pubertierender, wie Gamm schreibt, der seine Identität erst noch zu finden hat, sich gegen Nathan wendet und von ihm weise pädagogisch behandelt wird, als für seine Reden und Taten Verantwortlicher und doch noch nicht ganz Verantwortlicher. Damit hat Lessing dafür gesorgt, daß es zu einem happy end kommt. Regie führt die kontrafaktisch als geltend unterstellte Aufklärung des Autors, für den stellvertretend Nathan und Saladin handeln.

Was aber geschieht unter Umständen, unter denen nicht das Gute als möglich bewiesen werden soll, sondern das Schlechte als das Unhaltbare? Während der Zuschauer des Lessingschen Dramas, jedenfalls der zeitgenössische, sich erbaut aus dem Theatersessel erhebt, um ggf. unmittelbar über die Inszenierung zu richten, geht es so manchem Zuschauer von »Ran« ganz und gar anders. Einige verlassen während der Aufführung das Kino, sie können das Gezeigte nicht mehr ertragen; kein Ausdruck von Langeweile oder eine Demonstration gegen Mängel der Inszenierung. Fast alle, mit denen ich nachher über den Film gesprochen habe, waren wie gerädert. Sie kommen oft auf den Film zurück, um zu verstehen, was sie so verstören konnte.

Unmittelbar nach der Flucht Saburos wird alles anders, als sich der Vater erträumt hat. Hidetora hatte angekündigt, daß er abwechselnd auf einer der drei Burgen der Söhne wohnen wolle. Zunächst bleibt er bei Taro, dem formellen Familienoberhaupt. Hidetora behält die Insignien seiner Macht, zu ihnen zählt eine Leibwache, die sich auch nach der Abdankung des Oberhauptes aufführt, als wäre Hidetora der Fürst. Nach einem ersten Zwischenfall (einer der Soldaten Taros will den Narren Hidetoras töten, weil dieser ihn verhöhnt hat, und wird von Hidetora mit einem Pfeil (!) getötet) verlangt Kaede, die Frau Taros, von ihrem Mann, er müsse den Vater zur vertraglichen Übergabe der ganzen Macht zwingen, sonst werde er vor seinen Leuten lächerlich gemacht. Kaede ist die einzige Überlebende einer Familie, die Hidetora vernichtet hat. Gedemütigt willigt Hidetora ein und zieht sofort weiter zur Burg des zweiten Sohnes. Vorgewarnt überrascht Jiro den Vater mit der Mitteilung, die Unterzeichnung der Abdankung schließe aus, daß der Vater eine starke Leibwache um sich schare, er dürfe in die Burg kommen und werde mit allem Respekt behandelt, nicht aber seine Soldaten. Hidetora, mißtrauisch geworden und unfähig, sich irgendeiner Macht auszuliefern, und sei es der des Sohnes, weist das Angebot Jiros zurück und zieht weiter zur dritten Burg. Deren Besatzungstruppen haben die Burg verlassen und sich Saburo als ihrem Herrn angeschlossen. Saburo schickt dem ehemaligen General des Vaters, der ebenfalls zu ihm übergelaufen ist, Tango, zum Vater, um ihm anzubieten, mit seiner Leibwache Zuflucht bei ihm zu suchen. Hidetora, immer noch tief verletzt, lehnt ab. Kurz nachdem Hidetora die dritte Burg bezogen hat, belagern die Truppen Taros und Jiros die wegen der Weigerung des Vaters, sich von seiner Leibwache zu trennen, als aufständig erklärte Burg. Sie wird in einer blutigen Schlacht erobert, allein Hidetora überlebt. Vom Wahnsinn ergriffen schreitet er aus der Burg ins Freie, die Truppen der Söhne bilden ein Spalier. Später wird er in der Wildnis von seinem Narren und von Tango gefunden. Der Narr versteckt den irre gewordenen Fürsten fernab von allen Menschen.

Während der gemeinsamen Belagerung der dritten Burg nutzte der General Jiros eine Gelegenheit, um den in seinen Augen unfähigen Rivalen seines Herrn auszuschalten. Taro wird von hinten erschossen. Nun ist der Weg frei für Jiro. Er bringt der Witwe Taros den Helm und den Zopf des Toten. Kaede überwältigt Jiro, droht, ihn zu töten und verführt ihn kurz darauf. Er soll seine eigene Frau töten lassen (ebenfalls die Beute eines Kriegszuges des Vaters), sie heiraten und beide würden sie dann unverwundbar werden. In der Zwischenzeit bricht Saburo auf, um den Vater zu holen. Er stößt auf das Gebiet seiner Brüder vor. Die Truppen der ehemals verbündeten Fürsten geben ihm Rückendeckung. Es kommt zur Schlacht zwischen den Truppen Jiros und Saburos. Diesen gelingt es, jene in die Flucht zu schlagen. Als die fliehenden Truppen die erste Burg erreichen, stoßen die Truppen der nun zu Gegnern gewordenen Vasallen nach, um die Burg zu erobern. Kurz bevor der Belagerungsring um die Burg geschlossen ist, erreicht sie ein Soldat, der im Auftrag Jiros den von Kaede geforderten Kopf von dessen Frau bringt. Das ist selbst für den Mörder Taros, den General Jiros zuviel, er tötet Kaede, die zuvor zu erkennen gibt, daß alles von ihr nur inszeniert wurde, um an der Familie Hidetoras Rache für die Ausrottung ihrer Familie zu nehmen.

Noch während der Schlacht hatte Jiro Scharfschützen ausgeschickt, die Saburo töten sollten. Dieser hatte sich von seinen Truppen entfernt, um den inzwischen gefundenen Vater zu sich zu holen. Hidetora erkennt seinen Sohn, überwindet seinen Wahnsinnszustand, und Vater und Sohn versöhnen sich. Gemeinsam reiten sie auf Saburos Pferd zum Lager zurück. Auf dem Weg gelingt es einem Scharfschützen, Saburo zu töten. Über den toten Sohn gebeugt, bricht dem Vater das Herz. Tango, der beide begleitet hat, kniet neben den Toten, streckt voller Haß die Faust zum Himmel und beschimpft Gott für das von ihm gewollte Schicksal der Menschen.

Der Film endet symbolisch, wie er begonnen hat. Die zum Buddhismus konvertierte Frau Jiros, Sue, hatte ihren von Hidetora geblendeten Bruder erfolgreich vor der Familie des Fürsten versteckt. Sue und ihr Bruder sind zusammen, als sie vom Soldaten Jiros entführt und später enthauptet wird. Sue läßt ihren Bruder zurück, übergibt ihm beim Abschied ein Bildnis des Buddha der Erlösung und bittet ihn, auf sie zu warten. Nach einiger Zeit beschließt der Blinde, seine Schwester zu suchen. Während im Tal der Leichenzug Saburos und Hidetoras vorbeizieht, steht der blinde Prinz oben auf einem Vorsprung der Ruine seines ehemaligen Schlosses. Ihm entgleitet das Bildnis des Buddha und er versucht, es mit seinem Stock zu finden, dabei bewegt er sich immer näher auf den Abgrund zu.

Kurosawa dazu: »Der Mensch ist vollkommen allein. Das ist durch die Person Tsurumarus (des Blinden) symbolisiert, am Ende diese Silhouette am Rand des Abgrunds, ins Leere tappend – ein Bild der Menschheit heute im nuklearen Zeitalter, die ins Leere tappt.«

Weil der Film alle Illusionen über die Möglichkeit der Umkehr raubt, möchte der Zuschauer immer wieder den Film anhalten. Er möchte dem Schicksal in die Arme fallen, aber das Unheil hat seine zwingende Logik. Im Handeln der Personen besiegt der Verstand die Vernunft, weil er allein als das Mittel auftritt, mit dem die Menschen unter den vorliegenden Umständen sich gegen andere behaupten können. Dramaturgisch nährt Kurosawa immer wieder ein wenig die Hoffnung, die

Kette der Gewalt könne zerrissen werden. Nach den bereits durchlittenen Morden und Intrigen sucht der Zuschauer einen Ausweg, Hoffnungsträger, die dem zutiefst Bösen erfolgreich das Gute entgegenhalten können. Sobald aber der Zuschauer solche Hoffnung auf den Fortgang der Geschichte richtet, wird sie, keineswegs willkürlich, sondern aus dem Verlauf der Geschichte zwingend abgeleitet, zerstört. Unbestechlich erzählt Kurosawa eine Geschichte, deren Wahrheit in der radikalen Darstellung der Unhaltbarkeit und immanent betrachtet in der Unüberwindbarkeit der Umstände liegt, die selbst unwahr sind. Die Dynamik der Selbstzerstörung des Menschen ist solange in Gang, wie die Menschen sie nicht außer Kraft setzen. Wenn sie dies aber nicht tun, entwickelt sich das Unheil mit naturwissenschaftlicher Zwangsläufigkeit bis zum fatalen Ende, wo also nichts mehr



zu zerstören übrig bleibt. Es gibt nicht diesen, in der Aufklärung einmal optimistisch postulierten Bruch mit der Vorgeschichte, schon weil sich die Menschen in ihren Köpfen darüber aufklären, was unhaltbar geworden ist. Die von den Menschen geschaffenen Strukturen, insbesondere die ihrer Wirtschaftsform – bei Kurosawa geht es allein um die Behauptung der Menschen mit Hilfe konsequenter Machtentfaltung über andere Menschen –, erweisen sich selbst als unvernünftig, sie sind nicht einfach durch den Eingriff der Vernunft vernünftig zu gestalten.

Der Stoff von »Ran« erscheint fremder als der von Lessing. Was gehen uns die Kriege im Japan des 16. und 17. Jahrhunderts an? Behauptet Lessings Aufklärungsstück seine Aktualität nicht schon zu Recht aufgrund der erst kürzlich geschehenen Barabarei? Über diese selbst vermag Lessing nicht mehr aufzuklären. Er hat sein Stück nach vorne entworfen, nicht nach hinten als Aufarbeitung der Vergangenheit.

Zu unserer Vergangenheit gehört wesentlich die Erfahrung, daß die Aufklärung nicht gelungen ist, ja bezogen auf Lessings Thema in nicht vorstellbarer Weise verhöhnt wurde. Kurosawa vermeidet in seinem Film alles Folkloristische. Wer den großen Film »Yol« des Türken Güney gesehen hat, kann seine Betroffenheit auf das Inhumane einer fremden Kultur beziehen, die den Menschen die Möglichkeit raubt, sich zu lieben und zu schützen. Eine solche Distanzierung ist bei »Ran« ausgeschlossen. So fremd der Stoff auch ist, nicht erst die Übernahme von Motiven des »Lear« im Drehbuch macht den Zuschauer darauf aufmerksam, daß vor einem vertrauten kulturellen Hintergrund von seiner eigenen aktuellen Bedrohung gehandelt wird. Mittelbar ist das Scheitern der Aufklärung das Thema Kurosawas, Lessings dagegen zielt auf die Möglichkeit der Aufklärung.

»Ran« wird hier nicht als Kunstwerk gekennzeichnet, weil in diesem Film die Unmöglichkeit der Aufklärung behauptet und bewiesen würde. Kurosawa ist weder Apokalyptiker, noch fällt er mit dem Film ontologische Urteile. Kurosawas Film macht allerdings eindringlich deutlich, daß Lessings Modell, Aufklärung zu betreiben, heute nicht mehr angemessen ist. Nicht nur diejenige über sich selbst muß hinzukommen, sondern auch die radikale Reflexion über die Möglichkeit ihres Scheiterns, des Umschlagens von Aufklärung in Barbarei. Die im »Nathan« vorgeführte Idylle beschönigt die Lage. Dem herrschaftsfreien Dialog von Saladin und Nathan wohnt nichts Kritisches mehr inne, denn wenn zwei Aufgeklärte sich gegenseitig weiter belehren, dann kann gar nicht mehr verständlich werden, warum Unaufgeklärte sich der Aufklärung verweigern. Solcher Widerstand findet im »Nathan« nicht statt. Die glückliche Fügung, die am Ende des Stücks fast ins Unwirkliche gesteigert wird (Verwandschaften werden entdeckt, die alle Begrenzungen der Religionen dementieren), hat etwas Rührendes, es erinnert heute an so manche Boulevard-Komödie. Das Schicksal der Menschen wird sich aber nicht so glücklich fügen. Das spiegelt sich im Handlungsverlauf von »Ran«.

Kurosawas Protagonisten scheitern alle, die für das Gute stehen ebenso wie die das Böse Berechnenden, es Repräsentierenden. Kommunikation findet aufgeklärt strategisch statt, angefangen bei der Vorstellung der Pfeilparabel bis zum Ende, bei der Tötung Kaedes, als Sprache nur noch bekräftigt, was jenseits einer Idee vom Dialog in Gang gesetzt wurde. Sprachlos, im vollen Sinne des Wortes, endet der Film mit dem Bild Tsurumaros. Die Sprache erweist sich als unbrauchbar, irgendwie die Dinge der Menschen menschlich zu leiten. Hoffnung erscheint im Film nur dort, wo der Buddha der Erlösung durch die schwächsten Akteure verehrt wird. Die Menschen treiben in »Ran« sehenden Auges in ihr Unglück. Sie haben nur gelernt, mit gewalttätigen Mitteln sich vor Gewalt zu schützen. Die Möglichkeit der Versöhnung repräsentiert ein Buddha, nicht mehr der Mensch selbst.

Kurosawa hätte die Möglichkeit gehabt, die Geschichte gut enden zu lassen: mit dem Tod der beiden herrschsüchtigen Brüder, der Versöhnung des jüngsten Sohnes mit dem Vater. Er hat einem solchen Ausgang mißtraut, wäre die Geschichte einer Verstrickung in Objektives auf diese Weise doch zu einer Geschichte der individuellen Versöhnung von Vater und Sohn verflacht. Gewalt wird aber, so die Fatalität von »Ran« (was übersetzt etwa Chaos heißt), nicht durch die private Aufhebung der Widersprüche überwunden. Statt dessen richtet Kurosawa unsere Hoffnung auf

schwächsten Menschen, den Blinden am Abgrund. Dieser evoziert keine Illusionen mehr.

Adorno zitierte in seinem Gespräch mit Gehlen einmal Grabbe: denn nur Verzweiflung kann uns retten! Wer aufgeklärt verzweifelt ist, ist nicht mehr durch den Wunsch in seinem Blick auf die Wirklichkeit getrübt oder gar korrumpiert, es könne den Menschen doch irgendwie gelingen, sich an der Lösung der von ihnen geschaffenen Probleme vorbeizumogeln und die Gefahren zu überspringen, ohne sie zu meistern.

Lessing steht mit seinem »Nathan« am Anfang der Aufklärung, pädagogisch auch am Anfang unserer eigenen Aufklärung, wie Gamm gezeigt hat. Die offensive Umsetzung der Aufklärung in pädagogische Lehrstücke ist von der Emphase getragen, daß die Erleuchtung der Köpfe Vorurteile besiegen und der Reaktion den Boden entziehen könne. Lessings Idealismus, im Drama Religion und Theologie von allem Gesellschaftlichen zu reinigen, zumindest nur so viel von ihm ins Stück zu lassen, wie mit Mitteln der Aufklärung neutralisiert werden kann, war mehr als honorig. Lessings mit Hilfe des »Nathan« durchsichtig gemachte Form rationaler Argumentation zur Prüfung von Vorurteilen im Anschluß an die Erzählung der Parabel (s. o.) war eine wichtige Etappe, ohne die Vernunft sich erst gar nicht zum Mittel der Kritik an der Gesellschaft hätte entwickeln können. Heute aber, trotz des Fortlebens der religiösen Intoleranz, kann Aufklärung sich nicht auf die Lessingsche Form beschränken. Ihr Thema ist ungleich drängender geworden.

Kurosawas Film ist insgesamt eine schwarze Parabel von der Gefahr der Selbstausslöschung der Menschen. Im Film wird sie nicht als ein blindes Schicksal, als Fatum dargestellt (wie Tango, Gott beschimpfend, beim Tode von Sohn und Vater behauptet), das über den Menschen steht. Sie wird höchst aktiv, mit der größten Energie erst in Gang gehalten. In »Ran« kämpfen die Menschen erbarmungslos mit den Mitteln der Gewalt darum, die Gewalt zum Verschwinden zu bringen und steigern sie doch damit nur. Eine immer perfektere Abschreckung soll heute dazu dienen, kriegerische Gewaltausübung zu verhindern. Je perfekter jene wird, desto gefährlicher wird sie für uns. Das Gleichgewicht des Schreckens soll uns ruhig schlafen lassen, keiner denkt mehr daran, den Schrecken zu überwinden. Saburo zeigt, wie wenig dazu nötig ist, das Gleichgewicht zu verletzen, so wenig wie unter unseren Verhältnissen, daß man sich wundern muß, daß bisher nicht mehr passiert ist. Es ist die gleiche wissenschaftlich-technische Rationalität, die unser Weiterleben auf der Erde bedroht, wie die, die als Mittel der Rettung angeboten wird. Erst wo der Profit das Wirtschaften der Menschen vorantreibt, sollen sich die Probleme lösen lassen, die eine am Profit orientierte Wirtschaft hervorgebracht hat. Kurosawa zeigt uns am Beispiel eines Nachfolgekonfliktes aus dem alten Japan, wohin das führt und wie weit die Menschen wohl gehen müssen, bis ihnen nichts als Umkehr mehr übrig bleibt. Da dies der aktuellen Lage entspricht, ist die Parabel des Films kritischer als die des Aufbruchstücks Lessings. »Ran« fordert die Zuschauer dazu auf nachzudenken, wieweit es die Aufklärung gebracht hat. Sie bleiben verstört zurück, nicht einfach bloß betroffen, sondern durch ein Kunstwerk auf Reflexion gerichtet. Erst weil Kurosawa als negativer Denker auftritt, wird diese Wirkung möglich.