

e-Journal Philosophie der Psychologie	ZIVILISATIONSBRUCH MIT ZUSCHAUER. GESTALTER DES MITGEFÜHLS von Rüdiger Zill
--	--

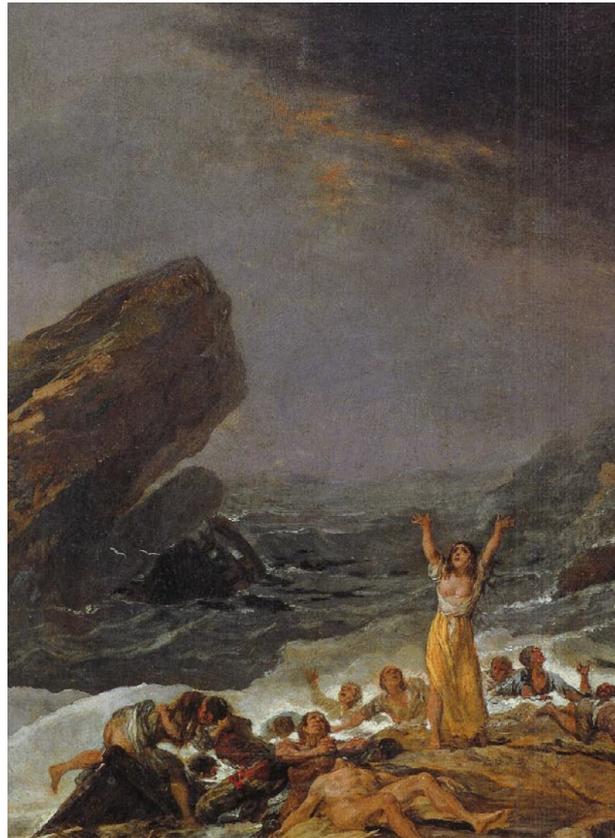
Schiffbrüchig

*"Mit Goya tritt innerhalb der Kunst ein neues Maß an
Empfänglichkeit für Leiden in Erscheinung."
Susan Sontag¹*

Im Jahre 1793, die große welterschütternde Naturkatastrophe, das Erdbeben, das die Hauptstadt des Nachbarlands Portugal dem Erdboden gleich gemacht hat, war schon Geschichte, die große welterschütternde gesellschaftliche Umwälzung, die Revolution, die die Grundfesten des anderen Nachbarlands Frankreich ins Wanken brachte, war auf ihrem grausamen Höhepunkt, in diesem Jahr 1793 malte Francisco Goya, Hofkünstler im spanischen Madrid, neben fünf anderen Kabinettstücken "tragischen Charakters" auch einen Schiffbruch. Unter einem bleigrauen, in Teilen fast schwarzen Himmel brandet das aufgepeitschte Meer an eine karge, felsige Küste. Von links ragt eine schroffe Klippe bedrohlich schräg ins Bild. Halb unter ihr begraben, sieht man gerade noch die Überreste eines zerborstenen Schiffes, dessen Passagiere – oder zumindest die, die überlebt haben – sich gerade an die nahe Küste zu retten versuchen. Einer von ihnen hat es schon geschafft, liegt nackt und erschöpft rücklings am Ufer, breitet dabei wie in einem Opfergestus seine Arme aus; ein zweiter, der ebenfalls den rettenden Fels erreicht hat, begräbt sein Gesicht verzweifelt in den Händen; ein Dritter kniet am Ufer und ringt die verschränkten Fäuste. Er blickt, um Erbarmen flehend, zum Himmel auf, genau wie eine ganze Reihe seiner Schicksalsgenossen, die sich noch im Wasser befinden und im Begriff sind, sich an Land zu ziehen. Nur zwei beweisen einen etwas pragmatischeren Sinn und versuchen von einem halbwegs sicheren Standpunkt aus ihren erschöpften Freunden zu helfen. Die Szene wird aber beherrscht von einer aufrecht stehenden Frau, die sich – nur noch spärlich bekleidet – aus der Mitte der Gestrandeten heraushebt und ebenfalls Gesicht und Hände beschwörend zum Himmel streckt. Obwohl der Ansprechpartner der dargestellten Personen klar eine überirdische Macht ist, appelliert das Bild als ganzes an die Mitleidensfähigkeit des Zuschauers.

Goyas Bild ist in mehr als einer Hinsicht paradigmatisch für die Inszenierung des Unglücks in einer Kultur des Mitleids. Zunächst einmal ist der Schiffbruch ein häufiges Motiv in der Geschichte der Künste. Noch heute, wo längst Autounfälle und Flugzeugsabstürze viel bedeutsamer geworden sind als Katastrophen auf hoher See, verdichten sich Furcht und Schrecken, Sentimentalität und Mitgefühl in großen Schiffbrüchen wie dem der Titanic oder der Wilhelm Gustloff. Zum anderen ist Goya in letzter Zeit immer mehr zum Prototypen des engagierten Zeugen geworden. Sein Radierungszyklus *Desastres de la Guerra* gilt als Vorläufer heutiger Kriegsreportagen. Nicht umsonst ist etwa das einzige Bild, das in Susan Sontags letztem größeren Essay über die Photographie – es trägt den sprechenden Titel *Das Leiden anderer betrachten* – zu finden ist, die Coverillustration, die sich einer Szene aus Goyas Zyklus bedient. Schließlich ist das 18. Jahrhundert ein zentraler Verdichtungspunkt in der Geschichte des Mitleids.

¹ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, München u.a. 2003, S. 54



Und dennoch hat Goyas Bild etwas Befremdendes. Von heute aus gesehen, wirken viele der Figuren eher ungenau, in ihrer Gestik deutlich überzeichnet, fast unglaublich, von einem übertriebenen Pathos, das für einen modernen Betrachter beinahe kitschig erscheint. Kein Meisterstück des großen Malers? Im Gegenteil, das Bild ist trotz allem von ungeheurer Intensität, ganz wie seine Seitenstücke, z.B. *Das Feuer in der Nacht* aus dem gleichen Jahr. Und sein Pathos erinnert an andere Gemälde aus dem 18. Jahrhundert, etwa an Genreszenen von Greuze. Offensichtlich haben die Zeitgenossen an diesen Bildern etwas erfahren, was uns fremd geworden ist. Man kann also versuchen, Goyas Schiffbruch als bedeutsame Station in der Geschichte des Mitgefühls zu lesen.

Geschichte des Gefühls – Zivilisationsgeschichte

*"Pity the Louisiana alligator, that flashy, sequestered hide,
That inability to understand someone else's mind
Or any of the more evolved life-forms, except as prey."
Ruth Padel²*

Gibt es eine Geschichte des Mitgefühls? Verändern sich unsere Gefühlslagen im Laufe der Geschichte? Gibt es so etwas wie die emotionale Signatur unserer Zeit? Sind verschiedene historische Epochen überhaupt durch eine vorherrschende Stimmung, eine Tonlage des Gefühls gekennzeichnet? Auf irgendeine Weise gehen wir inzwischen davon aus. Wir sprechen von einem

² "Inside the Alligator's Mouth is Part of its Outside Body", in: Ruth Padel, *The Soho Leopard*, London 2004, S. 46.

Zeitalter der Angst oder der Liebe.³ Nimmt man das ernst, so bedeutet es, dass gewisse Emotionen das öffentliche – und vielleicht auch unser privates – Bewusstsein dominieren. Sie treten zu bestimmten Zeiten in den Vordergrund und färben das Leben überhaupt ein. Ein Zeitalter der Angst ist dann eines, in dem der öffentliche Diskurs über die Angst anschwillt, dieses Gefühl die politischen Handlungen verstärkt beeinflusst – und auch die Wahrnehmungen der Einzelnen im privaten Leben stärker von Furcht bestimmt werden. Das ist aber dann nicht nur eine Frage der Quantität, der Stärke dieser Emotion. Wenn eines der Gefühle mehr Gewicht erhält, verändert das die gesamte Balance unseres Gefühlshaushalts; andere Emotionen treten zurück – und wahrscheinlich ändert es darüber hinaus auch die Farbe der Gefühle als solche, die Art und Weise, wie sich das Gefühl "anfühlt". Sind die jeweiligen Gefühle anders je nach den Umständen, in denen sie entstehen? Hatten der Zorn oder die Furcht oder eben auch das Mitleid jeweils einen "anderen Geschmack" in der Antike oder der Renaissance oder im Zeitalter der Aufklärung? Verändert sich die Liebe in Zeiten der Cholera?

In der Geschichte des Mitleids wird im Allgemeinen der Kontrast zwischen der Antike und einer durch die christliche Mitleidsethik geprägten europäischen Moderne betont. Mancher sieht die Entwicklung als Zivilisationsprozess, in dessen Verlauf wir durch zunehmende Kontrolle unserer Affekte generell auch immer mitfühlender geworden sind. Schauen wir uns die Antike an – und wo können wir sie sonst noch sehen als in den überlieferten Bildern und Skulpturen –, erscheint uns eine auf den ersten Blick eher mitleidlose Gesellschaft. Luca Giuliani hat an zwei Beispielen hellenistischer Skulptur, einer Darstellung des geschändeten Marsyas und der Figur eines sterbenden Kelten aus dem Athena-Heiligtum von Pergamon, gezeigt, dass wir ihre einstige Wirkung missverstehen würden, sähen wir sie naiv mit modernen Augen an.⁴ Die überaus realistische Darstellung der Not und der Qual sollte keineswegs Mitleid erregen, denn die Dargestellten waren Frevler und Feinde. Sie hatten ihr Schicksal verdient. Das antike Mitleid war – wie man der Beschreibung in Aristoteles' *Rhetorik* entnehmen kann – eng auf das eigene Umfeld begrenzt. Nur wer unverdient ins Unglück geraten war, durfte auf Mitleid hoffen. Zudem war es für die Mitglieder der eigenen Gruppe reserviert und zielte nicht – wie das christlich transformierte moderne Mitgefühl – potentiell auf einen jeden. Und es war auch insofern eng an die eigene Situation gekoppelt, als man glaubte, dass nur Menschen in solchen Situationen Mitleid erregen könnten, in die man selbst einmal zu geraten fürchtete. Deshalb waren ihm vor allem Schwache – Frauen und Kinder etwa – ausgesetzt, weswegen es als Gefühl insgesamt verachtet wurde, ein Gefühl, das man zu meiden hatte, und nicht eines, dessen möglichst weite Verbreitung man wünschte.

Ein entscheidendes Motiv ist dabei das der Gleichheit und des "Seinesgleichen". Noch Spinoza definiert im 17. Jahrhundert Mitleid als "Unlust, verbunden mit der Vorstellung eines Übels, welches einen Andern betroffen hat, den wir uns als Unseresgleichen vorstellen."⁵ Vielleicht ist der Unterschied zwischen Antike und Moderne in dieser Hinsicht ja gar nicht so sehr ein qualitativer als vielmehr ein quantitativer? Die Zahl derer, die wir als unseresgleichen zu akzeptieren bereit sind,

³ Vgl. z.B. Jean Delumeau: *Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14.–18. Jahrhunderts*, Reinbek 1985.

⁴ Vgl. Luca Giuliani: "Marsyas als Märtyrer? Zum Problem des Mitleids bei antiken Darstellungen von Gewalt", in: *Wissenschaftskolleg zu Berlin, Jahrbuch 2003/2004*, hrsg. v. Dieter Grimm, Berlin 2005, S. 212–225.

⁵ Spinoza: *Die Ethik mit geometrischer Methode begründet*, in: ders., *Werke* Bd. 2, Darmstadt 1980, S. 361 (Teil III, Def. 18)

hat sich – so wäre die These – einfach mit zunehmender Demokratisierung vergrößert und damit auch die der Objekte unseres Mitleids.

Mit der Affektkontrolle, so meinte auch Norbert Elias, der heute prominenteste Vertreter der Zivilisationstheorie, habe auch die Fähigkeit der Menschen, sich mit anderen Menschen zu identifizieren, zugenommen: "Wir betrachten es nicht mehr als ein Sonntagsvergnügen, Menschen gehenkt, gevierteilt und gerädert zu sehen. ... Verglichen mit der Antike ist die Identifizierung mit andern Menschen, das Mit-Leiden mit ihrer Qual und ihrem Tod, gewachsen."⁶ Diese Fähigkeit ist bedingt durch ein grundsätzliches Gefühl der Gleichheit, das der antike Zirkusbesucher zum Beispiel nicht mit dem Gladiator, der vor seinen Augen mit den hungrigen Löwen kämpfen musste, teilte. Der gleiche Grundgedanke findet sich übrigens schon 1840 bei Alexis de Tocqueville. In *De la démocratie en Amérique* schrieb er, dass in einer Demokratie viel mehr Menschen zum Mitleid disponiert seien als in der aristokratischen Gesellschaft, weil die Zahl der Gleichen in der Demokratie größer sei. Und Gleichheit ist auch für de Tocqueville die Voraussetzung für die Mitleidsfähigkeit.⁷

Mitleid setzt in der Tat Empathie, d.h. eine gewisse Form von Identifizierung mit dem Anderen voraus. Tocqueville und in gewisser Hinsicht auch Norbert Elias gehen davon aus, dass die Einfühlungsfähigkeit und –bereitschaft in dem Maße wächst, wie derjenige, mit dem ich mitfühle, mir selbst entspricht, also meinesgleichen ist. Weder Tocqueville noch Elias bezweifeln damit die Prämissen, die schon Aristoteles vorgegeben hat. Ihre Diagnose beruht vielmehr auf einer Verbreiterung der Basis. Wir haben danach heute nicht unsere Bereitschaft, Mitleid zu empfinden, ausgeweitet, indem wir es nun auch auf leidende Menschen, die gerade nicht sind wie wir, beziehen, sondern weil sich die Lebensbedingungen als solche nivelliert haben, weil es eben heute viel mehr Menschen "wie uns" gibt.

Gegen diese Theorie lassen sich aber widersprechende Beobachtungen ins Feld führen. Schwächere erregen oft Mitleid, gerade weil sie schwächer sind: Wie sonst könnten wir Mitleid mit Tieren haben, ein Mitgefühl, das bekanntlich manchmal größer ist als das Mitleid mit gleichzeitig leidenden Menschen? Aber auch der entgegengesetzte Fall ist denkbar, dass nämlich gerade das Unglück Höherstehender Mitleid erregt, vielleicht weil sie mehr zu verlieren haben. In der als "Gruppenexperiment" bekannt gewordenen, ersten empirischen Studie, die das Frankfurter Institut für Sozialforschung nach seiner Neugründung 1950 unternommen hat, wurden die Kenntnisse, die die deutsche Nachkriegsbevölkerung von der Shoa hatte bzw. ihre Reaktionen darauf, erforscht. Adorno schreibt in seinem Kapitel "Schuld und Abwehr", dass es für die Teilnehmer einer Gruppe offenbar besonders schockierend gewesen sei, "daß die Greuelthaten, die an den Juden verübt wurden, auch Menschen betrafen, die man gewohnt war, zur Oberschicht zu rechnen, wie denn allgemein eine hingerichtete Prinzessin mehr Mitleid findet als eine ermordete Viehmagd."⁸

Eine Form der Identifikation liegt dem Mitleid zweifellos zugrunde. Aber einer Ausweitung der Mitleidsbereitschaft, wie sie gegenüber der Antike zu beobachten ist, auf eine zunehmende Demokratisierung zurückzuführen, greift offensichtlich zu kurz. Wir erleben nicht einfach passiv eine objektive Vermehrung unserer Mitleidsmöglichkeiten. Entscheidend ist, dass im Laufe der Zeit die emotionale *Fähigkeit* gesellschaftlich anerkannt und daher bewusst kultiviert wurde: So

⁶ Norbert Elias: *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen*, in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. 6, Frankfurt/Main 2002, S. 10

⁷ Alexis de Tocqueville: *Über die Demokratie in Amerika*, vgl. a.: Henning Ritter: *Nahes und fernes Unglück. Versuch über das Mitleid*, München 2004, S. 103 ff.

⁸ Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 9/2, Frankfurt/Main 1997, S. 172 f.

entstand eine *Kultur* des Mitleids. Ein Meilenstein in dieser Entwicklung ist das 18. Jahrhundert: Die Mitleidsfähigkeit wurde zu einem öffentlichen Thema – und gleichzeitig zu einer moralischen Forderung. Gotthold Ephraim Lessings viel zitierter Satz aus einem Brief an Friedrich Nicolai: "*Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste.*"⁹ wirkt hier paradigmatisch für das Jahrhundert, dessen Diskussionen Reinhart Meyer-Kalkus ein Stück weit nachgezeichnet hat.¹⁰ Die Verbesserung des Menschen, eben die Steigerung seiner Mitleidensfähigkeit soll nun aber nicht dem Zufall überlassen werden. Für sie findet sich ein probates Instrument: die Tragödie, "sie soll *unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen*, erweitern. Sie soll uns nicht bloß lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns soweit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muß."¹¹ Und so muss man auch die Bilder von Lessings Zeitgenossen Goya sehen. Sie partizipieren ganz offensichtlich an der Bühnenästhetik und den durch das Theater seiner Zeit nahe gelegten Wahrheitskriterien. Sie überzeichnen, um zu verdeutlichen, und auch, um eine Distanz zu überbrücken.

Der Zuschauer und die Medien

"Aber was ist das schließlich für ein Mitleid mit dem vorgemachten Leben in Dichtung und Theater? Da wird der Zuschauer nicht zum Helfen aufgerufen, nur zum Schmerzempfinden eingeladen, und je schmerzlicher er bewegt wird, um so reicher ist sein Beifall für die Spieler solcher Szenen."
Augustinus¹²

Mitleid ist ein Affekt, der aus einer Naherfahrung entsteht. Es entwickelt sich zunächst in der persönlichen Interaktion zweier Menschen, lebt stärker von der emotionalen Gegenwart des Leidenden als von der Größe seines Leids, oder wie Kant es schon so treffend von der "mitleidigen Eigenschaft" gesagt hat: "Ein leidendes Kind, ein unglückliches und artiges Frauenzimmer wird unser Herz mit dieser Wehmuth anfüllen, indem wir zu gleicher Zeit die Nachricht von einer großen Schlacht mit Kaltsinn vernehmen, in welcher, wie leicht zu erachten, ein ansehnlicher Theil des menschlichen Geschlechts unter grausamen Übeln unverschuldet erliegen muß."¹³

Das *Fühlen* im deutschen Mitgefühl ist eine Metonymie. Ein emotionales, d.h. inneres Phänomen wird durch ein äußerlich hervorgerufenen, körperlich-sinnliches beschrieben. *Fühlen* leitet sich wie sein rationales Komplement (*begreifen*) von körperlicher Berührung ab. Das darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass für viele Gefühle nicht das Tasten, ein Sinn absoluter Nähe, sondern das Sehen, ein Sinn moderater Ferne, viel bedeutender ist. So auch beim Mitleid. Mitleid ist in vieler Hinsicht ein Zuschauergefühl. Wenn wir ein Leid in buchstäblichem wie in übertragenem Sinn zu nah an uns heranlassen, werden wir selbst Leidende, nicht Mit-Leidende.

⁹ Gotthold Ephraim Lessing: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, in: ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden* Bd. 3, Frankfurt/Main 2003, S. 671, Kursivierung im Original.

¹⁰ Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus: "Apotheose und Kritik des Mitleids – Lessing und Mendelssohn", in: *Berliner Debatte Initial* 1/2 2006 (Schwerpunkt: Mitgefühl, hrsg. v. Rüdiger Zill), S. 36–49

¹¹ Lessing, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, a.a.O.

¹² Augustinus: *Bekenntnisse*, Frankfurt/Main 1987, S. 99 (III,2)

¹³ Immanuel Kant: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, in: ders., *Kant's Werke* Bd. II, Berlin 1912 (Akademieausgabe), S. 216

Wo aber ist diese Nahdistanz, die das Mitleid erfordert, präsenter als im Theater? Der Zuschauer ist dem tragischen Geschehen nahe, gleichzeitig wird er durch die ontologische Schranke zwischen Bühne und Publikumssaal distanziert. Deshalb ist das Theater auch der Ort, an dem sich das Mitleid verallgemeinern lässt; hier findet sich ein öffentlicher Raum, Gefühlen für alle sichtbar eine Gestalt zu geben, sie öffentlich zu verkörpern. Gleichzeitig sind diese Verkörperungen aber auch durch die besondere Situation ihres Mediums geprägt. Ihre Sichtbarkeit und ihre Wirkmächtigkeit muss die auch räumliche Schwelle zum Zuschauerraum überspringen können.

Der Zuschauer spielt in der Geistesgeschichte eine prominente Rolle¹⁴, gerade im 18. Jahrhundert. Nicht nur in Adam Smiths Figur des "impartial spectator" (ein Zuschauer, der gerade nicht affiziert ist), sondern vor allem auch in vielen moralphilosophischen Anekdoten, Parabeln und Argumentationen erscheint er. Henning Ritter hat diese Diskussionen in seinem Buch *Nahes und fernes Unglück. Versuch über das Mitleid* gerade wieder zum Leben erweckt.¹⁵ Zum Beispiel begegnen wir dort immer wieder der Figur eines chinesischen Mandarins, der in keiner wie auch immer denkbaren Beziehung zu seinen europäischen Zeitgenossen zu stehen scheint. In einem Gedankenexperiment, das sich in der einen oder anderen Form bei Jean-Jacques Rousseau und Adam Smith ebenso wie bei Honoré de Balzac findet, wird dieser Mandarin zu einer beispielhaften Gestalt des Mitgefühls. Denn wie würde – so die Frage, die all diese Autoren umtreibt – ein europäischer Leser reagieren, wenn er von einem großen Leid erfährt, dass dieser unüberbrückbar weit entfernten Person zustößt?

Das ist heute nun keine theoretische Frage mehr. Der heutige Zuschauer sieht sehr viel weiter als der des 18. Jahrhunderts: Die modernen Medien schließen uns mit dem Leiden weltweit zusammen. Und damit vervielfältigen sich nicht nur der Anlass und die Möglichkeiten, Mitleid zu empfinden, damit verändert sich auch die Schwelle zwischen uns und dem Dargestellten – sowohl die räumliche als auch die ontologische. Die künstliche Nähe des Films lässt uns alles Ferne extrem nahe gehen.

Zu diesem räumlichen, kommt noch ein zeitlicher Aspekt: Das Leid erreicht uns auch immer schneller.¹⁶ Führt das nun zu einer "Krise des Mitleids", wie der französische Soziologe Luc Boltanski 1993 in seinem Buch *La Souffrance à distance* meinte?¹⁷ Entwertet das die Macht des Dargestellten, so dass wir uns mit einer psychischen Hornhaut schützen müssen? Brauchen wir eine Ökologie der Bilder, die uns davor bewahrt?¹⁸

Auf alle Fälle mussten wir lernen, anders mit den Mitleidsanlässen umzugehen. Denn unterstellt man, dass wir nur über eine begrenzte Zeit an Aufmerksamkeit verfügen, um mit den von außen auf uns einstürmenden Informationen umzugehen, so müssen wir aus dieser Datenflut radikal selektieren. Die Leidenden müssen um unsere Aufmerksamkeit wetteifern. Georg Franck hat dies auf das Stichwort einer "Ökonomie der Aufmerksamkeit" gebracht.¹⁹ Das Gefühl, das in unmittelbarer Face to face-Interaktion entwickelt worden ist, verändert sich, wenn es in die vermittelte Erfahrungswelt moderner Medien verpflanzt wird, aber noch in einer anderen entscheidenden Hinsicht.

¹⁴ Vgl. Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt/Main 1979.

¹⁵ Vgl. Henning Ritter: *Nahes und fernes Unglück. Versuch über das Mitleid*, München 2004.

¹⁶ Vgl. dazu Angela Spahr: "Theatrum mundi – das globale Elend im Fernseh-Alltag", in: *Berliner Debatte Initial* 1/2 2006 (Schwerpunkt: Mitgefühl, hrsg. v. Rüdiger Zill), S. 50–60

¹⁷ Vgl. Luc Boltanski: *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris 1993.

¹⁸ Susan Sontag: *Über Fotografie*, Frankfurt/Main 1980, S. 172

¹⁹ Vgl. Georg Franck: *Die Ökonomie der Aufmerksamkeit*, München 1998.

Bisher schien immer nur von Zweien die Rede zu sein: vom Leidenden und vom Mit-Leidenden. Dort, wo wir die unmittelbare Erfahrungswelt der Kommunikation unter Anwesenden überschreiten (und das tun wir in den allermeisten Fällen), kommt aber immer noch ein Dritter mit ins Spiel, ein Vermittler, und der ist keineswegs nur ein passives Medium. Denn er hat in der Tat mehrere Aufgaben, die seinen Charakter prägen. Er ist derjenige, der die Ökonomie der Aufmerksamkeit dirigiert. Er ist aber unter Umständen auch derjenige, der dem Leidenden erst seine Sprache gibt. Zu beidem bedient er sich zweier konkurrierender Medien: des Bildes, das uns das Leiden zeigt, und des Wortes, das das Leiden beschreibend darstellt. Beim Zeigen scheint der Vermittler am passivsten zu sein; der Mitfühlende wird unmittelbar ergriffen; paradoxerweise scheint ihm gleichzeitig mehr Arbeit aufgebürdet zu werden, er muss mehr von sich in die Situation hineininterpretieren. Wo das Leiden gezeigt wird, sehen wir nur das Äußere. Was der Leidende fühlt, haben wir als Betrachter zu imaginieren, etwa durch die Analogie zu unseren eigenen uns wohl bekannten Gefühlen. Damit ist das Medium des Zeigens das intensivere Medium, weil es uns direkt bei unserer Sinnlichkeit ergreifen kann, aber auch das unsicherere, weil es unserer eigenen Interpretationsfähigkeit und –bereitschaft vertrauen muss.

Wo das Leiden beschrieben wird, sehen wir uns Szenen gegenüber, die eine neue Erfahrung zu übermitteln versuchen. Hier hat der Vermittler auf den ersten Blick mehr zu leisten. Er kann uns die Nuancen dieser neuen Erfahrung detaillierter beschreiben. Gleichzeitig haben sie oft nicht die unmittelbare Intensität, die Schockwirkung, eben jenes Ergriffensein, das Bilder vermitteln können.

Zeigen und Erzählen

*"I have been a witness, and these pictures are my testimony.
The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated."
James Nachtwey²⁰*

*"Die Geschichte des Romans kann auch als die Geschichte der Möglichkeit
geschrieben werden, sich in andere hineinzusetzen und sich durch dieses
Vorstellungsvermögen zu verändern, ja zu befreien."
Orhan Pamuk²¹*

Der Gestus des Zeigens lebt vom Pathos der Zeugenschaft. Der amerikanische Photograph James Nachtwey nimmt für sich in Anspruch: "Ich bin ein Zeuge." Wie kaum ein zweiter bereist er die Katastrophen der ganzen Welt und bannt sie in preisgekrönte Bilder. Ob das Elend vernachlässigter Waisenkinder in Rumänien, Hungerepidemien oder Aidskranke in Afrika, Krieg und Bürgerkrieg in Bosnien, Nahost oder Lateinamerika, Nachtwey photographiert das Leid und will dadurch "ein Gefühl für Humanität" erwecken.²² Weil wir nicht alle in die Krisengebiete fahren können, um zu sehen, "was Phosphor aus dem Gesicht eines Kindes macht", gehen Photographen stellvertretend für uns an die Front. Indem er Zeugnis ablegt, erzeugt der Zeuge etwas, mit dem er auf das Leiden zeigt, eine Deixis, die ihre Deutung mit zu enthalten scheint.

²⁰ Motto auf der Website *Witness. Photography by James Nachtwey*. Vgl. <http://www.jamesnachtwey.com/>

²¹ Orhan Pamuk: "Frieden oder Nationalismus", Rede zur Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.10.2005, S. 8

²² James Nachtwey: "Warum fotografiere ich den Krieg?", geschrieben 1985, abgedruckt in der Pressemappe des Films *War Photographer* von Christian Frei, vgl. die offizielle Website des Films unter <http://www.war-photographer.com/de>

Diese Zeugenschaft des Bildes nimmt Susan Sontag in ihrem letzten großen Essay, *Die Leiden anderer betrachten*, ins Visier. Sie knüpft dabei an den Text einer berühmten Vorgängerin an. Virginia Woolf hat nämlich 1938 in *Drei Guineen*, einem aus fiktiven Briefen bestehenden Essay, die vereinigende Kraft von Kriegsbildern beschworen. Die Briefe treten als Antwort auf die Frage eines männlichen Anwalts an die Autorin auf: Wie können wir Kriege verhindern? Woolf aber bestreitet in ihrer Antwort die umstandslose Gemeinsamkeit dieses "Wir". Denn es verschleife den Unterschied zwischen Männern, denjenigen also, die den Krieg führen, die für ihn erzogen werden, ihn zum Beruf machen, in ihm ihre Erfüllung und ihr Glück finden, und Frauen, die ihn erleiden müssen. Dann aber verweist sie auf ein Medium angesichts dessen sich dieses "Wir" doch wieder einstellt: die Photographie, genauer Bilder von toten Menschen, die die spanische Regierung während des Bürgerkriegs ausgewählt und an verschiedene Adressaten in ganz Europa verschickt hat. "Diese Photographien sind kein Argument", schreibt Virginia Woolf, "sie sind schlicht eine nackte Feststellung von an das Auge gerichteten Tatsachen. Aber das Auge ist mit dem Gehirn verbunden; das Gehirn mit dem Nervensystem. Dieses System schickt seine Botschaften blitzartig durch jede vergangene Erinnerung und jedes gegenwärtige Gefühl. Wenn wir diese Photographien betrachten, findet in uns eine Art Fusion statt; wie unterschiedlich die Erziehung und die Traditionen hinter uns auch sein mögen, unsere Empfindungen sind dieselben; und sie sind heftig. ... Krieg ist eine Abscheulichkeit; eine Barbarei; Krieg muß verhindert werden. Denn jetzt endlich betrachten wir dasselbe Bild; wir sehen mit Ihnen dieselben toten Menschen, dieselben zerstörten Häuser."²³ So verschwindet der Zeuge hinter seinem Photo und macht die Zuschauer alle gleichermaßen betroffen. Woolf appelliert an einen Common Sense des visuellen Sinnes: Während das Wort ein durch und durch reflexives Medium zu sein scheint, gilt das Bild als eines, das unmittelbar die Emotionalität in uns anspricht. Die Barbarei spricht aus sich selbst zu unserem Herzen. Der Zivilisationsbruch heute lässt die Zuschauer genauso wenig ungerührt wie einst der Schiffbruch. Gegen diesen Unmittelbarkeitswahn der Photographie, der auch einen offenen Objektivitätsanspruch enthält – "Photographien sind kein Argument, sie sind schlicht eine nackte Feststellung von an das Auge gerichteten Tatsachen" –, hat sich Susan Sontag schon in ihren frühen Essays aus den sechziger Jahren *Über Fotografie* gewandt. In dieser Hinsicht bleibt sie sich auch in *Das Leiden anderer betrachten* treu. Unsere Reaktion auf ein Photo lasse sich nur aus dem Kontext seiner Wirkung heraus verstehen. Sie vertrauen nicht nur stark auf die sie erklärenden Bildunterschriften, sie bestätigen meist nur die vorgefasste Meinung, mit der wir an sie herantreten. "Die unzähligen Gelegenheiten, bei denen man heute das Leiden anderer Menschen – aus der Distanz, durch das Medium der Fotografie – betrachten kann, lassen sich auf vielerlei Weise nutzen. Fotos von einer Greuelthat können gegensätzliche Reaktionen hervorrufen. Den Ruf nach Frieden. Den Schrei nach Rache. Oder einfach das dumpfe, ständig mit neuen fotografischen Informationen versorgte Bewußtsein, daß immer wieder Schreckliches geschieht."²⁴ Es sind aber nicht nur unsere Vorurteile, die unseren Blick auf das abgebildete Leid präfigurieren, es sind auch die Vermittler und ihre Techniken: "Zuschauer bei Katastrophen sein, die sich in einem anderen Land ereignen, ist eine durch und durch moderne Erfahrung, zu der uns seit mehr als hundertfünfzig Jahren jene spezialisierten Berufstouristen verhelfen, die wir Reporter

²³ Virginia Woolf: "Drei Guineen", in: dies., *Ein eigenes Zimmer. Drei Guineen. Zwei Essays*, Frankfurt/Main 2001, S. 138

²⁴ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, München u.a. 2003, S. 20

nennen."²⁵ Die ersten dieser Mittelsmänner sind sogar schon vor der Erfindung der Photographie aufgetreten. Der entscheidende unter den Gestaltern des Mitleids aber war Goya; ihn erklärt Sontag zu einem "Wendepunkt in der Geschichte des moralischen Empfindens und des Kummers."²⁶ Von ihm aus zeichnet sie die Geschichte jener moralischen Go-Betweens und ihrer Techniken nach.

Neben Goyas Radierungen sind die Passion Christi, die Photographien aus dem Krimkrieg, dem amerikanischen Bürgerkrieg, Spanien, Vietnam, Jugoslawien die Stationen auf dem visuellen Kreuzweg der Greueldarstellungen. Indem Susan Sontag beschreibt, wie im Laufe der Geschichte die technischen und die gesellschaftlichen Bedingungen, das Leiden erst malerisch, dann photographisch darzustellen, sich ändern, zeigt sie auch, wie unsere Wahrheitskriterien sich gewandelt haben. Wie selbstverständlich übernehmen die ersten Photographen das malerische Verfahren, die dargestellte Szene zu konstruieren. Die Verwüstungen und die Toten, die sie aufnehmen, werden vorher arrangiert. Heute dagegen gilt nur der Schnapsschuss als authentisch. Unsere Erwartungshaltung ist dabei ins Gegenteil umgeschlagen. Das Imperfekte einer Aufnahme erlangt sogar besondere Glaubwürdigkeit.

Aber selbst die scheinbar authentischen Photos, die unmittelbar Vorgefundenes aufzeigen, haben einen Doppelcharakter. Obwohl das Objektiv der Kamera seinem Namen Ehre macht und unanfechtbar Reales rein mechanisch und unparteilich aufzeichnet, ist es andererseits doch auch ein Subjektiv, denn jede Szene ist buchstäblich und in übertragenem Sinne aus einem bestimmten Blickwinkel aufgenommen. Wahrscheinlich können Photos gerade deshalb zu Totems für Zeitfragen werden, zu Ankern für die Gefühle. Denn auch wenn wir heute vor allem mit den bewegten Bildern des Films und des Fernsehens konfrontiert sind, arbeitet unser Gedächtnis doch – davon ist Susan Sontag überzeugt – mit Standbildern. Sie sind das visuelle Pendant zu den sprachlichen Maximen: Sie strukturieren unsere Erfahrung.

Und dennoch relativiert Susan Sontag ihre scharfen Invektiven von einst, präsentiert sie ihr spätes Buch selbst als Kurskorrektur. Hatte sie vor über 25 Jahren nach einer Ökologie der Bilder, nach einem maßvollen Umgang mit ihnen, gerufen, weil die Bilder des Leidens inzwischen inflationär auftreten und uns gegen ihre Wirkung abstumpfen lassen – und damit, ohne es so zu nennen, auch schon vor einer Krise des Mitleids gewarnt –, so gesteht sie jetzt zu, dass wir nun einmal nichts Wirkungsvolleres haben, um uns mit dem Leid von anderen Menschen zu konfrontieren. Es sind die Bilder, die uns heimsuchen und nicht mehr loslassen; sie können als Initialzündung für unsere Reflexion fungieren.

Am Ende aber kommt auch Susan Sontag auf die Frage des unmöglichen "Wir" zurück. Denn es bleibt für sie eine unumstößliche Tatsache, dass jemandem, der sie nicht gemacht hat, bestimmte Erfahrungen nicht zu vermitteln sind. Wer nicht im Krieg war, kann seinen Schrecken – aber auch seine unglaubliche Normalität – nicht nachvollziehen, sei er auch allerbesten Willens. Erfahrungsschranken sind letztlich doch unüberwindbar.

Aber auch wenn wir nie wirklich das Leiden der anderen nachempfinden können, so gibt es doch Wege, uns einem Verständnis dieses Leidens mitfühlend anzunähern. Bilder sind hierfür der erste Schritt, ein Surrogat zwar, aber ein unvermeidbares; sie sind Krücken des Mitgefühls. Und Krücken erlauben nur eine begrenzte Reichweite.

²⁵ Ebd. S. 25

²⁶ Ebd. S. 54

Bilder schockieren uns, sie helfen uns aber nicht zu begreifen. Verständlich wird uns nur etwas durch ein zweites Surrogat, eine zweite Krücke: Erzählungen. Und für jenes Surrogat ist eine andere, noch ältere und erfahrenere Profession zuständig.

Der türkische Schriftsteller Orhan Pamuk hat in seiner Rede zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels in der Frankfurter Paulskirche die Geschichte des Romans als die Geschichte der Möglichkeit, sich in andere hineinzusetzen, charakterisiert. Indem wir dies tun, erweitern wir unser Vorstellungsvermögen und verändern und befreien uns selbst. Der Schriftsteller macht es uns vor, der Leser vollzieht es nach: Wir erzählen uns die Geschichte eines anderen als unsere eigene: "So versuchen wir mittels Romanen erst die Grenzen anderer zu verschieben und dann unsere eigenen. Die anderen werden zu 'uns', wir zu den 'anderen'."²⁷

Diese Spiegelung meiner selbst in meinesgleichen ist genau die Figur des Mitgefühls. Die Psychologin Doris Bischof-Köhler hat in ihren empirischen Studien den Moment zu bestimmen versucht, wann in der frühkindlichen Entwicklung Empathie entsteht. Dieses Mitgefühl für andere zeigt sich in der Regel bei Zweijährigen; es ist aber interessanterweise an die Entstehung einer anderen Fähigkeit gekoppelt: die Fähigkeit, sich auf sich selbst reflexiv zurückzuwenden. Kinder, die empathisch reagieren können, sind Kinder, die sich selbst im Spiegel erkennen. Sie fühlen sich nicht nur unbewusst als ein agierendes Ich; sie sind sich auch ihrer selbst als Ich bewusst. Diese psychische Fähigkeit ist an die visuelle gekoppelt, sich optisch im Spiegel zu verdoppeln und diese Zweifaltigkeit als Einheit zu erfahren. Wenn man sich selbst im Spiegel wie in einem Anderen sehen und verstehen kann, kann man sich auch in einen realen Anderen imaginieren und sich als ihn verstehen.²⁸

Diese Fähigkeit der Sprache, Welten zu schaffen, durch die ich mich in andere hineinversetzen kann, steht auch im Mittelpunkt der Philosophie von Richard Rorty. Seine Ethik nähert sich dem Primat der Erzählung nicht von der Opposition zum Bild her, sondern vom Gegensatz zur Theorie. Sein wichtigstes Buch *Kontingenz, Ironie und Solidarität* versteht er als Teil einer Wendung gegen die Theorie und zur Erzählung. Und diese Erzählungen sollen uns für den Schmerz und die Demütigungen anderer sensibilisieren. "Der Prozeß, in dessen Verlauf wir allmählich andere Menschen als 'einen von uns' sehen statt als 'jene', hängt ab von der Genauigkeit, mit der beschrieben wird, wie fremde Menschen sind, und neubeschrieben, wie wir sind. Das ist eine Aufgabe nicht für Theorie, sondern für Sparten wie Ethnographie, Zeitungsberichte, Comic-Hefte, Dokumentarstücke und vor allem Romane."²⁹

Aber ist es die Leistung der Literatur, in uns im engen Sinne *Mitgefühl* zu evozieren?

In der Psychologie unterscheidet man Empathie von Perspektivenübernahme. Während empathische Reaktionen buchstäblich mit dem anderen *mitfühlen*, ist die Perspektivenübernahme ein rein rationaler Prozess. Die Identifikation mit dem anderen geschieht in diesem Fall, um das Denken und die Gefühle des anderen zu *verstehen*, nicht um sie zu teilen. Orhan Pamuk hat aber genau diese emotionale Teilnahme auch für die gute Literatur in Anspruch genommen. Sie appelliert nicht so sehr an unsere Urteilskraft, als vielmehr an unser Einfühlungsvermögen. Aber dazu bedarf sie – wird man entgegenhalten können – der Imagination, eines Vermögens, das wieder auf unseren Bildervorrat zurückkommen muss.

²⁷ Pamuk: „Frieden oder Nationalismus“, a.a.O.

²⁸ Vgl. Doris Bischof-Köhler: "Empathie – Mitgefühl – Grausamkeit. Und wie sie zusammenhängen" in *Berliner Debatte Initial* 1/2 2006, S. 14–20, ausführlicher in dies.: *Spiegelbild und Empathie*, Bern 1989

²⁹ Richard Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt/Main 1992, S. 16

Wer fühlt? Wer spricht?

Mein einziges Tabu ist, einen ausgemergelten KZ-Häftling zu spielen. So zu tun, als könne man sich dieses Grauen vorstellen, halte ich für verlogenes Getue.
Bruno Ganz³⁰

Das Mitleid ist ein Gefühl, das zunächst von einer Nahbeziehung lebt. Es entsteht in der Interaktion zwischen zweien. Die technischen Medien haben diesen Nahbereich ausgedehnt. Die Folgen dessen sind beschrieben und gepriesen, gedeutet und beklagt worden. Damit ist aber neben dem technischen Medium nun auch ein menschlicher Vermittler notwendig geworden. Weil eine Vermittlung aber weder sich selbst noch die beiden Seiten, die sie zueinander in Beziehung setzt, unverändert lässt, werden diese menschlichen Mittler auch zu Gestaltern. Die Notwendigkeit einer vermittelnden Gestalt kann aber noch einen anderen Grund als die Überbrückung räumlicher Distanz haben.

Wo nur zwei, ein Leidender und ein Mit-Leidender, aufeinander treffen, muss der Ausdruck des Leidenden reichen, um dem anderen seinen Schmerz verständlich zu machen. Doch oft sind die Opfer, die Leidenden überhaupt nicht mehr fähig, ihr Schicksal und ihre Gefühle zu schildern: Sie haben die Sprache verloren, in der ihre Gefühle sich ausdrücken ließe; es hat ihnen die Sprache verschlagen; weniger abstrakt: Die Folterer haben ihnen die Sprache verschlagen. An dieser Stelle hat Richard Rorty angesetzt und auf die Notwendigkeit professioneller Vermittler verwiesen. In *Kontingenz, Ironie und Solidarität* heißt es: "Die Sprache, die die Opfer vorher benutzten, paßt nicht mehr, und sie leiden zuviel, um neue Wörter zusammensuchen zu können. Deshalb muß jemand anderer für sie die Arbeit übernehmen, ihre Situation in Worte zu fassen."³¹ Und dies ist die Aufgabe professioneller Sprachschöpfer: die Arbeit der Dichter und der Journalisten, die Arbeit liberaler Schriftsteller.

Wenn Rorty Recht damit hat, dass die Opfer, die ihre Sprache verloren haben, die Hilfe eines professionellen Vermittlers brauchen, so wird man durch seine Lösung doch nur wieder vor ein anderes Problem gestellt: Der Schriftsteller mag im Gegensatz zu den Opfern seine Sprache beherrschen, dafür ist seine Erfahrung aber nur aus zweiter Hand. Kann er wirklich die Leiden der Opfer nachvollziehen? Genau das hatte Susan Sontag ja bezweifelt. Zwischen den Opfern und den bloßen Zeugen gibt es kein "Wir".

Rorty selbst ignoriert das Problem, das bei ihm aufscheint, zunächst. Erst einige Kapitel später kommt er implizit darauf zurück und gibt uns anhand eines konkreten literarischen Beispiels, George Orwells *1984*, eine versteckte Antwort. Rorty zitiert die Kritik eines anderen Autors, des Literaturtheoretikers John Strachey, am dritten Teil des Buchs, dem Teil, in dem der Vertreter des Großen Bruders, O'Brien, den Helden des Romans, Winston Smith, foltert: "... Orwell war nicht gerüstet, mit dem Thema physischer Folter umzugehen, auch wenn es eindeutig zu seinen Zwangsvorstellungen gehörte. Er war nie gefoltert worden, sowenig wie wir. Und wer keine eigene Erfahrung auf diesem Gebiet hat, weiß mit ziemlicher Sicherheit nichts darüber."³²

Anders als Strachey findet Rorty indes die Folterszenen in *1984* durchaus überzeugend dargestellt. Und er hat auch eine Entgegnung auf Stracheys Einwand. Ganz analog zu der Bemerkung, der

³⁰ "Totaler Dämon oder elende Witzfigur" (Interview mit Sven Michaelsen), in: *Der Stern*, 8.9.2004

³¹ Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, a.a.O., S. 160

³² John Strachey: "The Strangled Cry", in: *Twentieth Century Interpretations of 1984*, hrsg. v. Samuel Hynes, Englewood Cliffs, N.J. 1971, S. 58 f., zitiert nach Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, a.a.O., S. 291

Faschismus könne nur entweder von den Faschisten selbst oder von ihren Opfern verstanden werden, glaubt er, Orwells Überzeugungskraft im dritten Teil des Romans resultiere aus einer eigenen Erfahrung nicht als Opfer, sondern als imaginierter Täter. In sich selbst habe er nicht Winston Smith, wohl aber O'Brien gefunden. Damit deutet er auf einen engen Zusammenhang von Mitgefühl und Sadismus hin. Beide erweisen sich als feindliche Zwillinge. "Menschen, die andere Menschen foltern und dies genießen, haben sicher kein Mitgefühl mit ihren Opfern. Dennoch kann man ihnen paradoxerweise nicht einfach die Fähigkeit zur Empathie absprechen."³³

Auf dem Theater: Der Untergang

"Was für Mitleid kann der Untergang dieses Ungeheuers erwecken? Doch, das soll er auch nicht; der Dichter hat es darauf nicht angelegt; und es sind ganz andere Personen in seinem Werke, die er zu Gegenständen unsers Mitleids gemacht hat."
 Gotthold Ephraim Lessing³⁴

Einer der größten Erfolge des deutschen Kinos im Jahr 2004 war Bernd Eichingers Spielfilm *Der Untergang*, der uns Hitlers letzte Tage im Bunker der Berliner Reichskanzlei vorführt. Durch reinen Zufall (oder vielleicht auch nicht) spielte der Darsteller des Joseph Goebbels, Ulrich Matthes, kurz darauf in Volker Schlöndorffs *Der neunte Tag* den luxemburgischen Priester Henri Kremer, ein Opfer des Hitlerregimes, das für kurze Zeit aus dem Konzentrationslager entlassen wird. Matthes wechselte die Seiten: Aus der Verkörperung eines Täters wird der Darsteller eines Opfers. In einem Interview, das das Fernsehmagazin *Aspekte* ausgestrahlt hat, wurde er gefragt, wie er diese totale Verwandlung vollziehen konnte – und alles auch noch so perfekt. Und der Interviewer spitzte die Frage sogar noch zu: Habe es irgendwelche Erfahrungen in Matthes eigenem Leben gegeben, an die er anknüpfen konnte? Matthes Antwort war äußerst bezeichnend. Sehr ruhig, sehr kontrolliert, bemerkte er, ganz langsam: "Da sag ich Ihnen ganz klar: Das ist letztendlich was, was die Öffentlichkeit und damit auch Sie [die Interviewer] nichts, aber auch so gar nichts angeht."³⁵ Es schien, als wolle er hier das innere Reich seiner privaten Erfahrungen – offenbar ein extrem gefährliches Gebiet, das man nicht so ohne weiteres betreten sollte – vor Übergriffen Dritter schützen. Dann aber lenkte er doch ein Stück weit ein und gab eine allgemeinere Antwort.

Den ersten Vorführungen von *Der Untergang* folgte sehr schnell eine ungeheure Debatte: Kritiken, Diskussionen, Beurteilungen durch Historiker und natürlich Interviews. Interviews nicht nur mit Matthes, sondern auch mit Bruno Ganz, der Hitler spielte, mit Corinna Harfouch, die Magda Goebbels darstellte, mit dem Produzenten und Drehbuchautor Bernd Eichinger und mit einigen anderen Beteiligten mehr. Bei fast allen diesen Interviews standen zwei Fragen im Zentrum des Interesses. Die erste zielte auf Empathie, die zweite auf Mitleid. Die erste war mehr oder weniger eine Version der Frage, die man Ulrich Matthes auch im *Aspekte*-Gespräch gestellt hat: Wie war es Ihnen überhaupt möglich, solch einen bösen Charakter zu spielen? Konnten Sie nachvollziehen, was diese Menschen getan und gefühlt haben? Konnten Sie in die Haut von Hitler oder Goebbels oder einer der Generäle schlüpfen?

Die Frage ist nicht neu. Auch sie nimmt eine Debatte aus dem 18. Jahrhundert wieder auf: Soll ein Schauspieler die Gefühle, die er darstellt, auch selbst durchleben oder soll er von ihnen unberührt

³³ Bischof-Köhler: "Empathie – Mitgefühl – Grausamkeit", a.a.O., S. 20

³⁴ Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 74. Stück

³⁵ *Aspekte* vom 19.11.2004

bleiben und sie lediglich imitieren? Diderots *Paradox über den Schauspieler* war der bekannteste und bedeutendste Beitrag dazu. Was aber schon für ganz normale Menschen gilt, stellt natürlich für böse Charaktere eine noch schwierigere Frage dar.

Die Frage ist nicht einmal neu für die Verkörperung Hitlers. Für den ersten Bunkerfilm, G.W. Pabsts *Der letzte Akt*, eine österreichische Produktion aus dem Jahr 1955, wurde sie ebenso diskutiert wie für die nachfolgenden. Alec Guinness, der den Führer 1973 in *Hitler: The Last Ten Days* spielte, sagte, dass er immer versucht habe, die Person, die er darstellte, zu *leben*, sie "so auf mich einwirken zu lassen, dass sie wie von selbst meinen Ausdruck bestimmt" und dass er sich immer um "angemessene Objektivität" bemüht habe.³⁶

Und auch Bruno Ganz sagte über Hitler: "Ich musste eine Art Koexistenz mit ihm entwickeln." und "Der Regisseur Oliver Hirschbiegel insistierte immer: 'Du musst das Böse in dir entdecken!' Mir war schon klar, dass ich da nicht drumrum komme und den netten Bruno machen kann."³⁷

Ganz wurde auch gefragt, ob er irgend eine Art von Mitleid für Hitler empfunden habe. Das führt zu der zweiten Frage, die in den Debatten um Eichingers *Untergang* zentral war: Dürfen wir Hitler als menschliches Wesen zeigen? Bedeutet das, dass solch ein Film Mitleid mit ihm erweckt? Dies ist die moralische Seite an der Debatte. Die Antworten auf die Frage fielen überraschend einstimmig aus: Da diese Menschen nun einmal Menschen waren, müsse man sie auch so darstellen – und zwar vor allem, um zu erforschen, was sie bewegt habe. Und in dieser Hinsicht hätten Bruno Ganz und seine Kollegen gute Arbeit geleistet, die Zuschauer hätten eine Vorstellung der Obsessionen und des Fanatismus der Nazis bekommen und würden keinesfalls Mitleid mit dem Monster fühlen.

Pathos der Technik

Wer die Frage nach den Gestaltern des Mitgefühls auf einen Zweikampf zwischen Bild und Wort reduzieren will, verliert sich zwangsläufig im Ideologischen, denn keines von beiden ist separat zu haben. Nicht umsonst war das Leitmedium, dem das 18. Jahrhundert eine Kultivierung des Mitgefühls zutraute, das Theater. Diese Verschmelzung von Visuellem und Sprachlichem, die die Bühne schon im Zeitalter der Empfindsamkeit vorführte, kehrt heute wieder in ihren Nachfolgern, dem Film und dem Fernsehen. Selbst Rorty, dem traditionellen Verfechter des Worts, unterläuft an versteckter Stelle der Hinweis, dass sie neben den Roman getreten sind.³⁸

Dass unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit von großen Filmen präfiguriert ist, wird häufig beklagt. Für Lessing wäre diese Vorstellung vielleicht nicht so tadelnswert gewesen. Auch uns muss sie nicht schrecken, wenn wir uns von der Idee frei machen, dass es einst authentische Gefühle gegeben habe, die nun durch die Medien degenerierten. Dass Gefühle eine Geschichte haben, muss weder heißen, dass sie einem stetig voranschreitenden Zivilisationsprozess unterliegen, noch dass sie einer unaufhaltsamen Degeneration anheimfallen. Das Mitleid der Antike oder das des 18. Jahrhunderts kann man kaum als authentischer bezeichnen als unser heutiges. Lediglich gilt: "Der Fernsehzuschauer sieht auf andere Art weg als die Vorgänger des barmherzigen Samariters."³⁹

Ob der Einzelne hingegen mitleidiger geworden ist, ob er das Mitleid heftiger fühlt, ist eine schwer, vielleicht gar nicht zu entscheidende Frage. Schon allein deshalb, weil auch hier gilt: Was ein

³⁶ Michael Töteberg: "Hitler – eine Filmkarriere. ‚Der letzte Akt‘ und andere Filme über das Ende des Führers", in: Joachim Fest, Bernd Eichinger, *Der Untergang. Das Filmbuch*, hrsg. von Michael Töteberg, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 405–425, hier 419 f.

³⁷ "Totaler Dämon oder elende Witzfigur" (Interview mit Sven Michaelsen), in: *Der Stern*, 8.9.2004

³⁸ Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, a.a.O., S. 16

³⁹ Spahr, "Theatrum mundi – das globale Elend im Fernseh-Alltag", a.a.O., S. 56

anderer wirklich fühlt, können wir nur bedingt nachempfinden, erst recht bei Menschen, die wir nicht mehr sehen, hören, sprechen, fragen können.

Was sich verändert hat, ist die Kultur des Mitleids. Sie lebt heute nicht mehr – wie etwa im 18. Jahrhundert – vom Pathos der Bühne; sie lebt heute vom Authentizitätsideal, das uns die technischen Medien nahe legen. Das heißt eben gerade nicht, dass diese Kultur näher an einem – wie auch immer bestimmten – "wahren" Gefühl ist. Späteren Zeiten mag unsere Kultur auf ihre Art genauso pathetisch vorkommen wie uns die des 18. Jahrhunderts. Schon heute werden die Photos von James Nachtwey zum Beispiel von manchem wegen ihrer Ästhetisierung des Elends kritisiert. Wie die emotionale Signatur unserer Zeit aussieht, werden vielleicht erst diejenigen entscheiden können, die Distanz zu ihr haben, paradoxerweise diejenigen, die dieses Gefühl gerade nicht mehr nachfühlen können.

Bildnachweis

Francisco Goya: *El Naufragio, Der Schiffbruch*, 1793, Öl auf Zinkblech, 43,2 x 32 cm. Madrid, Sammlung Arango. Zitiert in: Peter-Klaus Schuster, Wilfried Seipel: *Goya. Prophet der Moderne*, Köln 2005, S. 133

*

Erstpublikation in: Berliner Debatte Initial, 17. Jg., H. 1/2, S. 61-72. Wiederveröffentlicht mit leichten Überarbeitungen und mit freundlicher Genehmigung der Herausgeber.