

Wahrheit im Film

Robert Pippin

The University of Chicago

Grobe Übersetzung! Entschuldigen Sie bitte die unglücklichen und ungeschickten Formulierungen.

Filme sind Waren, deren Herstellung sehr teuer ist und die von Investoren finanziert werden, die eine Rendite für ihre Investition erwarten. Die Frage, ob solche Produkte etwas mit Philosophie zu tun haben oder gar als Formen philosophischen Denkens betrachtet werden sollten, ist umstritten. Für die meisten Philosophen besteht die Beziehung zwischen Film und Philosophie, wenn überhaupt, entweder darin, dass er zum philosophischen Nachdenken anregt oder Beispiele für philosophische Rätsel liefert. Das Argument, dass dies alles ist, was der Film beitragen kann, beruht auf der Feststellung, dass ästhetische Objekte nichts aussagen. Weil sie das nicht tun, können sie nicht Träger der Wahrheit sein. Für die meisten Philosophen können nur behauptete Sätze Wahrheitsträger sein. Wenn wir das, was ein Film über ein moralisches Leben, die menschliche Psychologie oder eine existenzielle Krise aussagt, in Sätze übersetzen können, die etwas aussagen, können wir die Wahrheit dieser Aussage vielleicht mit Hilfe der traditionellen philosophischen Analyse und Argumentation beurteilen.

Es gibt Gründe, **dieser Einschränkung gegenüber** skeptisch zu sein. Ein Grund ist, dass die traditionelle Philosophie verarmt, wenn sie sich einer solchen ästhetischen Ressource nicht bedient. Da das Leben offensichtlich in der ersten Person gelebt wird, nicht als Zuschauer unserer eigenen Handlungen, sondern als Akteur, *der sein Leben aktiv vorantreibt, so wie es ihm erscheint*, wollen wir Fragen stellen wie: Wie fühlt man sich in einer bestimmten

historischen Lebensform (und die historische Beugung ist entscheidend) verraten, verlassen, ängstlich, todesängstlich, hoffnungslos, verzweifelt, eifersüchtig, ignoriert, verliebt? Es gibt keine beobachtende, wissenschaftliche oder analytische Haltung, die Zugang zu solchen Erfahrungen haben könnte. (Die Analyse solcher Konzepte *muss Annahmen über die Erfahrung machen*, die keine Analyse allein rechtfertigen kann.) Und wir wollen nicht nur die Darstellung solcher Erfahrungen als "wie es tatsächlich ist" anerkennen, wir wollen verstehen, welchen Platz solche Erfahrungen in einem Leben einnehmen, wie bedeutsam sie sind, was man aus ihnen ableiten kann, was es heißt, sie zu berücksichtigen oder auf solche Erfahrungen zu reagieren, was an ihnen vernachlässigbar oder unwichtig ist. Wir wollen verstehen, warum Menschen **so** reagieren und handeln, wie sie es tun, und wenn ein Drehbuchautor und ein Regisseur einen überzeugenden Kontext und ein glaubwürdiges historisches und soziales Umfeld schaffen können, können wir verstehen, warum jemand so fühlt und handelt, und auch, warum in vielen dramatischen Fällen seine Reaktionen und Taten unangemessen, verdächtig motiviert, wahnhaft oder einfach mehr sind, als sie auf den ersten Blick scheinen. Wie bereits erwähnt, gibt es einen Unterschied zwischen dem, was wir glauben, über etwas zu denken, und dem, was wir tatsächlich denken, und ein Film kann eine beunruhigende Erkenntnis über diesen Unterschied hervorrufen. Vor allem aber wird, wie bereits erwähnt, der Charakter unseres Gefühlslebens eindeutig von der Organisation und den Machtverhältnissen der Gesellschaften, in denen wir leben, beeinflusst. Ob wir uns beleidigt, ignoriert, gedemütigt, zufrieden oder sogar gelangweilt fühlen, hat sehr viel mit unserem Platz in einer historischen Welt zu tun. Es ist unwahrscheinlich, dass eine empirische Verhaltensstudie sehr aufschlussreich sein wird, wenn wir nicht wissen, wie es ist, beispielsweise in den aufstrebenden westlichen

Massenkonsumgesellschaften nach dem Zweiten Weltkrieg zu leben. Ganz allgemein wollen wir verstehen, was dazu beiträgt, dass etwas für eine Person in einer Gemeinschaft zu einer bestimmten Zeit von Bedeutung ist oder nicht, wie eine historische Welt als Quelle einer solchen Bedeutung dienen kann, wie es ist, in einer solchen Welt ein Engagement für andere zu riskieren, wie das scheitern kann, wie und warum Unglücklichsein in selbstmörderische Verzweiflung abgleiten kann. Bei großen Autoren kann man erkennen, dass der Ehrgeiz *weit über* eine Fallstudie einer bestimmten imaginären Figur hinausgeht und dass der Regisseur eine Art von Typizität und Allgemeinheit anstrebt, die weit über jede Art von fiktionalisierter Dokumentation hinausgeht.

Zweitens scheint diese Beschränkung der Wahrheit auf die propositionale Wahrheit zu restriktiv und unangemessen selbstbegrenzend. Unsere Aufnahme in die Welt um uns herum und unser Verhalten ihr gegenüber ist nicht ursprünglich propositional geprägt, wie es das traditionelle philosophische Beharren auf der Fundamentalität der Substanz-Eigenschafts-Relation vermuten ließe. Vielmehr sprechen wir leicht von Aspekten unserer Welt und anderer Personen, die eher offengelegt als behauptet werden, und wir meinen oft, dass etwas Wahres offengelegt werden kann, das der propositionalen Formulierung vorausgeht und grundlegender ist als diese. Es scheint recht vernünftig, wenn jemand sagt, dass er plötzlich etwas über den Charakter einer Person "gesehen" hat, angesichts dessen, was der andere getan hat. Wenn der Philosoph sagt, dass das, was an dem, was sie gesehen hat, wahr sein könnte, nur der Satz sein kann, der das, was sie gesehen hat, ausdrückt, und dass dieser Satz nur dann als wahr bezeichnet werden kann, wenn wir seine Wahrheitsbedingungen klar angeben können und wissen, ob sie erfüllt sind, dann scheinen zwei Dinge falsch zu laufen. Erstens könnte es nicht

möglich sein, determiniert in Form eines Satzes anzugeben, was sie gesehen hat, auch wenn sie zu Recht davon überzeugt ist, dass die Person nicht so ist, wie sie dachte, nämlich jemand, der *das* tun würde. Und die Wahrheitsbedingungen führen uns einfach zurück zu der Erfahrung dessen, was sie gesehen hat, und das ist eine interpretative Frage, keine empirische. Wir akzeptieren die Möglichkeit einer offengelegten Wahrheit als ein relativ allgemeines Merkmal des gewöhnlichen Lebens, ohne die strenge Determiniertheit und die propositionalen Einschränkungen zu akzeptieren. Wir haben vielleicht einen Freund, von dem wir sagen möchten, dass er Schönberg versteht, und wir meinen nicht, dass er die Kompositionstheorie versteht. Wir meinen es so, wie wir sagen könnten, dass ein guter Freund uns wirklich versteht, ohne dass er in der Lage wäre, eine Reihe von Sätzen zu liefern. Außerdem ist das, was wir als Orientierung in einer Welt bezeichnen können, die als Horizont möglicher Sinnhaftigkeit verstanden wird, nicht selbst eine solche Orientierung, ein Gegenstand, der einer diskursiven Artikulation unterliegt. Man kann sie nur als indirekt offenbart kennen (aus Gründen, die wir gleich erörtern werden), sie unterliegt den Mehrdeutigkeiten der interpretativen Komplexität, und es scheint ganz natürlich zu sagen, dass Romanautoren oder Regisseure versuchen, "uns etwas Wahres zu zeigen", das nur in ästhetischer Form verfügbar wäre.

Wenn wir das Thema auf diese Weise angehen, können wir auch die Möglichkeit des Scheiterns von Bedeutung oder Wichtigkeit in einer historischen Welt erkennen. Was lange Zeit so bedeutsam erschien, kann auf eine Art und Weise, die wir nicht zu kontrollieren scheinen, unbedeutend werden. Darüber hinaus sind die Quellen der Bedeutsamkeit in einer Welt untrennbar mit der Frage nach der Möglichkeit von Quellen der Bedeutsamkeit in einer historischen Welt im Allgemeinen verbunden. Wir neigen dazu, Sinn als etwas radikal

Individuelles zu betrachten, so dass das, was für einen Bauern in einem kleinen Dorf wichtig ist, für einen anderen nicht wichtig sein muss, auch nicht für einen jungen Studenten in Paris. Aber solche individuellen Bedeutungsausprägungen sind Ausprägungen einer gemeinsamen historischen Welt, der gemeinsamen historischen Welt der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Und dieser Begriff einer Welt, wie er etwa von Heidegger (oder als Lebensform von Wittgenstein) verwendet wird, ein Horizont möglicher Sinnhaftigkeit, ist, da es sich nicht um erklärbare gemeinsame bewusste Verpflichtungen handelt, nicht als irgendeine Art von Objekt in der Welt verfügbar. Er ist nur in weltlichen Zusammenstellungen, Handlungen und Projekten verfügbar, wobei "verfügbar" eindeutig in die Kategorie "kann gezeigt, aber nicht gesagt werden" fällt. (Was zählt, kann gesagt werden, aber die Quelle der möglichen Materie ist immer schon vorausgesetzt.) Dieselbe Untrennbarkeit von individueller Bedeutung und weltgeschichtlicher Möglichkeit gilt auch, wenn man versucht, das Scheitern von Sinnhaftigkeit zu verstehen, das Hauptthema so vieler modernistischer Kunst. (Es genügt, Erfahrungen von Angst, Depression, Entfremdung und Phänomene zu erwähnen, die in der vormodernen Welt keine Erwähnung finden, wie z. B. Selbsttäuschung, um die Relevanz der historischen Weltlichkeit für unsere Versuche der Selbsterkenntnis zu zeigen. Und es ist kein Zufall, dass Philosophen wie Kierkegaard, Heidegger und Sartre auf Oper, Poesie und Drama zurückgreifen, um die Bedeutung solcher Erfahrungen zu erforschen).

Ich kann versuchen zu erklären, was ich meine, indem ich auf Beispiele von Versuchen zurückgreife, die Relevanz von Literatur und Film für die Philosophie aufzuzeigen. Bei einer meiner Studien über den Schriftsteller Henry James ging es darum zu zeigen, was aus der

moralischen Erfahrung in der Spätmoderne geworden war: eine neue Lebensform, in der das herkömmliche Vertrauen in eine angenommene Wertehierarchie, in rollendefinierte Verpflichtungen, in die Religion oder in einen gemeinsamen Sinn für moralische Regeln zusammengebrochen war, in der aber ein gewisses Gefühl für die Unangemessenheit der bloßen Selbstsucht überlebt hatte. Der Wert von James' Phänomenologie dieser neuen moralischen Erfahrung besteht darin, dass er durch die Reaktionen und Handlungen seiner Figuren nicht suggeriert, dass sich ein neuer moralischer Konsens und ein allgemeines Prinzip herausgebildet hat. Es ist das Fehlen eines solchen Konsenses, das es James ermöglicht, kontingente Formen sozialer Interaktion und Abhängigkeit zu schildern, die Charaktere mit einem gewissen guten Willen dazu zwingen, ihren Weg zu dem zu finden, was wir uns in verschiedenen Fällen, die sich nur schwer miteinander vergleichen und daher nur schwer verallgemeinern lassen, gegenseitig schulden. Ich kann mir vorstellen, dass wirtschaftliche oder soziale Forschung und Analyse bei dieser Art von Untersuchung ebenfalls hilfreich sein könnten, aber ich kann mir nur schwer vorstellen, wie empirische Forschung oder ein philosophisches Beharren auf einem neuen Prinzip oder Gesetz eine solch beispiellose Situation, unsere Situation, beleuchten könnte. Diese Situation scheint mir viel philosophisch gesinnten Literaturkritikern wie Lionel Trilling viel zugänglicher: "Hin und wieder kann man beobachten, wie das moralische Leben sich selbst revidiert, vielleicht indem es die Betonung, die es früher auf das eine oder andere seiner Elemente legte, verringert, vielleicht indem es ein neues Element erfindet und hinzufügt, eine Verhaltens- oder Gefühlsweise, die es bisher nicht als wesentlich für die Tugend angesehen hatte. Diese Bereitschaft, Veränderungen

im moralischen Leben anzuerkennen, ist in unserer modernen Denkweise über Literatur implizit" (Trilling 1982, 1).

Im Falle einer Studie über Hollywood-Western könnte kein intelligenter Zuschauer, wenn er die Geschichten des Übergangs von einem vorrechtlichen zu einem bürgerlichen Rechtsstaat verfolgt, umhin, über die Art der für diesen Übergang notwendigen politischen Loyalität nachzudenken, darüber, wie das Band entstehen konnte, das die Untertanen in einer kollektiven Unterwerfung unter die politische Ordnung und die Rechtsstaatlichkeit miteinander verbindet. Es ist höchst unwahrscheinlich, dass diese Akzeptanz viel mit einer Einschätzung der Qualität der Argumentationsstrategien für den Ausstieg aus dem Naturzustand oder dem kontrafaktischen Zustand des ursprünglichen Vertragsschlusses zu tun hat. Ein gewisses Verständnis für die psychologische Dynamik des politischen Lebens ist notwendig, insbesondere des politischen Lebens in den USA nach dem Bürgerkrieg (dessen Schatten noch immer über unserer Geschichte liegt).

Im Fall des besten Film Noir bestand das Problem darin, ob wir die allgemeinen Annahmen über absichtliches Handeln angemessen verstehen, ein Thema, das eine Erforschung der Natur der Selbsterkenntnis und ihrer Beziehung zur Kenntnis anderer zu einem bestimmten Zeitpunkt erfordert.. Diese Annahmen besagen, dass eine Ex-ante-Reflexion zur Bildung von Handlungsabsichten führt, die die Handlung erklären und möglicherweise rechtfertigen (in manchen Darstellungen die Handlung verursachen). Wenn eine Erzählung glaubwürdige Fälle zeigen könnte, in denen die Figuren keine Ahnung haben, was sie tun oder warum sie es tun, und in denen ihre Fähigkeit, die möglichen Auswirkungen ihres Handelns zu

verstehen, durch eine immer korruptere und chaotischere soziale und politische Welt untergraben wird, deren Quellen der Korruption auf verrückte Weise verborgen und unerklärlich sind, dann kann eine Reihe dieser allgemeinen Annahmen nicht gelten. Diese Filme problematisieren nicht nur die Frage, wie es ist, in einer solchen Welt zu leben wie man in einer solchen Welt lebt und wie sich diese Erhellung auf die Reflexion über Handlungsfähigkeit, Verantwortung und Individualität auswirkt, als ob solche Fragen nur Provokationen für die Reflexion wären, sondern die Erzählung selbst bietet uns eine bestimmte Form der Reflexion. (Die "Ergebnisse" einer solchen Reflexion in diesen Filmen sind nicht beruhigend.)

Lassen Sie mich nun zu Beispielen aus dem Kino übergehen und dann das leidige Problem der Unterscheidung von Wahrheit und Unwahrheit bei der Offenlegung diskutieren. Meine wenigen Beispiele stammen von Robert Bresson, aber ich möchte zunächst einen ganz kurzen Ausschnitt zeigen, der Sie hoffentlich davon überzeugen wird, wie unmittelbar ein Film eine Region einer modernen Welt, der Arbeitswelt, vermitteln kann. Es handelt sich um die erste Szene des ersten Films der wahren Erben von Bresson, der belgischen Brüder Dardenne. Der Film heißt *Rosetta*, 1999. Sie werden eine junge Frau in einer Lebensmittelfabrik sehen, von hinten gefilmt, in Bewegung, irgendwo hin eilend. Sie scheint sehr aufgeregt, ja sogar wütend zu sein, und man wird ein wenig unruhig, weil man ahnt, was passieren könnte. Wir folgen ihr, als würden wir mit ihr in ihre Welt eintreten. Wir hören nur ihren Atem und ihre Schritte und bemerken die merkwürdige Geste, mit der sie die Türen der Kamera zuschlägt, durch die sie geht, fast so, als wäre sie der Kamera gegenüber gleichgültig, keine Schauspielerin, die eine Rolle spielt.

(Tatsächlich ist sie keine Schauspielerin, sondern eine Amateurin in ihrem ersten Film.) Wir bekommen auch das Gefühl, dass sie vielleicht in einem anderen Sinne Türen hinter sich schließt, als ob sie ihre Brücken hinter sich abbrennt, gleichgültig gegenüber den zukünftigen Konsequenzen dessen, was sie im Begriff ist zu tun. Sie betritt den Arbeitsplatz und wir erfahren, warum sie so aufgebracht ist. Sie wird entlassen und kann nicht verstehen, warum. Damit will ich nur andeuten, wie viel wir bereits in den ersten Sekunden über die Arbeit in dieser Welt verstehen, die verzweifelte Notwendigkeit von Arbeit, die extreme Verletzlichkeit, Angst und Ohnmacht derjenigen, die Arbeit finden und behalten müssen, die Ohnmacht sogar des Managers, der Rosetta nicht gleichgültig zu sein scheint, sondern ihr erklären muss, dass die Regierung ihr Stipendium für ihre Ausbildungszeit bezahlen wird, was es der Fabrik ermöglicht, solche jungen Arbeitskräfte billig zu beschäftigen und dann andere zu recyceln, ohne dass dauerhafte Stellen geschaffen werden. All dies ist so, aber man kann nicht sagen, dass wir die Figuren "sehen" und der Handlung folgen können. Nichtsdestotrotz befinden sich die Figuren in einer bestimmten Welt, und wir beginnen zu ahnen, wie eine solche Welt aussieht, aber nicht-diskursiv, so als ob wir sofort "eingestimmt" wären.

CLIP Rosetta

Um diesen Punkt zu vertiefen, wende ich mich nun den Filmen von Robert Bresson zu. Bressons Darstellung von Personen, die sich mit Objekten und anderen in einer Welt beschäftigen, ist kein Bild einer Welt, die ihnen kognitiv, begrifflich oder sogar bewusst eine Art vertrauten Sinn gibt, und auch nicht von Individuen, die sich selbst reflektierend oder sogar thematisch durch

ihr Leben führen. Was für sie von Bedeutung ist, entsteht und vergeht vorbewusst und auf eine Weise, die nicht als ungewöhnlich betrachtet wird. In *A Man Escaped* wird keine Zeit damit verbracht, den Gefangenen Fontaine zu zeigen, wie er darüber nachdenkt, was er tun soll, oder wie er sich erklärt und versucht, sich vor seinen Kameraden zu rechtfertigen. In der Gefangenschaft wird seine Seinsweise einfach zur Flucht, das ist alles, was für ihn Sinn macht. Keine andere Seinsweise würde das tun, und die Flucht hat eine unmittelbare Bedeutung, die nicht das Ergebnis von Überlegungen darüber ist, was er tun sollte, ob es zu riskant ist usw. Und es wird viel Zeit darauf verwendet, dass er geduldig und in mühsamer Kleinarbeit einfach das tut, was er braucht, um das, was geschieht, zu realisieren. In *Taschendieb* wird Michel nahtlos und mühelos zum Dieb, und was es für ihn bedeutet, ein Dieb zu sein, abgesehen davon, dass er glaubt, von jeglicher moralischen Missbilligung befreit zu sein, ist einfach, ein guter Dieb zu sein. Es ist ihm sogar gleichgültig, dass er erwischt wird. Diese Figuren begreifen die Welt um sich herum durch die Projektion ihrer eigenen praktischen Möglichkeiten. Zusätzliche Kleidung oder eine Drahtmatratze tauchen auf, bedeuten für Fontaine etwas, als Material, aus dem man ein Seil machen kann, ein Löffel ist ein potentieller Meißel.

CLIP: Der Löffel

Die Rennbahn ist für Michel ein Ort, an dem man sich auf das Ende eines Rennens freut, sich zu einem potenziellen Opfer macht; eine teure Uhr stellt eine Herausforderung dar. Hier ist die Szene seiner gleichgültigen Gefangennahme. . In dieser späten Szene ist der Mann hinter ihm ein Polizist, den er und wir schon auf der Polizeiwache gesehen haben, aber er versucht trotzdem, ihn auszurauben.

CLIP Endgültige Festnahme, Taschendieb

Diese praktischen Möglichkeiten sind ihre eigene, ihre Seinsweise, aber in einer spezifischen historischen Welt, die ein solches Projekt zu etwas macht, das in einer Welt von Bedeutung sein könnte, oder zunehmend in Bressons Filmen in den sechziger Jahren und darüber hinaus, in einer Welt, in der sehr wenig in einer Weise von Bedeutung sein könnte, die eine Existenz aufrechterhalten könnte, die man als seine eigene erfahren könnte.

Was besonders interessant ist an dem, was Heidegger und Bresson auf nicht-diskursivem Wege zu erreichen versuchen, ist auch politisch potenziell sehr wichtig. Bresson macht Filme über wohlhabende Pariser und sehr arme französische Bauern, aber obwohl in letzteren Fällen die liberal-demokratischen Ideale zumindest für die Figuren, die wir sehen, grob verwirklicht sind - Sicherheit, Wohlstand, Rechtsstaatlichkeit, Frieden, die bürgerliche, nukleare Familie und mehr - und während es in einigen Fällen großes Elend, Armut, moralische Gleichgültigkeit, Grausamkeit gibt, entdecken die Filme und Heidegger versucht, eine starke Unzufriedenheit einzufangen, die wenig mit Wohlstand oder Armut zu tun zu haben scheint. Unverfügbare Sinnquellen, die einer Lebensform Orientierung und Halt geben könnten, sind eine eigene Form des Leidens, die umso schmerzhafter und frustrierender ist, als solche Quellen nicht gewollt werden können. Die Erfahrung einer Art Heimatlosigkeit und Verlorenheit, die so viele seiner Figuren machen, ist keine Pathologie, die geheilt werden kann, oder ein Mangel, der durch irgendeine Handlung gefüllt werden kann, und das führt oft zu einer ausgesprochen modernen Form der Verzweiflung.

Hier ist der Anfang von Bressons letztem Film, L'Argent (1983). Der Junge, den Sie sehen werden, ist mit seinem Taschengeld unzufrieden und heckt mit einem Freund einen Plan aus, um einen gefälschten 500-Franken-Schein zu vertreiben. Es gelingt ihnen, und bald befindet sich der Schein in den Händen eines naiven Arbeiters, der wegen des Besitzes verhaftet wird. Er wird zu einer Bewährungsstrafe verurteilt, findet aber aufgrund seiner Vorstrafen keine neue Arbeit und kann somit seine Frau und seine kleine Tochter nicht ernähren. Seine Lage wird immer verzweifelter; er versucht, eine Bank auszurauben und kommt ins Gefängnis. Dadurch gerät er in einen Zustand der Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung und in einen Zustand des völligen Nihilismus. Am Ende tötet er mehrere Menschen und schließlich seine ganze Familie. In dieser ersten Szene möchte ich nur andeuten, wie viel wir über die Familie dieses Jungen wissen, über seine Beziehung zu seinem Vater und seiner Mutter und über das, was uns als Egoismus und Gedankenlosigkeit erscheint, die nicht als einzigartig behandelt werden. Wenn das stimmt, dann haben wir eine Ahnung davon, was in dieser Welt als Handlungsweise sinnvoll sein könnte, was für den Jungen von Bedeutung sein könnte und was nicht. Offensichtlich wird auch das Thema Geld eingeführt, die wichtigste emotionale Währung dieser Familie und damit auch ihre Falschheit oder Fälschung, ein falsches Zeichen der Fürsorge.

Schaubild

Am Ende des Films wird unser Arbeiter Yves eingeladen, bei einer sehr netten älteren Frau zu wohnen, und wieder erfahren wir in einer Szene viel mehr über die Familiendynamik, als wir es diskursiv könnten, insbesondere über die stille Akzeptanz der Abwertung ihres Status, während sie mit dem Pianisten, ihrem Tyrannen von Schwiegervater, zusammenlebt. Der Arbeiter Yves,

der sehr bald alle, die Sie in dieser Szene sehen werden, ermorden wird, sitzt in der Ecke (er wird auch den Hund töten), und der Alkoholismus des Schwiegervaters sowie eine Vorahnung des bevorstehenden "Absturzes" sind ebenfalls zu spüren.

SLIDE Klavier/Wein

Bressons Misstrauen gegenüber konventionellen psychologischen Erklärungen für menschliches Verhalten, seine Skepsis, dass Handlungen am besten durch den Verweis auf die bewussten Gedanken, Einstellungen, Überzeugungen und Absichten der Akteure erklärt werden können, wird hier deutlich. In der letzten Szene von L'Argent. Yves hat die Familie getötet und geht in ein Café, um etwas zu trinken. Und dann passiert Folgendes.

SLIDE Das Geständnis von Yves

Die Café-Besucher stellen eindeutig die Zuschauer dar, die vergeblich auf eine weitere Enthüllung warten, die das Geschehene verständlich machen könnte.

Um also auf das ursprüngliche Problem zurückzukommen: Wie wir festgestellt haben, kann es keinen Wahrheitsanspruch ohne eine Art von Kontrast zum Schein oder zur Falschheit geben. Wenn es eine Form der Offenheit gibt, die ursprünglich für diese Offenbarung empfänglich ist, sollten wir dann nicht fragen, was eine falsche Offenbarung von einer echten unterscheiden würde? Und wenn wir das tun, was könnte das anderes bedeuten, als dass *die Behauptung, eine Offenbarung sei echt*, wahr oder falsch sein könnte?

Es ist zunächst einmal wichtig, dass Heidegger die Offenbarung als ein Ereignis behandelt und im Kontext von Sein und Zeit. In der Tat, wo der primäre Fokus auf Aspekten der Offenbarung liegt, von denen man sagen kann, dass der Sinn des Seins einer Person für sie verfügbar ist, würde er auf der erfahrungsmäßigen Spezifität und der erst-personalen Qualität des Ereignisses

bestehen. Der Sinn des eigenen Seins, irgendeine Hierarchie oder Bedeutung oder Signifikanz, ist das "Eigenste". In diesem Zusammenhang gibt es viele Fälle, in denen es eindeutig etwas zu verstehen gibt, aber es würde nicht verstanden werden, wenn es propositional formuliert und einfach an die Person weitergegeben würde. Die Psychoanalyse wäre einfach, wenn der Analytiker nach ein oder zwei Sitzungen dem Analysanden verkünden würde: "Du hast deinen Vater und fühlst dich deswegen schrecklich." Eine solche Erkenntnis, wenn sie denn die eigene sein soll, kann nur von der ersten Person selbst erlangt werden, und sie lässt sich nur schwer auf verschiedene Weise zusammenfassen. Jemanden dazu zu bringen, ein Gedicht zu verstehen, kann so sein; tatsächlich ist ein großer Teil des Unterrichts ein solcher Versuch, um Heideggers Wort zu verwenden, eine erfahrungsmäßige Offenheit für eine Offenbarung zu "erwecken", die vom Trivialen bis zum Lebensverändernden reichen kann, was alles voraussetzt, dass man selbst zu der Offenbarung kommt und nicht über "die Bedeutung" informiert wird. Dies ist nicht überraschend. In phänomenologischer Hinsicht kann man nicht in der dritten Person oder durch Beobachtung oder Befragung von Menschen darüber nachdenken, wie es ist, sich zu bemühen oder zu scheitern, zu lieben oder zu hassen, wie es ist, wenn eine Welt auf den möglichen Verlauf eines Lebens einwirkt. In Fällen wie diesen (wo es um die Bedeutung des Daseins geht) würde uns eine propositionale Formulierung nicht weiterbringen; ihre Wahrheitsbedingung müsste die Offenbarung selbst sein. Was es in unserem Sinclair-Beispiel bedeuten würde, wie es wäre, unter diesen Fabrikbedingungen zu leben, kann nicht in eine diskursive Behauptung übersetzt werden, selbst wenn die empirischen Arbeitsbedingungen beschrieben werden können. Und in dem Bereich, der für Heidegger am wichtigsten ist, sind die Art und Weise, wie die Dinge wichtig sind, wie viel sie wichtig sind,

warum sie wichtig sind und so weiter - der primäre Modus der Verfügbarkeit in der Alltagswelt - für uns nur in Form von Enthüllungen verfügbar, nicht als Objekte von propositionalen Einstellungen. Man kann sagen, dass man nicht kognitiv, sondern auf eine Art und Weise, die eine Interpretation erfordert, "auf" eine Offenbarung zugreifen kann.

Und zweitens sollte das strittige Phänomen nicht davon abhängig gemacht werden, ob eine echte Offenbarung von einer falschen unterschieden werden kann, als ob es dafür eine Methode oder eindeutige Bestätigungsbedingungen geben müsste. Man muss sich auf eine solche Offenbarung verlassen können, auch wenn diese Unterscheidung nicht oder nur sehr schwer möglich ist.

Sinnhaftigkeit könnte so ausgedrückt werden, aber nicht determiniert als eine Tatsache, wie wenn wir ohne einen klaren Referenten fragen, "was es für ihn bedeutet", dass ihr Kind entfremdet ist oder dass sein Freundeskreis im Krieg gefallen ist. Wenn wir eine solche Frage stellen, erwarten wir keine Aufzählung von Behauptungen. Sehr oft erwarten wir eine Art von Erzählung. In einem solchen Fall sollte das offenbarende Ereignis selbst nicht einfach als wahr oder falsch bezeichnet werden, als ob jede vermeintliche Offenbarung in einer grundlegenden Einstimmung oder einem Kunstwerk notwendigerweise wahr im Sinne von wahrheitsfähigen Urteilen wäre. Oder zumindest sollten wir sagen, dass es potentiell etwas Echtes und etwas Verdunkelndes in jeder solchen Offenbarung gibt, und das "Echte" könnte als eine Form von Wahrheit bezeichnet werden. Die Frage nach der ursprünglichen Sinnhaftigkeit des Seins in jeder geschichtlichen Welt lässt sich einfach nicht in propositionalen Begriffen ausdrücken, und ihre Verfügbarkeit in der Literatur und im Leben ist eine Sache der Interpretation, nicht der

Erkenntnis; der Einstimmung, nicht der Behauptung. In der Tat ermutigt Heidegger die Philosophie, sich selbst als hermeneutisch zu betrachten, als eine Angelegenheit der Interpretation, nicht wesentlich der Erkenntnis oder Analyse. (Ich glaube, dass er damit etwas ziemlich Radikales andeutet: dass die Philosophie selbst ein literarisches (oder wie er sagen würde, poetisches) Unternehmen ist. Ihr Ziel ist die Erhellung oder Freilegung dessen, was sonst "verdeckt" geblieben wäre, z. B. in Bezug auf Bedeutungsgehalte, weltgeschichtliche Bedingungen für mögliche Bereiche der Sinnhaftigkeit oder Bedeutung und die Kontexte, in denen solche Bedeutungen scheitern könnten.) Die Bedeutung von Begriffen oder Konzepten als Gegenstand der Analyse und Klärung ist eine Sache, die Sinnhaftigkeit von Wesen eine andere, und eine strikte Bi-Valenz ist bei solchen Versuchen einfach nicht möglich. Wir tun das Beste, was wir können.

Das ist der Sinn, in dem Heidegger behaupten will, dass die Satz Wahrheit die Unverhülltheit voraussetzt. Der einfachste Sinn davon ist der unvermeidliche kontextuelle Horizont für die Sinnhaftigkeit der Behauptung. Es ist möglich, dass ich im Unterricht von Sein und Zeit plötzlich behaupte: "Die Hauptstadt von Kolumbien ist Bogota." Meine Studenten hätten die Behauptung verstanden, aber sie hätten mich nicht im Sinne Heideggers verstanden und in diesem Sinne nicht verstanden, "was ich gesagt habe".

Und da eine solche Offenlegung, ein "eingestimmter" Sinn für kontextuelle Relevanz und Angemessenheit, niemals möglich ist, ohne auch etwas zu verbergen, während es so etwas wie eine falsche Offenlegung nicht geben kann, kann es auch keine echte Offenlegung oder einen Sinn für eine solche kontextuelle Bedeutsamkeit geben, die verwirrt, verdunkelt, falsch abstimmt. Die Vergessenheit der Frage nach dem Sinn des Seins ist die Folge.

Das bringt mich zurück zu Bresson und damit zum Thema der "wahren" Offenlegung von Erfahrungen in einer historischen Welt, vor allem in seinen späteren Filmen, Erfahrungen, in denen die Menschen den Kontakt zu jeder Quelle der Materie verlieren, die sie als ihre eigene bezeichnen könnten, ein Verlust, der nicht das Ergebnis einer diskursiven Überlegung oder sogar einer Ätiologie überhaupt ist. Wie wir gesehen haben, geht es bei jedem Wahrheitsanspruch in der Literatur und im Kino um die Frage, ob es eine Form von nicht-diskursiver Intelligibilität gibt, eine Art und Weise, in der unsere Erfahrungen eine bestimmte Art von Sinn ergeben, sinnvoll sein können, ohne geeignete Objekte von assertorischen Urteilen zu sein oder überhaupt in solchen formuliert werden zu können. Das Hauptproblem bei dieser Behauptung ist die drohende Unbestimmtheit, da die Behauptung selbst davon abhängt, dass man jede Form von prädikativer Bestimmung zugunsten einer ursprünglicheren oder ursprünglichen Verfügbarkeit von Wesen in der Welt ausklammert, und eine Unbestimmtheit scheint von jeder anderen ununterscheidbar zu sein (wie in der berühmten Forderung von Wittgensteins Kollegen Frank Ramsey: "Wenn man es nicht sagen kann, kann man es nicht sagen, und man kann es auch nicht pfeifen.") Der Philosoph, der am nachdrücklichsten dafür plädiert, dass es eine solche offenlegende Form der Wahrheit geben muss und dass alle propositionale Korrektheit von ihrer Priorität abhängt, ist Heidegger, der auch der stärkste Verfechter in der Geschichte der Philosophie für die Möglichkeit einer solchen Wahrheitsmodalität in den Künsten ist, und der Filmemacher, den ich zeigen wollte, der für eine mögliche Demonstration einer solchen Form der Wahrheit am relevantesten ist, ist Robert Bresson. Mit "Demonstration" können wir hier nur eine Form von ästhetisch erreichter Glaubwürdigkeit oder Echtheit meinen, und Bresson glaubt, dass dies nur erreicht werden

kann, indem man den Betrachter von den Konventionen des, wie er es nennt, gefilmten Theaters befreit, dessen Hauptbestandteil es ist, sich von den bewussten Äußerungen der Überzeugungen und Wünsche einer Figur und den konventionellen Annahmen über rationalisierbares Verhalten leiten zu lassen. Aber "Demonstration" muss hier so etwas bedeuten wie das, was Heidegger phänomenologische "Attestation" genannt hatte, eine Art des Zeigens, die uns durch die Verweigerung der Konventionen, die bei den Versuchen, diskursiv verständlich zu machen, vorausgesetzt werden, zumindest potenziell zu einer Quelle von Sinnhaftigkeit erwecken kann, die ursprünglicher oder ursprünglicher ist als unser bewusstes, strategisches Handeln, eine ursprüngliche Einstimmung auf Quellen von Sinnhaftigkeit und deren Abwesenheit. Eine Attestierung in diesem Sinne kann letztlich nur an die Erkenntnis des Lesers oder Betrachters appellieren, die durch eine kritische Aufmerksamkeit unterstützt, aber nicht ersetzt werden kann.

In Anbetracht der enormen Macht solcher Konventionen kann dies extreme literarische und filmische Mittel erfordern, ein Grundnahrungsmittel der Moderne in allen Künsten. Vielleicht ist kein solcher Versuch stärker als in Bressons Film *Au hasard, Balthazar* von 1966, in dem die Hauptfigur ein Esel, Balthazar, ist. Man braucht die gesamten neunzig Minuten des Films, um das Pathos und die Würde der letzten Szene zu würdigen, aber während des gesamten Films wird Balthazar geschlagen, missbraucht, fast zu Tode gearbeitet, verhungert und schließlich getötet, er ist aber auch ein stummer, stoischer Zeuge der menschlichen Welt und als solcher lässt er deren Fremdheit gerade dadurch hervortreten, dass er Zeuge ist. Dadurch, dass er nicht zu unserer Welt gehört, sondern in sie hineingezwungen wird, treten Aspekte unserer Welt in den Vordergrund. Die Fremdheit dieser menschlichen Welt entsteht durch das, was wir

indirekt, allein durch die Anwesenheit unseres Zeugen Balthasar, spüren: den völligen Zusammenbruch jeder sinnvollen Beschränkung räuberischen, eigennütigen Verhaltens. In seinen frühen Filmen über das Dorfleben wird diese Abwesenheit als genau das behandelt, als Abwesenheit dessen, was gewesen zu sein scheint, von dem wir sehen können, wie es mit der Ankunft von Autos, Motorrädern, Transistorradios, Traktoren und neuen Formen des vertraglichen Austauschs verschwindet. In seinen späteren Filmen sehen wir den wachsenden Einfluss der Konsumkultur des modernen Kapitalismus im zeitgenössischen Paris. In dieser letzten Szene wurde Balthasar dazu benutzt, Schmuggelware über die französisch-spanische Grenze zu schmuggeln, und er wurde vom Hauptbösewicht des Films erschossen und dann ausgesetzt. Nun kehrt er, so glaube ich, aus einem solchen Zustand der Heimatlosigkeit und Anomie, sowohl für ihn als auch ironischerweise für die Menschen in einer solchen Welt, in die Welt der Tiere zurück, wo er hingehört und wo die Bedeutung eines solchen Ortes oder einer solchen Heimat im Film bezeugt wird.

CLIP: Der Tod von Balthasar

Der Kontrast zur menschlichen Welt, die wir gesehen haben, muss nicht "gesagt" werden.