

4 Irritiertes Mitleid

4.1 WITTGENSTEINS UNSICHERES MITLEID

4.1.1 »Ich ruhe nicht sicher in meinem Mitleid mit ihm«

Wittgensteins Korrektur einer philosophischen Verwendung des Bildes vom privaten Inneren verfolgt zwei Richtungen: *Erstens* stellt er eine generelle kognitive Selbst-Gewissheit bei Sätzen in der ersten Person Präsens infrage. *Zweitens* weist er aber darauf hin, dass es bezüglich des *Fremdpsychischen* ganz unterschiedliche Grade von Sicherheit gibt. Denn die Tatsache, dass wir uns manchmal fragen, was eine andere Person wirklich fühlt, darf nicht zur allgemeinen Vorstellung verleiten, das Innere sei »eigentlich immer verborgen«:

»Es sind ganz *besondere* Fälle: in denen das Innere mir verborgen erscheint. Und die Unsicherheit, die sich so ausdrückt, ist nicht eine philosophische, sondern eine praktische und primitive. Es ist dann, also ob ich mir erst bewußt würde, daß das Innere eigentlich immer verborgen ist. (Man sagt auch: Der Mensch ist mir vollkommen durchsichtig.) So ist mir also ein Mensch manchmal durchsichtig, manchmal undurchsichtig.

»Ich kann nie wissen, was in ihm vorgeht.« – Aber muß denn etwas in ihm vorgehen? Und warum soll ich mich darum kümmern? – Es ist aber eine wirkliche, nicht erträumte, Unsicherheit, welche uns dieses Bild nahelegt.« (BPP II, §§ 558-561)¹

Bei der Frage der Unsicherheit bezüglich der Gefühle anderer Menschen kommt Wittgenstein immer wieder auf das Mitleid zu sprechen. Das Mitleid ist für ihn eine konkrete Form, in der wir entweder auf sichere oder unsichere Weise von den

1 An einer anderen Stelle schreibt Wittgenstein: »Erstens heißt natürlich »Seine Gefühle kann ich nicht wissen« *nicht*: ... im Gegensatz zu *meinen*. Zweitens heißt es nicht: ich kann seiner Gefühle nie ganz sicher sein.« LS II, S. 118 (siehe dazu auch LS I, § 963).

Schmerzen anderer Personen ausgehen. Natürlich ist das Mitleid nicht die einzige Form, in der wir vom Leiden anderer Menschen überzeugt sein können, aber es ist für Wittgenstein eben *eine* Form.² Das *sichere* Mitleid ist bei Wittgenstein eine »natürliche Einstellung« (LS I, § 912) und die daraus entstehende Fürsorge ein »primitives Verhalten« (Z, § 540). Bei schweren Verletzungen, oder wenn jemand bei einer Verbrennung aufschreit, sind wir sicher, dass die andere Person Schmerzen empfindet; unser spontanes Mitleid kennt hier keinen Zweifel (LS I, §§ 964, 967). Nur ein »Wahnsinniger« könnte nach Wittgenstein in solchen Fällen Zweifel äußern (LS II, S. 48).

Dann kann aber mit Wittgenstein auch von einem *unsicheren Mitleid* gesprochen werden, und zwar in jenen Fällen, in denen wir »nicht sicher in unserem Mitleid ruhen« (BPP I, § 137). Wir können z.B. einen konkreten Verdacht auf *Verstellung* haben – aber das ist nur *eine* Möglichkeit. Unsicheres Mitleid gibt es auch gegenüber einer Person, von der wir nicht wissen, ob sie bei Bewusstsein ist oder unter Narkose steht. Ähnlich kann es uns gegenüber Tieren gehen, wie z.B. Fliegen (BPP II, § 659) oder Spinnen (BPP I, § 667; Z, § 564): Auch hier schwanken wir manchmal in der Einschätzung der Schmerzfähigkeit des Tieres. Leidet die Fliege, wenn ich sie zerquetsche? Solche Alternativen zur Unsicherheit bei *Verstellung* sind für Wittgenstein insofern wichtig, als bei ihnen das Bild vom privaten Inneren nicht in der Weise angemessen ist:

»In gewissen Fällen bin ich in Unsicherheit darüber, ob der Andere Schmerzen hat oder nicht, ich ruhe z.B. nicht sicher in meinem Mitleid mit ihm, – und *keine* Äußerung kann diese Unsicherheit beheben. – Ich sage dann etwa: »Er könnte sich ja doch auch jetzt verstellen.« Aber warum soll es notwendig sein, daß er sich verstellt; denn Verstellung ist ja nur ein ganz spezieller Fall davon, daß einer Schmerz äußert und nicht fühlt. Ein bestimmtes Gift könnte ihn in einen Zustand versetzen, in welchem er »als Automat handelt«, sich nicht verstellt, aber nichts fühlt, obgleich er Gefühle äußert. Ich denke mir etwa, dies Gift bewirke es, daß er einige Zeit nach einer wirklichen Krankheit alle Handlungen seiner Krankheitszeit genau, der Reihe nach, wiederholt, während die objektive Krankheit, die Schmerzursachen z.B., aufgehört haben zu existieren. Wir haben dann mit ihm so wenig Mitleid, wie mit einem unter Narkose. Wir sagen, er wiederhole alle Äußerungen des Schmerzes etc. rein automatisch, verstelle sich dabei natürlich nicht.« (BPP I, § 137)³

2 In PU, § 287 heißt es: »Das Mitleid, kann man sagen, ist eine Form der Überzeugung, daß ein Anderer Schmerzen hat«.

3 Siehe dazu auch LS II, S. 42: »Aus dem Fehlen der Verstellung folgt noch nicht, dass jeder weiß, wie's dem Andern zumute ist«.

Und auch Verstellung ist für Wittgenstein nicht ein innerer Zustand, sondern ein »Muster im Lebensteppich«. Sie hängt nicht nur vom inneren Erleben der betreffenden Person ab, sondern ergibt sich aus dem ganzen Kontext. Aus diesem Grund darf Verstellung auch nicht so gedeutet werden, dass eine Person entweder die eigenen Schmerzen erlebe oder die eigene Verstellung – und die Umgebung müsse dann herausfinden, welches dieser beiden Gefühle sich im Innern der Person befindet (LS II, S. 59). Für den semantischen Externalisten Wittgenstein (siehe 2.1.3) kann die Frage nach der Echtheit des Gefühlsausdrucks auch bei vollkommenem Einblick in die Gedankenwelt der betreffenden Person nicht entschieden werden: Gerade beim Muster der Verstellung ist es für ihn denkbar, dass eine Person nur »glaubt, sich zu verstellen« (PU II, S. 577), dass sie also andere Signale sendet, als sie zu senden glaubt.

4.1.2 Verschiedene Formen der Unsicherheit

Im obigen Zitat findet sich ein bemerkenswerter Gedanke: »In gewissen Fällen bin ich in Unsicherheit darüber, ob der Andere Schmerzen hat oder nicht, ich ruhe z.B. nicht sicher in meinem Mitleid mit ihm, – und *keine* Äußerung kann diese Unsicherheit beheben« (BPP I, § 137). Warum »keine Äußerung«? Man kann Wittgenstein wohl mit einiger Plausibilität entgegnen, dass es in Situationen des unsicheren Mitleids sehr wohl Äußerungen bzw. Informationen gibt, welche unsere Unsicherheit beheben können. Ein einziger Hinweis oder auch ein einziger Blick der betreffenden Person können genügen, um unsere Einstellung grundsätzlich zu ändern. Noch mehr als beim Verdacht auf Verstellung gilt das für Wittgensteins Beispiel mit dem »Gift«, das einen Menschen wie einen Automaten agieren lässt: auch hier kann eine wichtige Information eines Experten unsere Einschätzung verändern. Es müsste also in solchen Fällen sehr wohl »Äußerungen« geben, die uns unsere Zweifel nehmen. In einer Hinsicht könnte Wittgenstein aber recht haben: Maßgeblich ist immer die *Einstellung*, und diese ist geprägt von einer grundsätzlichen *Entscheidung*. Wir deuten unklare Situationen entweder auf die eine oder auf die andere Weise – egal wie viele Hinweise wir erhalten, es bleibt immer eine Frage der Deutung.

Nach Wittgenstein müssen wir *zwei verschiedene Arten von Unsicherheit* auseinanderhalten: Die Unsicherheit, wenn wir uns bei einer Maschine nicht auskennen, und die Unsicherheit, wenn etwa das Verhalten einer Person oder eines Lebewesens Fragen offen lässt. In beiden Fällen könnten wir einen Satz äußern wie »Ich weiß nicht, was in ihr vorgeht!«. Angesichts eines komplizierten Geräts wie einer Kunsthur (BPP II, § 665; auch LS II, S. 89) handelt es sich aber um eine andere Unsicherheit als gegenüber einem Lebewesen:

»Eine Art der Unsicherheit wäre die, die wir auch einem uns unbekannten Mechanismus entgegenbringen könnten. Bei der andern würden wir uns möglicherweise an eine Begebenheit in unserm Leben erinnern. Es könnte z.B. sein, daß Einer, der gerade der Todesangst entronnen ist, sich davor scheuen würde, eine Fliege zu erschlagen und es sonst ohne Bedenken täte. Oder, anderseits, daß er mit diesem Erlebnis vor Augen, das zögernd tut, was er sonst ohne Zögern täte.« (BPP II, § 669; Z, § 561)

Bei der zweiten Unsicherheit können einzelne Details zwar eine Rolle spielen, doch ist es die eigene grundsätzliche Haltung, welche diesen Details Bedeutung gibt. Und die Haltung hat ihre Geschichte. Kleine Varianten in den Bewegungen der Fliege ändern diese Haltung *vielleicht*, aber sie *müssen* es nicht. Alles kann – je nach Kontext – so oder anders aufgefasst werden, es gibt keinen zwingenden Grund, keine Notwendigkeit, aus der heraus eine bestimmte Information über das Objekt unsere Zweifel beseitigen *muss*.⁴ Bei der (ersten) Unsicherheit angesichts eines komplizierten Mechanismus hingegen genügt prinzipiell die Ergänzung einer fehlenden Information, um aus Unsicherheit Sicherheit zu machen: Hier kann die Informationslage grundsätzlich »vervollständigt« werden, und die Unbestimmtheit ist somit keine »postulierte« (BPP II, § 666). – Ein anderes Beispiel für diese erste Art von Unsicherheit liefert in den Augen Wittgensteins die Mathematik: Bei mathematischen Berechnungen können offene Fragen durch Fachleute grundsätzlich geklärt werden, sie müssen sich nur lange genug mit dem Problem beschäftigen bzw. sich darüber austauschen (PU II, S. 571).

Die Beurteilung der »Echtheit des Gefühlsausdrucks« von Lebewesen kennt für Wittgenstein keine solche prinzipielle Beseitigung der Unsicherheit. Geht es um den Gefühlsausdruck, kann auch jede noch so eindringliche Beteuerung der betreffenden Person in Zweifel gezogen werden; den Ausschlag gibt letztlich unsere Entscheidung und nicht ein »entscheidender« Hinweis, der den Fall eindeutig machen könnte. Zwar gibt es nach Wittgenstein auch in den Fragen der Echtheit des Gefühlsausdrucks so etwas wie Erfahrung und fachmännische Urteile, aber keine Notwendigkeit der Übereinstimmung. Wenn es bei Gefühlszuschreibungen Übereinstimmung und Offensichtlichkeit unter Fachleuten gibt, dann im Sinne einer »unwägbaren Evidenz« (PU II, S. 575). Wir können die Evidenz nicht wirklich begründen.

4 Das gilt auch für zukünftige Ereignisse, wie Wittgenstein darlegt: »Auch wenn ich »nicht sicher in meinem Mitleid ruhe«, muß ich nicht an die Ungewißheit seines späteren Benehmens denken« (BPP II, § 670; Z, § 562). Es ist also nicht unbedingt das Unwissen bzgl. des zukünftigen Verhaltens der Person, das uns unsicher sein lässt. Das muss wohl so verstanden werden, dass es überhaupt keine *Information* ist, die uns fehlt.

Wittgenstein unterscheidet also eine Unsicherheit, die grundsätzlich mit dem Hinweis auf gesicherte Fakten beseitigt werden kann, von einer anderen Unsicherheit, bei der solche Fakten nie den letzten Ausschlag geben können, wo sie das Urteil also nicht erzwingen können. In der Verwechslung dieser beiden Unsicherheiten liegt die Gefahr des Bildes vom privaten Inneren: Verwenden wir im Zusammenhang mit Personen Formulierungen wie »verborgen sein«, so ist damit nämlich die zweite Unsicherheit gemeint, denn Verborgenheit heißt hier nichts anderes, als dass unsere Einstellung der anderen Person gegenüber schwankt. Verstehen wir »verborgen« hingegen so, dass es sich um etwas für unsere Augen Verstecktes handelt, das aber aus einem anderen Blickwinkel (von dem der betreffenden Person selbst oder auch vom Blickwinkel Gottes aus) durchaus wahrgenommen werden kann, wenden wir das an sich legitime Bild der Verborgenheit falsch an. So entsteht eine ganze Metaphysik, die alle Erscheinungen der Seele »innen drin« und nur für das Subjekt selbst einsichtig sein lässt: »Das Bild ›Er weiß es, – ich weiß es nicht‹ ist eins, das unsere Unwissenheit in einem besonders irritierenden Licht erscheinen lässt« (BPP I, § 139).

4.1.3 Die Unsicherheit des Sprachspiels

Wenn es um die Unsicherheit angesichts des Fremdpsychischen geht, spricht Wittgenstein häufig davon, dass sie einer bestimmten Art von Sprachspielen zugrunde liegt oder sich auf bestimmte »Regeln der Evidenz« (BPP II, § 682; Z, § 555) bezieht: »Die *Unsicherheit*, ob der Andre ..., sie ist ein wesentlicher Zug aller dieser Sprachspiele« (LS I, § 877). Gemeint sind dabei die Sprachspiele mit »psychologischen Begriffen«, also all jene, die mit dem menschlichen Verhalten in Verbindung stehen, oder auch mit der »Unvorhersehbarkeit des menschlichen Benehmens« (Z, § 603), der »Unsicherheit, in der mich all sein Benehmen über das läßt, was in seiner Seele ist« (LS I, § 886).

Wittgenstein verwendet sogar den Begriff einer »objektiven Unsicherheit«, wenn er von der »Unbestimmtheit im Wesen des Spiels, der zugelassenen Evidenz« spricht (LS I, § 888). Das soll aber auf keinen Fall heißen, dass es bei der Verwendung von psychologischen Begriffen keine *Gewissheit* gibt. Es gibt Gewissheit auch im Rahmen einer objektiven Unsicherheit, nur handelt es sich dann um eine »unwägbare Evidenz«, die sich auf keine entscheidenden Gründe berufen kann. Objektive Unsicherheit kann auch ohne echte Begründungen mit der maximalen subjektiven Gewissheit einhergehen. Dass die Beurteilung der Echtheit des Gefühlsausdrucks grundsätzlich mit einem Fragezeichen behaftet ist, heißt also nicht, dass wir unsere Einschätzung nicht als eine vollkommen gewisse haben können.

»Worin besteht aber diese Unsicherheit? Bin ich wirklich immer im Ungewissen darüber, ob Einer wirklich zornig, traurig, froh, etc. etc. ist? Nein. So wenig, wie darüber, daß ich ein Schreibbuch vor mir und eine Feder in der Hand habe, oder darüber, daß das Buch fallen wird, wenn ich es auslasse, oder darüber, daß ich mich nicht verrechnet habe, wenn ich sage 25 X 25 sei 625.« (BPP I, § 137)⁵

Das heißt, dass die konkrete Unsicherheit der speziellen Fälle nicht die bewusste Variante einer sonst nur latent bestehenden Unsicherheit ist (LS I, §§ 886-888). Sowohl die Sicherheit als auch die Unsicherheit sind für Wittgenstein »instinktiv«, sie sind nicht das Ergebnis einer Überlegung und insofern nicht »philosophisch« (BPP II, §§ 644, 659; Z, § 545). Wenn »subjektive« und »objektive« Unsicherheit in Verbindung stehen, so nicht als Einzelfall und allgemeiner Hintergrund. Wir sind einfach manchmal (subjektiv) sicher und manchmal nicht.⁶ In *keinem* Fall können wir jedoch auf eindeutige Beweise zurückgreifen wie das z.B. bei mathematischen Sprachspielen der Fall ist. Die »objektive Unsicherheit« ist nichts anderes als ein Ausdruck dafür, dass es sowohl bei der konkreten Sicherheit als auch bei der konkreten Unsicherheit eine *prinzipielle Unbestimmtheit* gibt.

4.1.4 Unbestimmtheit und »spontane Sympathie« als Lebensform

Wittgenstein versteht die unwägbare Evidenz von Gefühlsäußerungen als Teil unserer Lebensform. Dass psychologische Begriffe in den jeweiligen Sprachspielen mit einer grundsätzlichen Unbestimmtheit verwendet werden, lässt sich nicht so ohne Weiteres ändern – es müsste unser ganzes Leben ein anderes sein. Das äußert sich für Wittgenstein darin, dass es in den Fällen von Unsicherheit nicht bloß um fehlende Informationen geht, sondern dass die Unsicherheit eine »postulierte« ist.

5 Dass die Gewissheit in der ersten Person nicht größer sein muss als in der dritten Person, heißt für Wittgenstein z.B. auch: »Der Grimm in seinem Gesicht ist dort so deutlich wie in meiner Brust« (BPP I, § 927, Z § 220).

In BPP II, § 621 bzw. Z, § 556 stellt Wittgenstein einen anschaulichen Vergleich mit der Unschärfe einer Landesgrenze her: »Die Unsicherheit hat ihren Grund nicht darin, dass er seine Schmerzen nicht außen am Rock trägt. Und es ist auch keine Unsicherheit *in jedem besonderen Fall*. Wenn die Grenze zwischen zwei Ländern strittig wäre, würde daraus folgen, dass die Landesangehörigkeit jedes einzelnen Bewohners fraglich wäre?«.

6 Die Grenze zwischen zureichender und unzureichender Evidenz ist überdies keine scharfe Grenze, vgl. LS I, § 952; Z, § 439.

In verschiedenen Gedankenexperimenten versucht er aufzuzeigen, wie in ganz anderen Lebensformen auch die entsprechenden Sprachspiele und Begriffe andere wären. Interessant ist, dass in einigen dieser Gedankenexperimente das Mitleid ganz direkt zum Thema gemacht wird: Es lassen sich Lebensformen denken, in denen kein Platz für das unsichere Mitleid ist:

- 1) Es könnte Menschen geben, die »nur dann Mitgefühl zeigen, wenn sie den Andern bluten sehen; sonst lachen sie über seine Schmerzäußerungen« (BPP II, §§ 599, 638). Wittgenstein nimmt sogar an, dass sich manche dieser Menschen mit Tierblut beschmieren könnten, um so Mitleid zu erhalten. Doch wird jemand dabei erwischt, gibt es schwere Strafen. Solche Menschen würden sich gewisse Fragen nicht stellen, z.B., ob jemand auch ohne sichtbare Verletzung Schmerzen hat. Sie würden das unsichere Mitleid nicht kennen, oder, wie Wittgenstein sagt: »Diese Leute dürfen gewisse Skrupel nicht haben.«
- 2) Es könnte aber auch Menschen geben (Wittgenstein spricht von einem »Stamm«), die bei *allen* Schmerzäußerungen Mitleid zeigen, egal, ob jemand nur heuchelt oder nicht. Diese Leute würden den Begriff der Verstellung nicht verstehen, für sie gibt es nur glaubhafte Schmerzäußerungen. Somit kennen auch sie keinen Zweifel und auch kein Misstrauen (LS I, § 203). Der Schmerzbegriff wäre bei ihnen ein anderer, es gäbe keine Unterscheidung von echten und geheuchelten Schmerzen. Trotzdem lässt sich wegen der Unterschiedlichkeit des Schmerzbegriffs nicht sagen, diese Menschen wüssten nicht, was Schmerzen seien. Die Möglichkeit von verborgenen Schmerzen oder von geheuchelten Schmerzen ist nur in unserer Lebensform mit dem Schmerzbegriff verknüpft, sie ergibt sich nicht aus einem Wesen des Schmerzes insgesamt. – Es wäre für Wittgenstein auch denkbar, dass die Menschen jenes Stammes zwar den Unterschied zwischen echten und geheuchelten Schmerzen kennen, es ihnen aber nicht darauf ankommt und sie einfach immer Mitleid zeigen (LS I, § 205).
- 3) Das dritte Gedankenexperiment handelt von Menschen, die *immer zweifeln*, also immer »eine zweifelhafte Miene oder Gebärde machen, während sie den Andern bemitleiden etc.« (LS II, S. 116). Da dies aber eine ständige Gebärde wäre, hätte sie keine Bedeutung mehr und man könnte sie genauso weglassen. Die Ungewissheit bezüglich der Schmerzen anderer Personen darf also nicht ständig vorhanden sein, denn dann würde sie sich selbst aufheben.
- 4) Wittgenstein überlegt auch noch die Möglichkeit, wir könnten die neuronalen Aktivitäten anderer Menschen direkt beobachten (BPP II, § 702; Z, § 557; LS II, S. 52). Auch für diese Menschen wäre der Schmerzbegriff anders als unse-

rer, konkrete Zweifel an der Echtheit des Schmerzausdrucks würden nicht vorkommen und entsprechend auch kein Bild vom privaten Inneren. Eine andere Lebensform würde mit anderen Begriffen einhergehen.

- 5) Schließlich gibt es noch eine Stelle im Nachlass, in der Wittgenstein eine bestimmte Form des Mitleids von einem Gesetzgeber vorgeschrieben sein lässt – die Vorschrift kann sich gegen eine andere Lebensform der Bevölkerung aber möglicherweise nicht durchsetzen; ein Hinweis, dass es Wittgenstein um Lebensformen geht und nicht um ein Verhalten, das durch Befehl von oben geändert werden kann:

»Denk Dir einen Gesetzgeber, der dem Volk befiehlt: »Wenn Einer sich so benimmt, sollt ihr kein Mitgefühl mit ihm haben. Ein solcher hat keine Schmerzen.«

Aber wie kann denn der Gesetzgeber bestimmen, wer Schmerzen hat und wer nicht? – Er bestimmt einen Begriff und ein Benehmen und, verbietet einen Begriff. Es könnte aber sein, daß ihm das nicht gelingt und daß die Leute Mitleid haben, wo er's verboten hat, und daß sie z.B. bei ihrem mitleidigen Handeln das Klagen des Andern nachahmen, wie es Mütter und Ammen tun. (Die Schmerzlaute des Mitleids.)« (NL, Item 137, 56a)

Dass das Bild vom privaten Inneren ein Produkt unserer speziellen Lebensform mit all ihren Sprachspielen ist, heißt aber auch, dass es keine notwendige Charakteristik jeder *möglichen* menschlichen Lebensform zum Ausdruck bringt. Unsere Unsicherheit in der Beurteilung der Gefühle anderer Lebewesen ist für Wittgenstein nicht selbstverständlich.⁷ Hätten wir andere Begriffe und Lebensformen, so wären die Gefühle unserer Mitmenschen nichts Verstecktes oder »Inneres«, sondern so offensichtlich und eindeutig wie die Form der Nase. Wir können also nicht sagen: Gefühle kann es nur im Innern des Menschen geben, sondern: Unsere Lebensform ist nun einmal so, dass wir das Bild der »verborgenen« Gefühle kennen. Ohne die grundsätzliche Unsicherheit gegenüber dem Verhalten anderer Personen

7 Allerdings verwendet Wittgenstein auch Formulierungen, aufgrund derer man meinen könnte, er wolle mit der prinzipiellen Unbestimmtheit die *Natur* des Menschen charakterisieren, so z.B. im (schon auf S. 18 zitierten) § 683 von BPP II: »Festbegrenzte Begriffe würden eine Gleichförmigkeit des Verhaltens fordern. Es ist aber so, daß wo ich *sicher* bin, der Andere unsicher ist. Und das ist eine Naturtatsache.« – Hier muss aber berücksichtigt werden, dass bei Wittgenstein Begriffe wie »natürlich« häufig in einem praktischen Sinn verwendet werden, also äquivalent zu »der Lebensform entsprechend«. So schreibt Wittgenstein etwa einige Paragraphen früher: »Wir sind an eine bestimmte Einteilung der Sachen gewohnt. Sie ist uns mit der Sprache, oder den Sprachen, zur Natur geworden« (BPP II, § 678).

gäbe es für Wittgenstein kein Bild vom privaten Inneren: »Die Unvorhersehbarkeit des menschlichen Benehmens. Wäre sie nicht vorhanden, – würde man denn auch sagen, man könne nie wissen, was im Andern vorgeht?« (Z, § 603).⁸ Wittgenstein möchte seine Philosophie jedoch nicht als »Naturgeschichte« verstanden wissen, er möchte keine *Erklärung* unserer Sprachspiele leisten, sondern diesen nur ihre Selbstverständlichkeit nehmen:

»Ich sage nicht: Wären die und die Naturtatsachen anders, so hätten die Menschen andere Begriffe (im Sinne einer Hypothese). Sondern: Wer glaubt, gewisse Begriffe seien schlechtweg die richtigen, wer andere hätte, sähe eben etwas nicht ein, was wir einsehen, – der möge sich gewisse sehr allgemeine Naturtatsachen anders vorstellen, als wir sie gewohnt sind, und andere Begriffsbildungen als die gewohnten werden ihm verständlich werden.« (PU II, S. 578)

Wenn auch kausale Erklärungen für Wittgenstein nicht von Interesse sind, so stellt er doch Verbindungen her, die die Begriffe mit Verhaltensweisen in Beziehung bringen. Abgesehen davon, dass »festbegrenzte Begriffe« eine »Gleichförmigkeit des Verhaltens fordern« würden (BPP II, § 683), spricht er von einer »spontanen Sympathie«, die damit zusammenhängt, dass die Echtheit des Gefühlsausdrucks nicht beweisbar ist: »Was für uns wesentlich ist, ist doch die spontane Zustimmung, die spontane Sympathie« (BPP II, § 699).

Unbestimmtheit bzw. »objektive Unsicherheit« angesichts der Gefühle anderer erfordert eine nicht begründbare *Entscheidung*, eine Stellungnahme mit »unwägbarer Evidenz«. Diese Art von »Zustimmung« nennt Wittgenstein auch »Sympathie«. Er spricht dabei von »Skrupeln«, welche es in anderen Lebensformen – etwa bei direkter Beobachtung der neuronalen Aktivitäten unserer Mitmenschen – nicht geben würde (BPP II, § 702). Interessant ist diese Überlegung vor allem deshalb, weil das Schwanken aufgrund unwägbarer Evidenz als Preis für die menschliche Empathie gewertet wird. Das Gefühl der Zustimmung und des Sich-Einfühlens wird abhängig gemacht von einer grundsätzlichen Ungleichförmigkeit unseres Verhaltens und geht Hand in Hand mit der Unschärfe unserer (psychologischen) Begriffe. Die Möglichkeit einer sicheren Festlegung, eines restlosen Verständnisses anderer Menschen mit »scharfen« Begriffen, würde jeder Empathie den Boden entziehen.

Eine Konsequenz dieser Überlegung ist sicherlich, dass eine Reduktion alltagspsychologischer Diskurse auf Aussagen über empirische (neurowissenschaft-

8 Vgl. auch: »[...] diese Unbestimmtheit, etc., erklärt uns den Gebrauch des Wortes »see-lisch« (LS II, S. 87).

liche) Tatsachen bedenklich erscheinen muss. Sollte mit entsprechenden wissenschaftlichen Bemühungen der Anspruch verknüpft sein, Unbestimmtheiten grundsätzlich zu beseitigen, würde zugunsten der neuen Gewissheiten etwas ganz Entscheidendes aufgegeben werden: die »spontane Zustimmung«, welche überraschende Nähe ermöglicht und andere Personen uns ganz plötzlich verständlich sein lässt. Eine solche »Evidenz« ist nach Wittgenstein nur als »unwägbare« zu haben.

4.1.5 Unsicheres (irritiertes) Mitleid und Aspekt-Erleben

Das unsichere Mitleid lässt sich auch als *irritiertes Mitleid* bezeichnen (siehe 1.6.4) bzw. als Aspekt-Erleben verstehen (siehe 2.5.3). Irritiertes Mitleid ist mit zwei alternativen Blickwinkeln konfrontiert: Einmal kann die Situation des Objekts als bemitleidenswert gesehen werden, dann aber auch wieder nicht. Z.B. kann es einerseits bedauerlich sein, wenn eine Person bestimmte Schmerzen erfahren muss, andererseits lässt sich vielleicht sagen, es geschieht ihr ganz recht. Die beiden Sichtweisen des Bedauernswerten und der »Normalität« des Leidens stehen sich gegenüber. Wenn wir unfähig sind, *eine* Sichtweise als die richtige auszuwählen, schreiben wir die konträren Eigenschaften dem Objekt selbst zu, die Relation dieser Eigenschaften wird zu einer *internen Relation*. In anderen Worten: Wir erleben das Kippen zweier Aspekte, es wird am Objekt ein Aspektwechsel bemerkt. Das betreffende Erlebnis ist in unserem Falle aber nicht einfach Mitleid (oder Schadenfreude), sondern *Staunen*. Die überraschende Ambiguität einer Situation löst Verwunderung aus – ähnlich wie das Kippen des Hasen-Enten-Kopfes für Überraschung sorgen kann. Das Staunen des irritierten Mitleids ist nicht eine vorsichtiger Variante des »stetigen« Mitleids, sondern es hat ein ganz anderes *Objekt*: Es bezieht sich direkt auf die Ambiguität und damit (in Wittgensteins Worten) auf die interne Relation zweier Aspekte.

Ein möglicher Unterschied zwischen einem irritierten Mitleid und dem unsicheren Mitleid z.B. gegenüber einer Fliege (bzw. einem Mitleid, »in dem wir nicht sicher ruhen«) könnte darin bestehen, dass bei ersterem, also beim Bemerken des Aspektwechsels, einer der Aspekte »aufleuchtet«. Es gibt zwar bei einem solchen Aufleuchten notwendig den Hintergrund des anderen Aspektes, doch scheint eine Entscheidung für den einen Aspekt schon getroffen zu sein – schließlich sagen wir in solchen Fällen »Jetzt ist es ein Hase!«. Anders beim unsicheren Mitleid gegenüber einer Fliege: Hier sind wir in unserer Unentschlossenheit möglicherweise nicht imstande, eine der beiden Alternativen klar hervortreten zu lassen. – Wenn man aber bedenkt, dass Wittgenstein auch beim »Aufleuchten eines Aspektes« davon spricht, dass das Objekt die *interne Relation* zwischen zwei Objekten ist,

dann ist der Unterschied zum unsicheren Mitleid gar nicht so groß. So wie die interne Relation beim Hasen-Enten-Kopf darin besteht, dass dieser Hase *so gemacht ist*, dass er auch eine Ente sein kann (und umgekehrt), so müssen auch beim (irritierten) Mitleid als Aspektwechsel-Bemerken die zwei Aspekte in einem notwendigen Zusammenhang stehen, also im Grunde beide »aufleuchten«. Das Leiden des Objekts muss *so beschaffen sein*, dass es auch als Nicht-Leiden aufgefasst werden kann, es darf nicht nur eine zufällige Möglichkeit geben, dieses Leiden zu ignorieren oder gutzuheißten. Wir hatten als Beispiele bereits das Schwanken zwischen »Der Arme!« und »Geschieht ihm eigentlich recht!« sowie das Schwanken zwischen »Wie hilfsbedürftig!« und »Verdient keine Beachtung, anderen geht es schlechter!« (siehe oben 2.5.4). Ein weiteres Beispiel wäre das Leiden einer unauffälligen Gruppe von Menschen und vor allem das Leiden *an* dieser Unauffälligkeit: Die fehlende Aufmerksamkeit ist selbst ein Element des Leidens dieser Gruppe, und die »abstrakte« Art des Leidens kann selbst wieder Grund für vorenthaltene Aufmerksamkeit sein. Das kann natürlich auch auf einzelne Personen zutreffen: Gerade weil die Person keine Aufmerksamkeit erhält, leidet sie, und diese komplexe Form des Leidens kann wiederum bewirken, dass wir sie nicht als akut leidend wahrnehmen. Um von einem *Bemerken* des Aspektwechsels zu sprechen, ist es wichtig, dass wir *beide* Blickwinkel (also auch den der Bedeutungslosigkeit) einzunehmen imstande sind, die beiden Aspekte müssen für uns gleichzeitig bestehen können – wir müssen *verwundert* sein über die interne Relation der beiden Blickwinkel.

Gibt es eine solche interne Relation (bzw. das Bemerken eines Aspektwechsels) auch beim unsicheren Mitleid, also etwa bei der schwankenden Haltung gegenüber den *Schmerzen einer Fliege*? Entscheidend muss hier die Verwunderung bzw. das Staunen sein: Wenn unsere Haltung gegenüber der Fliege aus irgendwelchen Gründen von Gleichgültigkeit zu Mitleid wechselt, so ist das noch kein Bemerken eines Aspektwechsels. Dazu braucht es ein Staunen, etwa in der Form »Wie ist es möglich, dass ich mir bei dieser kleinen Fliege *sowohl* vorstellen kann, sie leide, *als auch*, sie könne gar keinen richtigen Schmerz empfinden?« – Wenn es aber eine solche Verwunderung über die interne Relation zweier Blickwinkel auf diese Fliege gibt, kann man durchaus von einem irritierten Mitleid sprechen.

Für eine Gleichsetzung des unsicheren und irritierten Mitleids spricht nicht zuletzt, dass Wittgenstein im langen Kapitel 11 des zweiten Teils der *Philosophischen Untersuchungen* nicht nur Aspekt-Erleben und Bedeutungserlebnisse behandelt, sondern als drittes großes Element auch die »unwägbar Evidenz von Gefühlsausdrücken«. Die *Unwägbarkeit* stellt tatsächlich eine wichtige Verbindung her: Sowohl beim Aufleuchten eines Aspektes als auch bei der Beurteilung eines Gefühlsausdrucks gibt es keine zwingenden Gründe, die für den einen oder den

anderen Blickwinkel den Ausschlag geben. Geraten wir in eine »subjektive Unsicherheit«, kann das ein Anlass zum Staunen werden.

Amélie Oksenberg Rorty hat in ihrem Aufsatz »A Plea for Ambivalence« emotionale Ambivalenzhaltungen genauer untersucht und dabei vor allem ihre konstruktive Bedeutung hervorgehoben. Eine Person besitzt eine ambivalente Haltung gegenüber einem Sachverhalt, wenn dieser für sie zwei miteinander nicht kompatible Beschreibungen ermöglicht und die Person nicht in der Lage ist, entscheidende Gründe für eine der zwei konkurrierenden Beschreibungen zu finden.⁹ Rorty unterscheidet aber noch einmal zwischen *Unsicherheit* und *Ambivalenz*: Unsicherheit besteht dann, wenn die betreffende Person der Meinung ist, noch nicht genügend Informationen für eine Entscheidung zu besitzen und sich deshalb abwartend verhält. Sie befindet sich epistemisch gesehen in einer *Weder-noch*-Position¹⁰. Ambivalenz hingegen akzeptiert die Gründe für beide (inkompatiblen) Beschreibungen, die epistemische Position ist die des *Sowohl-als-auch*. Obwohl sich Ambivalenz in der Praxis auch unterdrücken lässt, zeichnet sich eine »angemessene Ambivalenz« dadurch aus, dass sie von einer grundsätzlichen Unmöglichkeit einer begründeten Entscheidung ausgeht.

Rortys *Unsicherheit* deckt sich so gesehen mit Wittgensteins Unsicherheit gegenüber einem komplizierten Mechanismus. Ihr Begriff der *Ambivalenz* hingegen entspricht Wittgensteins zweiter Unsicherheit, nämlich jener bei der Interpretation eines Gefühlsausdrucks. Rortys Hinweis auf die doppelten Gründe macht es noch einmal plausibler, Wittgensteins *Unsicherheit* und sein *Aspektwechsel-Bemerken* als zwei verschiedene Beschreibungen derselben Haltung zu verstehen.

Wittgenstein hat den Unterschied zwischen dem stetigen Aspekt-Wahrnehmen und dem Aspektwechsel-Bemerken hervorgehoben, weil er wohl vor allem zeigen wollte, dass für den korrekten Umgang mit Bedeutungen kein spezielles Bedeutungserlebnis notwendig ist. Das *stetige* Aspekt-Wahrnehmen (bzw. das alltägliche Verstehen von Bedeutung) darf nicht nach dem Modell des Aufleuchtens eines Aspektes (bzw. des Bedeutungserlebnisses) aufgefasst werden. Es handelt sich vielmehr um ein »blindes« Regelfolgen,¹¹ das aber nicht als *defizitär* gesehen werden darf gegenüber einem »wahren« Verstehen von Bedeutung. Die jeweiligen Verhaltensweisen und Situationen sind verschieden, und entsprechend auch die Sprachspiele. Die alltägliche Form des Verstehens darf nicht auf die Erlebnis-Form des Verstehens (hier »Verstehen« mit sekundärer Bedeutung, siehe dazu 2.6) reduziert werden bzw. an dieser gemessen werden.

9 Vgl. Rorty, »A Plea for Ambivalence«, S. 433f.

10 Ebd., S. 443.

11 Vgl. die berühmte Formulierung in § 219 der *Philosophischen Untersuchungen*: »Ich folge der Regel blind«.

Das gilt aber auch im umgekehrten Sinn: Das Bedeutungserlebnis mit seinem Schwanken darf nicht als *defizitäre*, weil *unsichere* Variante des alltäglichen Verstehens von Bedeutung aufgefasst werden. Ein Reduktionsverbot in diese Richtung erscheint mir für die Anwendung auf das Mitleid als besonders wichtig: Das irritierte Mitleid darf nicht als bloß unsichere Variante eines sicheren Mitleids verstanden werden, als schwache Form des überzeugten Mitleids. Die beiden Haltungen sind unterschiedlicher, als es auf den ersten Blick erscheint: Das stetige Mitleid kennt keinen Aspektwechsel, das irritierte (unsichere) Mitleid hingegen schon, und genau dieser Wechsel oder die »interne Relation« der beiden Aspekte ist sein Gegenstand. Insofern ist es auch mehr Staunen als Mitleiden.

4.1.6 Zusammenfassung

Wenn von unseren Haltungen gegenüber dem Fremdpsychischen die Rede ist, kommt Wittgenstein häufig auf das Mitleid zu sprechen. Generell stellt unser Mitleid an das Leiden anderer Lebewesen keine Fragen, es ist ein sicheres Mitleid ohne jeglichen Zweifel. Manchmal passiert es jedoch, dass wir »nicht sicher in unserem Mitleid ruhen«, und in solchen Fällen gibt es nach Wittgenstein nichts, was uns zwingend von entweder der einen oder der anderen Sicht überzeugen könnte. Diese grundsätzliche »Unsicherheit des Sprachspiels« besteht darin, dass jede Evidenz nur »unwägbare« sein kann. Auch wenn Erfahrung bei der Beurteilung der Echtheit des Gefühlsausdrucks eine wichtige Rolle spielt, wird im Sprachspiel selbst die Übereinstimmung unter Fachleuten nicht vorausgesetzt. Genau das unterscheidet die Frage nach der Echtheit des Gefühlsausdrucks von mathematischen oder auch empirischen Fragen. Die Unsicherheit angesichts des »Innenlebens« einer anderen Person ist also keine Unsicherheit, wie wir sie gegenüber einem komplizierten Mechanismus haben können. Denn dort fehlt eine spezifische Information, welche die Unsicherheit aus der Welt schaffen könnte. Wenn das Verhalten anderer Lebewesen hingegen unbestimmt bleibt, so handelt es sich um eine grundsätzliche, »postulierte« Unbestimmtheit.

Unbestimmtheit als Teil unserer Lebensform bedeutet, dass unser Verhalten nicht gleichförmig ist, und das hängt für Wittgenstein einerseits mit der Unschärfe psychologischer Begriffe zusammen, andererseits mit der Möglichkeit, so etwas wie »Sympathie« oder »Zustimmung« für andere zu empfinden. Das heißt, eine Reduktion psychologischer »Phänomene« auf wissenschaftlich beobachtbare Tatsachen würde auf eine ganz andere »Lebensform« hinauslaufen, nämlich auf eine, in welcher »spontane Zustimmung« oder »Skrupel« fehlten.

Die Momente des unsicheren Mitleids sind besondere Momente, sie eröffnen jedoch die grundsätzliche Unmöglichkeit, psychologische Urteile zu begründen.

Da Mitleid auch als Aspektwahrnehmung gesehen werden kann, liegt es nahe, das unsichere Mitleid als Aspekt-Erleben bzw. als Bemerkens eines Aspektwechsels zu verstehen. Entsprechend wäre das Schwanken des unsicheren Mitleids auch ein Staunen über die »interne Relation« zweier verschiedener Aspekte. Sicherer, stetiges Mitleid muss auf jeden Fall unterschieden werden von einem unsicheren, irritierten Mitleid, keines der beiden darf auf das jeweils andere reduziert werden und keines stellt eine defizitäre Form des anderen dar.

Beispiele für irritiertes Mitleid sind bei Wittgenstein selbst folgende Momente der Unsicherheit: Empfindet die andere Person wirklich Schmerzen oder simuliert sie nur? Leidet die andere Person oder schließt die Narkose jeden Schmerz aus? Kann eine Fliege Schmerz empfinden oder nicht? Weitere Beispiele *über Wittgenstein hinaus* wären etwa: Ist die Person ein Opfer bestimmter Umstände oder doch vielmehr selbst Täterin? Leidet die Person wirklich an ihrer Situation oder genießt sie diese auch? Verdient das Leiden dieser Person meine Aufmerksamkeit oder sollte ich mich anderen Fällen größeren Leides zuwenden? Ist mein Mitleid angemessen oder sollte ich lieber sagen »Recht geschieht ihr«? Ist das Leiden an der eigenen Körperlichkeit etwas, was nur bestimmte Personen betrifft, oder gilt das für alle Menschen gleichermaßen? Ist das Leiden ganzer Gruppen an fehlender Aufmerksamkeit ein ernstzunehmendes Leiden oder ist es nun einmal so, dass nicht alle den Platz ganz vorn auf der Bühne einnehmen können?

Die letzten beiden Fragen sind in Anspielung auf Hannah Arendt und Bertolt Brecht formuliert. Beide befassen sich intensiv mit Mitleidsfragen, befürworten jedoch weniger ein stetiges, sondern vielmehr ein irritiertes Mitleid. In den folgenden zwei Abschnitten soll versucht werden, die von Wittgensteins Überlegungen zum Aspekt-Erleben hergeleitete Unterscheidung von stetigem und irritiertem Mitleid auf den konkreten Mitleidsdiskurs bei Arendt und Brecht anzuwenden. Dieser liegt zwar zeitlich schon etwas zurück, hat aber an Aktualität nichts eingebüßt. Brecht hat sich mit verschiedenen Mitleidsformen sowohl in seinen Stücken als auch in seinen Schriften zum Theater auseinandergesetzt, er kennt offensichtlich die Gegenüberstellung von stetigem und irritiertem Mitleid, wenn auch meist in anderen Begriffen. Arendt kritisiert Brecht zwar mit dem Hinweis, dieser hätte zu viel Mitleid empfunden, beschränkt Brechts Haltung aber allzu sehr auf ein stetiges Mitleid. Dabei müsste gerade sie die Gegenüberstellung dieser beiden Mitleidsformen kennen, denn auch sie unterscheidet die beiden und kommt insofern dem Ansatz Brechts erstaunlich nahe. – Die Beschäftigung mit dem konkreten Mitleidsdiskurs bei Brecht und Arendt kann dazu dienen, die an Wittgenstein erarbeitete begriffliche Differenzierung rund um »das Mitleid« zu überprüfen. Andererseits kann mit der Unterscheidung der beiden Mitleidsformen vielleicht auch der Diskurs zwischen Brecht und Arendt mehr Klarheit erhalten.

4.2 BRECHT UND DAS MITLEID

4.2.1 Nicht-aristotelisches Theater

Wie schon im ersten Kapitel deutlich wurde, hat das Mitleid im Theater einen gewichtigen Platz. Das Publikum leidet mit den Geschehnissen auf der Bühne mit. Es empfindet zwar auch Freude, doch ist das Mitleid jenes Gefühl, das am stärksten betroffen macht – nicht umsonst hat Aristoteles seine »Katharsis« aus einer Mischung von *phobos* und *eleos* bestehen lassen. Wenn auch Lessings Übersetzung von *eleos* in »Mitleid« inzwischen umstritten ist, so gehen doch auch alternative Übersetzungen (mit »Jammer« oder »Rührung«) in eine grundsätzlich ähnliche Richtung (siehe 1.3.1).

Bertolt Brecht gilt als *Kritiker* eines solchen Katharsis-Theaters, sein *episches Theater* sucht statt der Katharsis den *Verfremdungseffekt*, welchen er auch eine »Technik des Irritiertseins« nennt.¹² Den Begriff des »epischen Theaters« hat Brecht zwar mit zunehmendem Alter vorsichtiger verwendet, doch hielt er am »epischen« Prinzip der *Distanz* unbedingt fest: Zwischen Publikum und Figuren sollten die Schauspieler treten, die als Erzähler nicht hinter den Figuren verschwinden, sondern durch ihre Präsenz eine Distanz zum Geschehen des Stücks schaffen. Auch durch andere ästhetische Mittel soll die *Einführung* des Publikums in einzelne Figuren nicht gefördert, sondern gestört werden. Brecht war skeptisch gegenüber einem Theater, welches für das Publikum eine Illusion schafft, in der es versinken kann, er war skeptisch gegenüber einem hypnotischen Theater, das nicht zum Denken anregt, sondern in Trance versetzt. Genau das machte seines Erachtens jedoch das bürgerliche Theater des Naturalismus: Die Zuschauer sind hier nichts als passive Wesen, wie Schlafende, »unruhig träumend«, in einem »Zustand der Entrückung«.¹³

12 Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 15*, S. 347 (»Neue Techniken der Schauspielkunst«).

13 Vgl. Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 16*, S. 673f. (»Kleines Organon für das Theater«); In ebd., S. 661 spricht Brecht sogar von einem »bourgeoisien Rauschgift-handel«. Auch als Regisseur hat Brecht seine Schauspieler aufgefordert, sich beim Studium der Rolle nicht in andere Personen hineinzusetzen. Damit variiert er auf gewisse Weise Wittgensteins Kritik am Analogieschluss: »Jedoch ist es die primitivste Art der Einführung, wenn der Schauspieler nur fragt: wie wäre ich, wenn mir dies und das passierte? – anstatt zu fragen: wie habe ich schon einen Menschen dies sagen hören oder das tun sehen? um sich so, hier und da allerhand holend, eine neue Figur aufzubauen.« Ebd., S. 686. In diesem Zusammenhang wird auch immer wieder vom »gestischen Prinzip« bei Brecht gesprochen.

In der Ausarbeitung seiner Theatertheorie distanziert sich Brecht auch von einem »aristotelischen« Zugang, der die Katharsis als Reinigung zum Ziel jeder Dramatik macht. Brecht lehnt die Dramaturgie Aristoteles' zwar nicht in allen Punkten ab, schreckt aber auch nicht davor zurück, das eigene Konzept als »nicht-aristotelische Dramatik«¹⁴ zu bezeichnen und den Negativ-Stempel »aristotelisch« für alle Formen des Theaters zu verwenden, in denen die »emotionelle Ansteckung« im Mittelpunkt steht.¹⁵ Eine solche Ansteckung darf es zwar grundsätzlich auch in Brechts Theater geben, aber immer nur mit der Zielsetzung, die Zuschauer *aufzuwecken*. Das Publikum soll zu einer wachen, kritischen Haltung angestiftet werden, die es befähigt, an die Veränderung der bestehenden gesellschaftlichen Zustände zu denken. Insofern scheint es vor allem die Folgenlosigkeit der bloßen Einfühlung im Illusionstheater zu sein, die Brecht stört.¹⁶

Einfühlung soll durch Verfremdung ersetzt werden.¹⁷ Das bedeutet aber nicht, dass Brecht ein »kaltes Theater« will, welches zur Unterhaltung des Publikums nicht in der Lage ist. Theater muss *Vergnügen* bereiten, wenn es seinen Namen verdienen will. Dieses Vergnügen soll keine passive Betrachtung des Bestehenden und Allgemeinmenschlichen sein, sondern eine Beschäftigung mit der Veränderung, dem Vorläufigen und Unvollkommenen.¹⁸ Es geht Brecht um den »Genuß an den Möglichkeiten des Wandels aller Dinge«.¹⁹ Die Vergnügungen »großer Dramatik« sind nicht »höher« oder sublimierter, sondern einfach »stärker«, sie sind »verzweigter, reicher an Vermittlungen, widersprüchlicher und folgenreicher«.²⁰ Auch wenn zum Nachdenken angeregt werden soll, so muss auf sinnliche

14 Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 15*, S. 240.

15 Vgl. Brecht, *Schriften zum Theater*, S. 74, 80; inwiefern Brecht bei der Frage der Katharsis als Anti-Aristoteliker gelten kann oder nicht, ist eine immer wieder diskutierte Frage, denn es gibt auch Aussagen Brechts, die der aristotelischen Katharsis durchaus positiv gegenüberstehen, etwa ebd., S. 131; – Marianne Kesting weist in ihrem Buch »Das epische Theater« darauf hin, dass die »nichtaristotelische Dramenstruktur« »die ganze abendländische Dramatik« durchziehe und insofern keine Erfindung Brechts sei. Kesting, *Bertolt Brecht*, S. 10; andererseits sind Voigts und Hinck der Meinung, dass Brechts »anti-aristotelische« Position sich eher gegen das neuzeitliche Illusionstheater richtet und nicht so sehr gegen Aristoteles selbst; vgl. Voigts, *Brechts Theaterkonzeptionen*, S. 190f.; Hinck, *Das moderne Drama in Deutschland*, S. 112.

16 Vgl. Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 15*, S. 265 (»Vergnügungstheater oder Lehrtheater?«).

17 Vgl. ebd., S. 301 (»Über eine nichtaristotelische Dramatik«).

18 Vgl. Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 16*, S. 700 (»Kleines Organon für das Theater«).

19 Ebd., S. 696.

20 Ebd., S. 665.

und heitere Weise *unterhalten* werden.²¹ Brecht spricht dabei auch von einem *Staunen* und vergleicht das Ergebnis des Verfremdungseffekts mit dem »fremden Blick« Galileis, mit dem dieser »einen ins Pendeln gekommenen Kronleuchter betrachtete«.²² Als Adressaten der Unterhaltung sah Brecht die »Kinder des wissenschaftlichen Geistes«, getrieben von forschender Neugier und radikaler Kritikbereitschaft. Wenn Brecht gleichzeitig den sinnlich-unterhaltsamen Charakter des Theaters *und* die wissenschaftliche Grundhaltung der Moderne in Verbindung bringt, so stellt das für ihn keinen Widerspruch dar: Das körperliche und anschauliche Theater soll in erster Linie »Lust am Erkennen« und »Spaß an der Veränderung der Wirklichkeit« vermitteln. Episches Theater heißt also auf keinen Fall, Gefühle aus dem Theater zu verbannen oder sie in theorielastiger kritischer Haltung wegzurationalisieren und »auszumerzen«.²³ Sie sollen nur für den richtigen Zweck eingesetzt werden, nämlich für eine progressive Darstellung der zwischenmenschlichen Beziehungen.

Das gilt auch für das *Mitgefühl* mit den Figuren: Dieses ist Brecht zwar in manchen Kontexten verdächtig, doch erhält es seine Rechtfertigung, wenn es einhergeht mit der Respektierung des Menschlichen²⁴ und einem leidenschaftlichen Sinn für Gerechtigkeit.²⁵ Das Mitgefühl hat also nicht zu verschwinden: »Tatsächlich ist das epische Theater eine sehr künstlerische Angelegenheit, kaum zu denken ohne Künstler und Artistik, Phantasie, Humor, Mitgefühl, ohne das und viel mehr kann es nicht praktiziert werden«.²⁶

Brechts Theorie der Verfremdung und der Distanz im Theater sieht keine Verbannung des Mitleids vor, dieses darf im Publikum durchaus aufkommen. Allerdings unterscheidet er zwischen verschiedenen Anwendungen des Mitleids, und die gerechtfertigte Anwendung steht im Dienste einer Bewusstmachung der Veränderbarkeit gesellschaftlicher Verhältnisse. Möglicherweise sind es aber nicht nur verschiedene Anwendungen des Mitleids, sondern auch verschiedene *Mitleidsbegriffe*, die Brechts Haltung zum Mitleid so ambivalent machen. Dieser Frage soll in den nächsten Abschnitten nachgegangen werden.

21 Vgl. ebd., S. 669.

22 Ebd., S. 681f.

23 Ebd., S. 716 (»Hemmt die Benutzung des Modells die künstlerische Bewegungsfreiheit?«).

24 Vgl. ebd., S. 673 (»Kleines Organon für das Theater«).

25 Vgl. Brecht, *Schriften zum Theater*, S. 272 (»Rede an dänische Arbeiterschauspieler zur Kunst der Beobachtung«).

26 Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 16*, S. 555 (»Straßenszene«).

4.2.2 Die Maßnahme und Der Jasager

Brechts Haltung zum Mitleid des Theaterpublikums ist offensichtlich komplex, dasselbe gilt aber auch für seine Haltung zur Rolle des Mitleids in der Politik: Auch hier zeigen sich – ähnlich wie bei Nietzsche – auf den ersten Blick widersprüchliche Einschätzungen. Nicht ohne Grund attestiert *Hannah Arendt* Brecht einerseits einen übertriebenen Hang zum Mitleid (»die Leidenschaft, an der er am meisten litt«),²⁷ hebt jedoch im Gegenzug die Skrupellosigkeit seines Machiavellismus hervor.²⁸ Dabei bezieht sie sich vor allem auf Brechts Stück *Die Maßnahme*. Die Handlung dieses 1930 entstandenen Theaterstücks ist folgende: Ein junger Chinese schließt sich drei Revolutionären aus der UdSSR an, welche in China auf versteckte Weise Agitation betreiben wollen, um auch dort die Revolution vorzubereiten. Er erklärt sich zwar einverstanden mit den Methoden der sowjetischen Agitatoren, es gelingt ihm jedoch im entscheidenden Moment nicht, rational zu bleiben, und er »verfällt dem Mitleid«. Auch nach wiederholten Versprechungen, aus strategischen Gründen seine revolutionären Absichten geheim zu halten, verrät er sich durch konkrete Solidaritätsbekundungen und bringt die Arbeit und auch seine Genossen in akute Gefahr. Durch seine Naivität richtet der junge Chinese somit Schaden für die gute Sache an (»Er wollte das Richtige und tat das Falsche«), und als seine Anwesenheit das Leben der drei anderen Agitatoren ernsthaft bedroht, entschließt man sich (mit seinem Einverständnis), ihn zu erschießen und in eine Kalkgrube zu werfen, um ihn unkenntlich zu machen.

Brecht schrieb dieses umstrittene Stück noch vor dem Höhepunkt des stalinistischen Terrors. Auch vor 1930 wurden jedoch einige Exzesse der »Diktatur des Proletariats« sichtbar, und so erscheinen manche Stellen des Stückes befremdlich (»Der Einzelne kann vernichtet werden, aber die Partei kann nicht vernichtet werden«, usw.). Im Stück wird die von der Partei vorangetriebene Revolution über alles gestellt, sie stellt die oberste Rahmenbedingung für alles andere dar. Zu den Rahmenbedingungen gehört aber auch, dass die Partei selbst verfolgt wird, dass das Leben der anderen Agitatoren also durch den Tod des einen Chinesen sehr wahrscheinlich gerettet werden kann. Brecht rückt durch die Auswahl solcher Umstände das Mitleid in ein nicht ganz alltägliches Licht: Es wird zur Schwäche und Dummheit.²⁹

27 Vgl. Arendt, »Bertolt Brecht«, S. 293.

28 Vgl. ebd., S. 294.

29 Für die Perspektive der Dummheit spricht im Stück auch, dass der junge Genosse sich dieser Partei und dieser Revolution aus eigenem Antrieb angeschlossen hat und sich dabei mit deren Zielen und Methoden einverstanden erklärte.

Die Frage der verschiedenen Rahmenbedingungen beschäftigte wohl auch Brecht selbst. Etwa zur gleichen Zeit wie *Die Maßnahme* entstanden die zwei Stücke *Der Jasager* und *Der Neinsager*. Die Struktur ist jeweils ähnlich, diesmal ist es ein Junge, der sich mit seinem Lehrer und anderen Studenten auf eine gefährliche Reise über die Berge begibt und unterwegs erkrankt, sodass die anderen die Reise nur mehr ohne ihn fortsetzen können. Lassen sie ihn zurück oder kehren sie mit ihm um? In der *ersten Fassung* des *Jasagers* beschließen die anderen, den Knaben zurückzulassen, und als dieser sie sogar darum bittet, in die Schlucht geworfen zu werden, machen sie genau das. Brecht hat dieses Lehrstück u.a. mit Schülern diskutiert, ihre Einwände berücksichtigt und anschließend aus diesem einen Stück gleich *zwei* Stücke gemacht: Es handelt sich um die *zweite Fassung des Jasagers* und um den *Neinsager*. Durch den Vergleich dieser insgesamt drei Stücke sieht man, wie Brecht an den Rahmenbedingungen bastelte, um jeweils neues Licht auf die Situation zu werfen. In der zweiten *Jasager*-Fassung gibt es eine gefährliche Seuche, für die die Expedition dringend Medizin aus der Stadt jenseits der Berge holen muss. Die Begründung für das Zurücklassen des kranken Knaben wird auf diese Weise verstärkt, denn es steht das Leben der von der Seuche bedrohten Menschen auf dem Spiel. In der Variante des *Neinsagers* fällt diese Seuche hingegen weg, und damit die Dringlichkeit. Nun ist der kranke Knabe nicht damit einverstanden, zurückgelassen zu werden, und er überzeugt die anderen, mit ihm zusammen umzukehren. – Ändern sich die Rahmenbedingungen, so ändert sich auch die moralische Korrektheit der (vom Mitleid geprägten) Rücksichtnahme auf das Leben des einzelnen Menschen.

Brechts Ansatz war es, das Theater als *Experiment* zu verstehen, und so können die zuletzt genannten Stücke wohl auch als Experimente mit dem Mitleid verstanden werden. Lässt man den politischen Hintergrund der dreißiger Jahre einmal außer Acht, erinnern diese Stücke an neuere Gedankenexperimente zu moralischen Dilemmata, z.B. an das »Trolley-Problem«.³⁰ Dieses Dilemma kennt verschiedene Variationen, im Kern geht es aber um eine heranfahrende Tram (*trolley*), die im Begriff ist, fünf Gleisarbeiter in den Tod zu reißen. Es gibt nun die Möglichkeit, das zu verhindern, und zwar durch das Umstellen der Weichen: die umgelenkte Tram würde so nur einen einzigen Arbeiter überrollen. Darf der Tod dieses einen Arbeiters gezielt herbeigeführt werden, um fünf andere zu retten?³¹ –

30 Die erste Formulierung eines solchen Dilemmas geht auf Hans Welzel zurück, bekannt wurde es vor allem durch Philippa Foot.

31 Vgl. Thomson, »The Trolley Problem«. Eine bekannte Variante ist das *Fat-Man-Problem*: Man steht auf einer Brücke über dem heranfahrenden Zug und hat die Möglichkeit, eine sehr beleibte andere Person vor die heranfahrende Tram zu stürzen und diese dadurch entscheidend zu bremsen.

Die verschiedenen Fassungen von *Der Jasager* und *Der Neinsager* erscheinen wie eine frühe Version des Trolley-Problems. In der *Maßnahme* besteht eine Parallele gleich in doppelter Hinsicht: Die Zweck-Mittel-Frage stellt sich nämlich sowohl bei der Tötung des mitleidigen Chinesen als auch bei seiner Tätigkeit als Agitator: Denn sich dabei dem spontanen Mitleid hinzugeben bedeutet, sich zu erkennen zu geben und damit die Revolution in Gefahr zu bringen.

Weder in Brechts Stücken³² noch beim Trolley-Dilemma gibt es einen Standpunkt, den »das Mitleid« für sich beanspruchen kann. Schließlich geht es nicht nur um die eine Person, die geopfert werden soll, sondern auch um das Leiden der anderen Betroffenen. So wie man sagen kann, dass *aus Mitleid* mit den fünf Arbeitern deren Leben (durch den Tod der einen Person) zu retten ist, so könnte man auch zu Brechts Stücken sagen: Es ist gerade das Mitleid mit den unterdrückten Chinesen insgesamt oder mit den von der Seuche Betroffenen, das den Ausschlag dafür geben sollte, den Zweck das Mittel heiligen zu lassen. Arendt jedenfalls hat bei Brecht gerade von dieser Art von Mitleid ein Zuviel diagnostiziert.³³

4.2.3 Stetiges und irritiertes Mitleid bei Brecht?

Eine mögliche Erklärung für die Widersprüchlichkeit rund um das Mitleid bei Brecht wäre, dass verschiedene Mitleidsbegriffe im Spiel sind und dass diese nicht genügend differenziert werden. Das könnte sowohl für seine Kritik am Einfühlungs-Theater als auch für seine moralischen »Experimente« zum Mitleid gelten, denn in beiden Bereichen finden sich widersprüchliche Äußerungen zum Mitleid. Zum besseren Verständnis dieser Widersprüche könnte die Unterscheidung zwischen einem *stetigen Mitleid* und einem *irritierten Mitleid* hilfreich sein, wie sie ausgehend von Wittgenstein erarbeitet wurde.

32 Es gibt noch eine Reihe anderer Stücke, in denen Brecht das Mitleid ambivalent behandelt, z.B. *Der gute Mensch von Sezuan*, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* oder auch *Der kaukasische Kreidekreis*. Im kaukasischen Kreidekreis gibt es eine Schlüssel-szene, in der die Magd Grusche den Säugling des Gouverneurs rettet. Diese Mitleids-handlung wird bezeichnenderweise nicht naturalistisch gespielt, sondern vom Sänger in der dritten Person und in der Vergangenheitsform erzählt, während Grusche die erzählten Handlungen pantomimisch ausführt. Das Publikum sieht also eine scheinbar moralisch einwandfreie Handlung und hört dabei die Sätze des Sängers, welcher Grusches Handlung als Untat erzählt: z.B. »Schrecklich ist die Verführung zur Güte!«.

33 Der Begriff »Empathie« wird allerdings meist mit der nicht-utilitaristischen Lösung in Verbindung gebracht. Gerade unter diesem Blickwinkel wird aber auch von einem moralischen Defizit der Empathie gesprochen. Vgl. dazu etwa Decety und Cowell, »Empathy, Justice, and Moral Behavior«; Bloom, »Empathie blendet uns«.

Zunächst zu Brechts moralischen Experimenten: Das Mitleid als unmittelbares Empfinden, begleitet von einer spontanen Reaktion, wird von Brecht infrage gestellt. Er zeigt auf, dass eine solche Reaktion unter gewissen Umständen moralisch bedenklich sein kann, obwohl sie üblicherweise als moralisch gilt. Damit macht er im Grunde nichts anderes, als zu einem vertrauten Aspekt einen Gegenaspekt aufzuzeigen. Die Not der einzelnen Menschen (z.B. die Situation einzelner Arbeiter in *Die Maßnahme* oder die Krankheit des Knaben im *Jasager*) wird zu einem »Hasen-Enten-Kopf«, da sie widersprüchliche Aspekte zeigt: Sie fordert einerseits zur Hilfe auf, andererseits muss sie aber auch ignoriert werden im Interesse vieler anderer. So gesehen könnte das spontane Mitleid »stetiges Aspekt-Wahrnehmen« bzw. *stetiges Mitleid* sein, das Dilemma der Revolutionäre in China (oder des Lehrers im Gebirge) hingegen ein *irritiertes Mitleid* – eines, das sich nicht sicher ist.

Nun kommt es aber darauf an: Wenn das Mitleid der Revolutionäre jener skrupellosen Haltung entspricht, welche ihnen von Hannah Arendt zugeschrieben wird, handelt es sich auch hier um nichts anderes als um stetiges Mitleid – zwar auf ein abstrakteres Objekt gerichtet, doch ohne jede Ambiguität. Nach Arendt sind sich die Revolutionäre *sicher*, sie zweifeln nicht daran, aus Mitleid mit den Massen über Leichen zu gehen. Das wäre vergleichbar der Entscheidung, beim Trolley-Problem ganz selbstverständlich die Aufopferung des einen Arbeiters im Interesse der fünf anderen in Kauf zu nehmen. Die Revolutionäre in Brechts *Maßnahme* scheinen tatsächlich eine solche Haltung zu vertreten, sie kennen keine ernsthaften Zweifel an ihrer Entscheidung und zeigen sich entschlossen, das Notwendige zu tun.

Berücksichtigt man aber, dass Brecht mit seinem Stück eine Wirkung beim Publikum erzielen wollte, so verschiebt sich die Zuordnung. Es war wohl kaum Brechts Absicht, das Verhalten der sowjetischen Revolutionäre im Stück als direktes Vorbild zu verwenden, er wollte das Publikum im Sinne der Verfremdung wohl eher irritieren. Und es spricht einiges dafür, die von Brecht angestrebte Haltung des Publikums als *irritiertes Mitleid* zu bezeichnen. Das Publikum soll das Dilemma als solches erleben, es soll Mitleid mit dem chinesischen Revolutionär haben und gleichzeitig die Notwendigkeit seiner Tötung ernst nehmen.

Brecht ein Bemühen um irritiertes Mitleid zuzuschreiben, muss nicht daran scheitern, dass er selbst einen solchen Begriff nicht verwendet. Außerdem hat er den Mitleidsbegriff durchaus zustimmend verwendet, wenn auch eher selten. Eine der Stellen, an denen er gerade in Verbindung mit seinen eigenen Anliegen von der Wichtigkeit des Mitleids spricht, findet sich in der Aussage des »Philosophen« im *Messingkauf*:

»Die Alten haben das Ziel der Tragödie darin erblickt, daß Furcht und Mitleid erweckt werde. Auch jetzt wäre das ein gutes Ziel, wenn bloß unter Furcht Furcht vor den Menschen und unter Mitleid Mitleid mit den Menschen verstanden würde und wenn also das ernste Theater mithilfe, jene Zustände unter den Menschen zu beseitigen, wo sie voreinander Furcht und miteinander Mitleid haben müssen.«³⁴

4.2.4 Mitleid und Distanz gegenüber der Figur

Mit der angestrebten Wirkung beim Publikum sind wir aber schon bei der Rolle, die das Mitleid ganz konkret in Brechts *Regiekonzept* spielt. Wenn Brecht bedingungslose Einfühlung des Publikums ablehnt und Distanz zwischen den Zuschauern und den Figuren schaffen will, so fordert er eben diese Distanz zu den Figuren auch von den Schauspielern. Nur durch die Durchbrechung der Illusion, die Schauspieler wären die Figuren selbst, findet auch das Publikum eine kritische Haltung gegenüber diesen Figuren. Insofern sind die Schauspieler das erste Publikum der Stücke Brechts und es verwundert daher nicht, dass ihm die Haltung dieser Schauspieler zu den verschiedenen Figuren und zum Inhalt des ganzen Stückes am Herzen liegt.

Für die Haltung der Schauspieler gegenüber den Figuren ist es entscheidend, dass die Einfühlung oder das Mitleid nicht überhandnimmt. Reines Mitleid lässt sich in den Augen Brechts schlecht mit Achtung und Respekt vereinbaren. Trotzdem fordert er keineswegs, ganz auf das Mitleid zu verzichten, sondern schlägt eine Haltung der Ambivalenz vor, z.B. gegenüber Hörder in der *Winterschlacht*: »Sie müßten hier Achtung vor Hörder empfinden und zugleich Mitleid, das dieser Achtung entgegentritt«³⁵. An anderer Stelle schlägt er den Schauspielern (beim Lesen des Stückes) eine ähnliche Haltung gegenüber der Mutter Courage vor: Stolz *und* Mitleid, ganz in Entsprechung zu Mutter Courages widersprüchlichen Erscheinung im Stück.³⁶ Überhaupt verweist Brecht häufig auf die Notwendigkeit, mit den Figuren zwar mitzuleiden, zusätzlich aber auch noch eine andere Haltung miteinzubeziehen:

»Nehmen wir an, die Schwester beweint es, daß der Bruder in den Krieg geht, und es ist der Bauernkrieg und er ist der Bauer und geht mit den Bauern. Sollen wir uns ihrem Schmerz

34 Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 16*, S. 525f. (»Der Messingkauf«).

35 Ebd., S. 894 (»Brief an den Darsteller des jungen Hörder in der ›Winterschlacht‹«).

36 Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 15*, S. 278 (»Suche nach dem Neuen und Alten«); – An anderer Stelle kritisiert Brecht die seiner Ansicht dilettantische Inszenierung der »Mutter« in New York: »Statt um Bewunderung werbt ihr um Mitgefühl mit der Mutter, die ihren Sohn verliert.« Ebd., S. 57 (»Mittelbare Wirkung des epischen Theaters«).

ganz hingeben? Oder gar nicht? Wir müssen uns ihrem Schmerz hingeben können und nicht hingeben können. Unsere eigentliche Bewegung wird durch die Erkennung und Erfüllung des zwiespältigen Vorgangs entstehen.«³⁷

Wenn die Schauspielerin trotz aller Natürlichkeit des Schauspiels nicht in der Figur aufgeht bzw. verschwindet, dann soll so dem Publikum immer wieder bewusst gemacht werden, dass auf der Bühne *gespielt* wird, dass sich auf ihr also Schauspieler befinden und nicht einfach die Figuren des Stücks. Auf die berühmte »vierte Wand« im Theater soll nach Brecht deshalb verzichtet werden. Dieses Konzept einer vierten Wand entstand mit dem bürgerlichen Theater und seiner »Guckkastenbühne« und sah vor, dass das Publikum nicht mehr direkt angesprochen wird, sondern wie hinter einer (vierten) Wand Zeuge des von ihm unabhängigen Geschehens sein darf. Wird vor einer »vierten Wand« gespielt, dann verwandelt sich die Vorstellung zum »Geschehnis« selbst: Es entsteht die Illusion, das Gespielte ereigne sich wirklich bzw. auch ohne Publikum und nicht nur als Vorstellung vor einem Publikum. Genau gegen dieses Theaterkonzept polemisiert Brecht.³⁸ In seinen Stücken wird das Publikum direkt angesprochen, der Aufführungscharakter des Schauspiels sogar noch unterstrichen, indem z.B. die Umbauten sichtbar gemacht oder die Scheinwerfer als Lichtquellen offen gezeigt werden. Die Schauspieler sollen sich verhalten wie Augenzeugen eines Verkehrsunfalls, die den Umstehenden den Hergang veranschaulichen und dabei immer wieder einzelne Sequenzen spielen.³⁹ Gefallen findet Brecht auch an der Idee, einen Schauspieler beim Spielen rauchen zu lassen, und er kann sich gut vorstellen, »wie er jeweils die Zigarette weglegt, um uns eine weitere Verhaltensart der erdichteten Figur zu demonstrieren«.⁴⁰

»Verkörperung« ist durchaus möglich, diese muss aber *unterbrochen* werden. Brecht denkt also nicht so sehr an eine durchgehend gespielte Distanz, vielmehr soll mithilfe von Unterbrechungen dem Publikum (mehr oder weniger *durchgehend*) bewusst sein, dass da eine Schauspielerperson und nicht die Figur selbst vor ihm steht. Es sind also die »wesentlichen Stellen«, in denen Distanz gespielt werden muss:

37 Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 16*, S. 900 (»Gespräch über die Nötigung zur Einführung«).

38 Vgl. ebd., S. 685 (»Kleines Organon für das Theater«); siehe auch Brecht, *Schriften zum Theater*, S. 106 (»Neue Technik der Schauspielkunst«).

39 Dieser Vergleich wird im Text »Die Straßenszene« von Brecht ausgiebig herangezogen. Vgl. Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 16*, S. 546ff.

40 Ebd., S. 684 (»Kleines Organon für das Theater«).

»Geht er [der Schauspieler] auf die Bühne, so wird er bei allen wesentlichen Stellen zu dem, was er macht, noch etwas ausfindig, namhaft und ahnbar machen, was er nicht macht; das heißt er spielt so, daß man die Alternative möglichst deutlich sieht, so, daß sein Spiel noch die anderen Möglichkeiten ahnen läßt, nur eine der möglichen Varianten darstellt. [...] Das, was er nicht macht, muß in dem enthalten und aufgehoben sein, was er macht. So bedeuten alle Sätze und Gesten Entscheidungen, bleibt die Person unter Kontrolle und wird getestet.«⁴¹

Allerdings schweben Brecht auch noch stärkere Verfremdungen im Rahmen einer »nicht restlosen Verwandlung« vor, wie etwa die »Überführung in die dritte Person« (die Schauspieler sprechen in der dritten Person über die Figur) oder »die Überführung in die Vergangenheit« (die Figur selbst erzählt von früheren Ereignissen) oder auch »das Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren«.⁴²

Eine Anwendung des Verfremdungseffektes auf die Unterscheidung von stetigem und irritiertem Mitleid drängt sich auf: Der V-Effekt verhindert nicht nur die Einfühlung in die Figur, sondern kreiert zu ihr mehrere Blickwinkel, und häufig ist nur *einer* davon der des Mitleids. Beim einzelnen Blickwinkel handelt es sich um *stetiges Mitleid*. Entsteht jedoch eine Haltung, welche sich über die Möglichkeit einer Gleichzeitigkeit verschiedener Blickwinkel wundert, lässt sich von *irritiertem Mitleid* sprechen. Auch wenn Brecht diesen speziellen Mitleidsbegriff nicht kennt, kann der Begriff »Mitleid« hier durchaus eine berechtigte Anwendung finden, und zwar aus einem wichtigen Grund: Brechts Figuren machen *betroffen*, nicht nur *trotz* des Verfremdungseffektes, sondern auch *wegen* dieses. Die Betroffenheit wird also nicht reduziert, sondern erhält gerade durch den Aspektwechsel der Figuren eine eigene Qualität.

4.2.5 Die Würde der »Seeräuber-Jenny«

Kommt bei irritiertem Mitleid zum Mitleids-Blickwinkel noch ein zweiter dazu, so wird dadurch vermieden, dass das Objekt als bloßes Opfer gesehen wird: Ein Mitleid, das nur das Leiden anderer Personen im Blick hat, macht diese zu bloß »Erleidenden« und insofern zu *passiven* Figuren. Wenn Brecht bloßes Mitleid und

41 Brecht, *Schriften zum Theater*, S. 108f. (»Neue Technik der Schauspielkunst«); Eine ähnliche Formulierung findet sich in Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 15*, S. 265 (»Verzögerungstheater oder Lehrtheater?«): »Das »Natürliche« mußte das Moment des Auffälligen bekommen. Nur so konnten die Gesetze von Ursache und Wirkung zu Tage treten. Das Handeln der Menschen mußte zugleich so sein und mußte zugleich anders sein können«.

42 Brecht, *Schriften zum Theater*, S. 110 (»Neue Technik der Schauspielkunst«).

Achtung vor einer Person/Figur als gegensätzliche Haltungen sieht, befindet er sich in einer Linie mit verschiedenen Konzepten zur menschlichen *Würde*. Der Begriff der *Würde* wird zwar unterschiedlich verwendet, immer wieder trifft man jedoch auf das Motiv der *Selbstbestimmtheit*.⁴³ Diese kann darin bestehen, die eigene Identität frei zu wählen (wie etwa bei Pico della Mirandola), oder darin, nicht bloß Mittel für fremde Zwecke zu sein (wie bei Kant), – gemeinsam ist solchen Würdebegriffen die *aktive* Gestaltung des eigenen Lebens. *Aktivität* ist hier mit dem Begriff der *Freiheit* verknüpft und heißt, nicht bloß zu funktionieren, einen zugemuteten Platz nicht unreflektiert hinzunehmen oder ein erwartetes Verhalten nicht einfach umzusetzen.

Ein solcher Begriff von *Würde* lässt sich anhand von Brechts Figur der »Seeräuber-Jenny« in der *Dreigroschenoper* veranschaulichen. Jenny ist zugleich ein konkretes Beispiel für eine Figur, für die das Publikum irritiertes Mitleid empfinden kann. Die Betroffenheit ihr gegenüber besteht nicht allein in empathischer Anteilnahme, sondern gerade in der Kombination von Mitleid und Ablehnung. Jenny ist *bedauernswert* und *grausam* zugleich – und zusätzlich hat sie auch noch eine *naive* Seite. Als an den Rand gedrängtes Abwaschmädchen in einer schmutzigen Kneipe rächt sie sich in ihrer Vorstellung an allen sie verspottenden »Herren«, indem sie sich selbst als Seeräuber-Jenny erträumt, welche von einem »Schiff mit fünfzig Kanonen« eines Abends aus der Stadt befreit wird und so die Hinrichtung all dieser Herren miterleben darf. Zwar sind ihre Rachegelüste nicht gerade das, was Kant unter der »Autonomie der praktischen Vernunft« versteht – schließlich scheint Jenny ihre Affekte nicht wirklich im Griff zu haben. Doch ihre Weigerung, sich einer »Bestimmung« zu fügen, kann auch als eine Form von *Selbstbestimmung* gesehen werden, die Unmöglichkeit ihrer Einstufung als »bedauernswert« schafft eine *Ortlosigkeit*, welche Pico della Mirandola als entscheidendes Merkmal der *Würde* des Menschen verstand. Brechts Verfremdung stellt so gesehen einen Versuch dar, den Figuren seiner Stücke gerade dadurch *Würde* zu verleihen, dass ihre Kategorisierung gestört wird.

Inwiefern lässt sich nun aber konkret von *Verfremdung* im Zusammenhang mit der »Seeräuber-Jenny« in der *Dreigroschenoper* sprechen? Jenny ist keine handelnde Figur des Stücks selbst, sondern kommt nur im Rahmen eines Songs vor, den Polly anlässlich ihrer Hochzeit mit Macheath (Mackie Messer) zum Besten gibt. Wenn Polly in diesem Lied die erste Person verwendet, so *spielt* sie also nur eine gewisse Seeräuber-Jenny, von der sie behauptet, dass sie sie in einer schmutzigen »Vier-Penny-Kneipe« einmal gesehen habe. Polly erklärt: »Es war

43 Vgl. zur historischen Entwicklung des Würdebegriffs Großmann, »Würde« (*Historisches Wörterbuch der Philosophie*); außerdem Burkard, »Würde« (*Metzler Philosophie-Lexikon*).

das Abwaschmädchen, und Sie müssen wissen, daß alles über sie lachte und daß sie dann die Gäste ansprach und zu ihnen solche Dinge sagte, wie ich sie Ihnen gleich vorsingen werde⁴⁴

Dann schildert Polly (ganz im Stil des erzählenden Kontaktes mit dem Publikum im epischen Theater) den anwesenden Männern auf ganz räumliche Art die Situation, in der die Seeräuber-Jenny ihr Lied singt (bzw. in der Polly das Lied singt): »Wo Sie sitzen, saßen die Herren, die über sie lachten. Sie können auch lachen, daß es genau so ist; aber wenn Sie nicht können, dann brauchen Sie es nicht.« (Das Spiel von Sichtbarmachung und erzählerischer Distanz erhält noch zusätzliche Verfremdung dadurch, dass zu Beginn des Liedes auf plötzlich erscheinenden Tafeln zu lesen ist: »Die Seeräuber-Jenny«.) – Hier die erste und letzte Strophe der Ballade:

»Meine Herren, heute sehen Sie mich Gläser abwaschen

Und ich mache das Bett für jeden.

Und Sie geben mir einen Penny und ich bedanke mich schnell

Und Sie sehen meine Lumpen und dies lumpige Hotel

Und Sie wissen nicht, mit wem Sie reden.

Aber eines Abends wird ein Geschrei sein am Hafen

Und man fragt: Was ist das für ein Geschrei?

Und man wird mich lächeln sehen bei meinen Gläsern

Und man sagt: Was lächelt die dabei?

Und ein Schiff mit acht Segeln

Und mit fünfzig Kanonen

Wird liegen am Kai

[...]

Und es werden kommen hundert gen Mittag an Land

Und werden in den Schatten treten

Und fangen einen jeglichen aus jeglicher Tür

Und legen ihn in Ketten und bringen vor mir

Und fragen: Welchen sollen wir töten?

Und an diesem Mittag wird es still sein am Hafen

Wenn man fragt, wer wohl sterben muss.

Und dann werden Sie mich sagen hören: Alle!

Und wenn dann der Kopf fällt, sag ich: Hoppla!

Und das Schiff mit acht Segeln

Und mit fünfzig Kanonen

Wird entschwinden mit mir.«

44 Brecht, *Gesammelte Werke* Bd. 2, S. 414.

Die ganz besondere Wirkung dieser Ballade wird allein schon durch ihre Berühmtheit bestätigt. Wie auch immer man diese Wirkung beschreiben möchte, fest steht, dass angesichts dieser Figur eine Betroffenheit entsteht, die nicht einfach Mitgefühl ist. Die Phantasien dieses Abwaschmädchens und seine so gewaltsamen Vorstellungen einer großen Rache sind zu verrückt, um bloßes Mitleid auszulösen. Sie erscheint einerseits als armes Wesen in einer erbarmungslosen Umgebung, andererseits als gefährlicher Mensch. Wegen der Diskrepanz zwischen der Realität und ihren Träumen erhält sie aber auch noch einen komisch-naiven Aspekt. Das in diesem Lied zum Ausdruck gebrachte Leid würde lange nicht so betroffen machen, wenn es ein singulärer Aspekt ihrer Person wäre, ohne ein »Kippen« hin zu anderen Aspekten. Durch die Kombination mehrerer Blickwinkel *fällt* das Leid *aber auf*, es wird zu einem Aspekt, der im Sinne Wittgensteins *aufleuchtet*. Außerdem verweisen die sich widersprechenden Aspekte des Opfers und der blutrünstigen Mörderin aufeinander, zwischen ihnen besteht damit eine *interne Relation*: Jennys Leiden erklärt ihren Wunsch nach Rache und dieser lässt wiederum das Ausmaß ihres Leidens erahnen – schließlich wissen wir über dieses Leiden selbst erstaunlich wenig Konkretes. Der Traum von der großen Rache bringt eine Verzweiflung zum Ausdruck, die zum Hinweis auf das Ausmaß wird, in dem Jenny verletzt ist.⁴⁵

So seltsam es klingt: Jenny besitzt *Würde* gerade mit ihrer Gewaltphantasie – und es handelt sich wohlgemerkt nur um *Phantasie*. Sie möchte sich nicht als bloßes Opfer sehen und sucht Anerkennung als Täterin. Zu ihren Träumen von Rache gehört auch das Erstaunen der Stadtbevölkerung, sie genießt die Vorstellung der Verunsicherung der Leute (»Und man sagt, was lächelt die dabei?«). – Auch wenn es auch auf den ersten Blick nicht stimmig erscheint, den Begriff der Würde mit den grausamen Phantasien eines Abwaschmädchens in Verbindung zu bringen, so lässt sich die besondere Betroffenheit ausgehend von ihrem Song kaum anders erklären.⁴⁶ *Irritiertes* Mitleid bedeutet keine Geringschätzung, sondern stärkere

45 Eine ähnliche Form von interner Relation zwischen zwei widersprüchlichen Aspekten einer Figur findet sich bei Mackie Messer in der *Dreigroschenoper*: Seine Kriminalität steht in einer notwendigen Verbindung zum Versuch, eine »würdige« Hochzeit zu inszenieren. Verbrechen und Anstand sind keine sich ausschließenden Alternativen, sondern bedingen sich gegenseitig: Diese Kriminalität lässt sich ohne diese menschliche Würde nicht denken und umgekehrt. Brecht schreibt über die *Dreigroschenoper*: »Es ist zu zeigen, welche brutale Energie ein Mann aufwenden muß, um einen Zustand zu schaffen, in dem eine menschenwürdige Haltung (die eines Bräutigams) möglich ist«. Vgl. ebd., S. 488.

46 Eine mögliche andere Erklärung wäre die, das Leid von Jenny durch ihre Phantasien noch gesteigert sein zu lassen. In ihrem hemmungslosen Rachewunsch gibt sie ihren

Achtung vor der Würde der bemitleideten Person. Die Anerkennung als Person kann hier tiefer gehen als es beim *stetigen* Mitleid der Fall ist. Natürlich muss die Gleichzeitigkeit von Mitleidshaltung und alternativer Haltung nicht schon Betroffenheit auslösen – meist lässt uns eine solche Gleichzeitigkeit völlig kalt. Nur dann, wenn uns die Ambiguität *staunen* lässt bzw. uns irritiert, haben wir es mit einer internen Relation der Aspekte zu tun. Wir sind erstaunt, wie eine solche Ambiguität überhaupt *möglich* ist, wir haben es also in Wittgensteins Worten mit »Formen« zu tun und nicht mit zufälligen und isoliert voneinander existierenden Aspekten (siehe hierzu Abschnitt 2.5.4).

4.2.6 Die Widersprüchlichkeit der Figur

Wenn das im Zusammenhang mit Brecht beschriebene irritierte Mitleid als ein *Bemerken des Aspektwechsels* verstanden werden soll, dann muss es eine grundsätzliche Widersprüchlichkeit in den entsprechenden Figuren Brechts geben. Wie schon aufgezeigt, möchte er eine allzu einfache Einfühlung mit seinen Figuren vermeiden, einem selbstverständlichen Zugang soll durch die »Fremdheit« der Figuren entgegengetreten werden. Ganz anders die Figuren des bürgerlichen Theaters, welche ihr Leid als alternativlosen und allgemeinmenschlichen Zustand erdulden müssen. Hier bemerkt er: »Lauter Opfer spielt ihr uns vor und tut, als wäret ihr hilflose Opfer fremdartiger Mächte und eigener Triebe.«⁴⁷ Eine Figur als bloß leidend darzustellen, verleiht ihr Eindimensionalität und macht so aus ihr eine Projektionsfläche für unreflektierte Einfühlung. »Bei allem ›Selbstverständlichen‹ wird auf das Verstehen verzichtet«⁴⁸ – das gilt nach Brecht auch für die Figuren von Theaterstücken. »Die Einheit der Figur wird nämlich durch die Art gebildet, in der sich ihre einzelnen Eigenschaften widersprechen.«⁴⁹

Manchmal entsteht gerade in Brechts konkreten Inszenierungsanweisungen der Eindruck, als wolle er seine Figuren vor einer allzu sicheren Einfühlung vonseiten der Schauspieler – und damit auch vonseiten des Publikums – in Schutz nehmen. Er kritisierte z.B. bei der Inszenierung des chinesischen Volksstückes

eigenen Anstand preis und lässt ihre Situation dadurch nur noch erschütternder erscheinen. Die Gewaltphantasien müssten hier schlichtweg *peinlich* sein. Damit wäre zwar der Begriff der Würde vermieden, unverständlich bliebe aber die Irritation, welche der Song von der Seeräuber-Jenny auslöst – schließlich wenden wir uns nicht peinlich berührt ab, sondern sind *auch* fasziniert von ihr.

47 Brecht, *Schriften zum Theater*, S. 268 (»Rede an dänische Arbeiterschauspieler über die Kunst der Beobachtung«).

48 Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 15*, S. 265 (»Vergnügungstheater oder Lehrtheater?«).

49 Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 16*, S. 686 (»Kleines Organon zum Theater«).

Hirse für die Achte die Entscheidung, für die Rolle eines listigen Bürgermeisters einen Schauspieler auszuwählen, der gut einen listigen Menschen spielen kann. Ein listiger Charakter würde die List banalisieren, es sollten gerade die »Feinde« sein, die einen einfachen Menschen dazu zwingen, zur List zu greifen: »In der Not wird man listig.«⁵⁰

Systematisch angewandte Widersprüchlichkeit findet sich bei Brecht auch in seinen konkreten Anregungen zur *Spielweise*: Erschöpfung kann »deutlicher« werden, wenn sie mit einem nicht-erschöpften Verhalten konterkariert wird, wie Brecht für die Inszenierung seines Stückes *Die Mutter* fordert:

»Die Wirkung der Szene hängt davon ab, daß die Erschöpfung Pelagea Wlassowas deutlich gezeigt wird. Sie hat große Schwierigkeiten, klar und laut zu sprechen. Vor jedem einzelnen Satz schöpft sie neue Kraft in einer langen Pause. Dann spricht sie den Satz mit klarer Stimme, bestimmt und ohne Emotionen. So zeigt sie ihre langjährige Schulung. Die Darstellerin tut gut, ihr Mitleid mit der von ihr dargestellten Figur zu unterdrücken.«⁵¹

An anderer Stelle schlägt Brecht vor, das Erschrecken einer Figur nur durch eine plötzliche Blässe (erzeugt durch weiße Schminke in den Handflächen) zum Ausdruck zu bringen und gleichzeitig ein »anscheinend gefaßtes Wesen« zu zeigen, um auf diese Weise den Verfremdungseffekt auszulösen.⁵² Auch bei der Rollenbesetzung drängt Brecht darauf, gerade nicht irgendwelchen einfachen Lösungen oder Klischees zu folgen: »Als ob alle Köche dick, alle Bauern ohne Nerven, alle Staatsmänner stattlich wären.«⁵³ Die einzelnen Schauspielerinnen und Schauspieler haben zwar jeweils ihre bevorzugten Eigenschaften, häufig sind es aber gerade die bei ihnen persönlich »zurückgedrängten Gemütsarten«, welche die stärksten Wirkungen erzielen. »Der Schauspieler muß alle Gemütsarten in sich pflegen, weil seine Figuren nicht leben, wenn sie nicht von ihrer Widersprüchlichkeit leben.«⁵⁴ Bei einer Besprechung der Inszenierung von Shakespeares Stück *Coriolan* erachtet es Brecht als notwendig, dass sich die Entschlossenheit der Plebejer als eine prekäre zeigt.⁵⁵ Und umgekehrt darf bei seinem eigenen Stück *Die Gewehre der Frau Carrar* der Stimmungsumschwung von Frau Carrar nicht zu ihrem Wesensmerkmal werden, er darf nicht über das ganze Stück sichtbar sein,

50 Ebd., S. 898f. (»Etwas über Charakterdarstellung«).

51 Brecht, *Schriften zum Theater*, S. 46 (»Mittelbare Wirkung des epischen Theaters«).

52 Ebd., S. 81 (»Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst«).

53 Ebd., S. 264 (»Rede an dänische Arbeiterschauspieler über die Kunst der Beobachtung«).

54 Ebd., S. 265.

55 Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 16*, S. 871 (»Die Dialektik auf dem Theater«).

wenn er überzeugend sein soll: Dem Drängen ihrer Umgebung muss Frau Carrar lange Zeit entschlossen entgegentreten und erst beim Tod ihres Sohnes ihren Widerstand plötzlich aufgeben bzw. die Gewehre hergeben.⁵⁶

Solche Regieentscheidungen können natürlich auch als rein ästhetische Maßnahmen betrachtet werden, und häufig steckt die Überlegung dahinter, dass ein Aspekt deutlicher hervorgehoben werden kann, wenn es einen Kontrasthintergrund zu ihm gibt: Was Aufmerksamkeit erhalten will, das muss verfremdet werden bzw. »in Uneinigkeit mit sich selbst« sein.⁵⁷ Andererseits ist nicht zu übersehen, dass Brecht mit solchen Mitteln nicht nur eine bestimmte Seite an der Figur *hervorhebt*, sondern diese auch *lebendiger* macht. So spricht er z.B. davon, dass die Figuren von Theaterstücken nicht *trotz*, sondern *wegen* der Prinzipien des epischen Theaters zu Menschen werden.⁵⁸ Das muss an sich nicht schon heißen, dass die Figur durch Widersprüchlichkeit *in jedem Fall* mehr Würde erhält, doch wendet man dieses Prinzip auf das Leiden einer Person an, so ist das sehr wohl plausibel. Ein bloßes »Opfer-Sein« gilt als würdelos, Mitleid zu erhalten kann auch als Demütigung aufgefasst werden.

Versteht man *Würde* als Freiheit oder Autonomie (siehe 4.2.5), so kann die Widersprüchlichkeit der Figuren bei Brecht auch unabhängig von den Aspekten »Opfer« und »Täter« eine Bedingung für Würde sein. Nicht kategorisiert werden zu können bzw. sich durch Widersprüchlichkeit einer einfachen Einordnung zu entziehen, kann schließlich auch Freiheit bedeuten. Wenn wir nicht in der Lage sind, eine Person eindeutig zu bestimmen, so sind das beste Bedingungen für deren Autonomie. Ihre Widersprüchlichkeit bedeutet zwar nicht gleich schon Selbstbestimmung, schafft aber durch die Abwehr von externer Bestimmung einen Raum dafür.

Brecht selbst verwendet für das irritierte Mitleid nicht den Begriff des Mitleids. Doch möchte er Emotionen auf keinen Fall aus seinem Theater verbannen, und wenn sein Verfremdungseffekt die Anerkennung des Leidens *und* der Person ermöglicht, so ist das für Brecht auch eine Form, sich berühren zu lassen. Insofern erscheint es durchaus gerechtfertigt, den Begriff »Mitleid« hier zu verwenden. Der Vorteil dabei ist, dass Brechts grundsätzliche »Leidenschaft« der Solidarität und der Mitmenschlichkeit nicht abstrakt bleiben muss (wie etwa Arendt in ihrem Aufsatz »Bertolt Brecht« meint). Allerdings muss sie als *irritiertes* Mitleid bezeichnet

56 Ebd., S. 890f. – Brecht spricht in diesem Zusammenhang auch davon, dass bei der Arbeit mit Widersprüchlichkeiten »die Gesetze der Dialektik zu beachten« seien.

57 Ebd., S. 682 (»Kleines Organon für das Theater«).

58 Ebd., S. 731ff. (»Aus einem Brief an einen Schauspieler«); – vgl. dazu auch Brechts Hinweis darauf, dass »Figuren nicht leben, wenn sie nicht von ihrer Widersprüchlichkeit leben«. Ebd., S. 636 (»Rede des Dramaturgen über Rollenbesetzung«).

werden, ihre Emotionalität ist Verwunderung und Staunen.⁵⁹ Das kann im Sinne Brechts sogar mit Genuss in Verbindung gebracht werden:

»Das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters vermag die Dialektik zum Genuß zu machen. Die Überraschungen der logisch fortschreitenden oder springenden Entwicklung, der Unstabilität aller Zustände, der Witz der Widersprüchlichkeiten usw., das sind Vergnügungen an der Lebendigkeit der Menschen, Dinge und Prozesse und sie steigern die Lebenskunst sowie die Lebensfreudigkeit.«⁶⁰

Brechts Plädoyer für mehr Distanz statt Identifikations-Mitleid steht im Mitleidsdiskurs nicht alleine da, sondern ist sogar einigermaßen gängig. So verträgt sich auch in den Augen *Max Schelers* das Mitleid ausgesprochen gut mit Distanz: Echtes Mitgefühl braucht genau diese Distanz, wenn es nicht Gefühlsansteckung oder Identifikation sein will. Ohne Selbstbewusstsein und Selbstgefühl ist für Scheler keine »Selbsthingabe« möglich, sondern lediglich »Selbstpreisgabe«.⁶¹ Scheler beschreibt zwar kein irritiertes oder unsicheres Mitleid, doch schon allein seine Überlegung zu einem Distanz-Mitleid als »echtem« Mitleid ist für unseren Zusammenhang bemerkenswert. Auch *Agnes Heller* macht die Distanz des »Individuums« zur Voraussetzung für echte Hingabe. Dem »partikularen Ich« (Hellers Gegenbegriff zum »Individuum«) mangelt es sowohl an Distanz zu anderen Menschen als auch an Achtung diesen gegenüber, und das führt dazu, dass »das partikuläre Ich sich immer nur sich selbst hingibt«.⁶² – Auch sozialpsychologische und neuropsychologische Studien kamen schließlich zum Ergebnis, dass ein hilfsbereites Mitgefühl eine klare Distanz zum anderen (Selbst-andere-Unterscheidung) voraussetzt (siehe oben 3.5). Gerade die Vermeidung von Identifikation ermöglicht eine Hinwendung zur leidenden Person. Die Gefühlsansteckung hingegen versucht entweder, sich durch *Abwendung* dem Leiden zu entziehen (wie z.B. die sozialpsychologischen Experimente zeigten) oder sie wird zum folgenlosen Identifikationsspiel, wie es ja gerade Brecht in seiner Theatertheorie kritisiert.

59 Auch das stetige Mitleid ist natürlich nicht nur reines Leiden, denn auch bei ihm können Elemente des Vergnügens dabei sein, doch fehlt ihm das Staunen.

60 Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 16*, S. 702 (»Kleines Organon für das Theater«).

61 Vgl. Scheler, *Wesen und Formen der Sympathie*, S. 49f.

62 Vgl. Heller, *Theorie der Gefühle*, S. 231.

4.2.7 Die Veränderbarkeit gesellschaftlicher Zustände

Ein zentrales Anliegen des Verfremdungseffektes bei Brecht besteht darin, die dargestellten Zustände als *veränderbare* darzustellen. Das Publikum soll die Bereitschaft entwickeln, leidvolle gesellschaftliche Zustände zu verändern. Zu diesem Zweck müssen die gesellschaftlichen Bedingungen als kontingente Gegebenheiten dargestellt und insofern »historisiert« werden. Das heißt für den dialektisch geschulten Brecht: Sie müssen in ihrer Widersprüchlichkeit aufgezeigt werden.

»Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: Ja, das habe ich auch schon gefühlt. – So bin ich. – Das ist nur natürlich. – Das wird immer so sein. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. – Das ist große Kunst: da ist alles selbstverständlich. – Ich weine mit den Weinenden, ich lache mit den Lachenden.

Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: Das hätte ich nicht gedacht. – So darf man es nicht machen. – Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben. – Das muß aufhören. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe. – Das ist große Kunst: da ist nichts selbstverständlich. – Ich lache über die Weinenden, ich weine über die Lachenden.«⁶³

In dieser Charakterisierung des epischen Theaters finden sich zwei Anliegen des Verfremdungseffektes nebeneinander: Da ist erstens die Idee, dass sich die Gefühle der Zuschauer mit denen der Figuren nicht decken sollen bzw. dass »nichts selbstverständlich«, sondern widersprüchlich ist – zweitens die *Veränderbarkeit* des Leidens. Lässt sich auch das zweite Anliegen als irritiertes bzw. unsicheres Mitleid verstehen?

Gerade die Veränderbarkeit der Umstände kann nach Brecht das Theaterpublikum zutiefst berühren, er spricht von der Erschütterung nicht *obwohl*, sondern *weil* es einen Ausweg für ein bestimmtes menschliches Leiden gäbe. Das ist durchaus einleuchtend, wir brauchen nur an unsere Reaktionen auf verschiedene Arten von Katastrophen denken: Die Erschütterung angesichts einer Naturkatastrophe, z.B. bei einem Erdbeben, kann sicherlich groß sein, sie kann sich aber noch steigern, wenn menschliche Verschuldung dazukommt, etwa in Form einer korrupten oder mafiösen Baupolitik. Die Opfer des Erdbebens wären auf diese Weise vermeidbar gewesen. Brecht verwendet in solchen Zusammenhängen häufig den Begriff der »Historisierung« des Dargestellten. Dem menschlichen Elend wird so der Charakter des Natürlichen oder Allgemeinmenschlichen genommen, es wird als eine von mehreren möglichen Varianten gezeigt. Das Vergangene ist

63 Brecht, *Gesammelte Werke* Bd. 15, S. 265 (»Vergnügungstheater oder Lehrtheater?«).

schließlich das, was aus der Sicht der folgenden Epoche überholt ist und aus zeitlicher Distanz heraus kritisiert werden kann. Veränderbarkeit geht für Brecht aber vor allem auf Widersprüchlichkeit bzw. »Uneinigkeit mit sich selbst« zurück:

»Es [das Theater] muß sein Publikum wundern machen und dies geschieht vermittels einer Technik der Verfremdungen des Vertrauten.

Welche Technik es dem Theater gestattet, die Methode der neuen Gesellschaftswissenschaft, die materialistische Dialektik, für seine Abbildungen zu verwerten. Diese Methode behandelt, um auf die Beweglichkeit der Gesellschaft zu kommen, die gesellschaftlichen Zustände als Prozesse und verfolgt diese in ihrer Widersprüchlichkeit. Ihr existiert alles nur, indem es sich wandelt, also in Uneinigkeit mit sich selbst ist.«⁶⁴

Auch an diesem Text lässt sich Brechts Bemühen erkennen, Verfremdung und Historisierung gleichzusetzen. Ob dies gelingt, hängt davon ab, ob das Publikum auch bei der Historisierung irritiert ist bzw. ob der Widerstreit verschiedener Blickwinkel Überraschung auslöst. Dabei muss die *konservative* Sichtweise als mögliche Perspektive immer präsent bleiben, sie muss für den Wunsch nach Veränderung der gesellschaftlichen Zustände ein klares Gegenüber bilden. Das muss sich auch sprachlich zeigen können, indem jemand aus dem Publikum z.B. nach der Aufführung sagen kann: »Das ist schon absurd, so wie die Verhältnisse sind.« Würde ein solcher Satz aus dem Publikum jedoch als Ausdruck von Naivität eingestuft werden, da es ja eh schon klar ist, dass die Verhältnisse zu ändern sind, so ginge es längst nicht mehr um Irritation, sondern – um mit Wittgenstein zu sprechen – um eine stetige Form des Aspekt-Wahrnehmens.

Wenn also das brechtsche Theater versucht, die Veränderbarkeit des auf der Bühne gezeigten Leidens *neben* seiner Normalität sichtbar zu machen und beide als ernst zu nehmende Alternativen aufzuzeigen, dann handelt es sich bei der *Historisierung* um eine spezielle Form eines *V-Effektes*. Manchmal könnte Brecht hingegen den historisierenden, nach Veränderung drängenden Blickwinkel absolut gesetzt haben – aus dem (verständlichen) Wunsch heraus, soziale Umstände

64 Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 16*, S. 682 (»Kleines Organon für das Theater«); – an anderer Stelle stellt Brecht die Verbindung zwischen Historisierung und Widersprüchlichkeit auf folgende Weise her: »Das historisierende Abbild wird etwas von den Skizzen an sich haben, die um die herausgearbeitete Figur herum noch die Spuren anderer Bewegungen und Züge aufweisen. Oder man denke an einen Mann, der in einem Tal eine Rede hält, in der er mitunter seine Meinung ändert oder lediglich Sätze spricht, die sich widersprechen, so daß das Echo, mitsprechend, die Konfrontation der Sätze vornimmt.« Ebd., S. 679.

möglichst direkt mit seinem Theater zu verändern und das Publikum auf eine historisierende Sichtweise hin zu *erziehen*. In solchen Fällen würden Historisierung und V-Effekt *auseinandergehen*, denn Historisierung hätte nicht mehr Irritation zum Ziel, sondern Indoktrinierung. Adorno, der Brechts Theater durchaus schätzte, ist in diesem Punkt unerbittlich: »Sein [Brechts] didaktischer Gestus jedoch ist intolerant gegen die Mehrdeutigkeit, an der Denken sich entzündet: er ist autoritär.«⁶⁵

Ob es sich bei der Widersprüchlichkeit der Figuren und der Notwendigkeit von Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse um zwei Seiten derselben Medaille handelt oder um an sich unabhängige Komponenten, ist in der Literaturtheorie umstritten. Auf der einen Seite wird die ganz spezielle Form der brechtschen »Verfremdung« hervorgehoben und deren starke Bindung an seine didaktischen Zielsetzungen bzw. an sein Engagement für eine bessere Gesellschaft betont. Von anderer Seite wird seine Verfremdung aber auch als neutrales Kunstmittel verstanden, das er zwar für seine gesellschaftspolitischen Zwecke einsetzt, das aber genauso für ganz andere Zwecke eingesetzt werden könnte.⁶⁶ Die beiden Elemente gehen wohl auf unterschiedliche Einflüsse zurück, die Brechts Theater prägten: Während er bei der Notwendigkeit gesellschaftlicher Veränderung auf den Entfremdungsbegriff bei Marx zurückgreift, geht seine Idee der Widersprüchlichkeit als konstitutiver Bedingung für Verständnis vermutlich auf einen schon früheren Einfluss Hegels zurück.⁶⁷ So hat Brecht schon vor jeder Auseinandersetzung mit der Entfremdung bei Marx das Interesse am »Verwunderlichen« ins Zentrum seiner Bemühungen gestellt, wenn er 1922 schrieb:

»Einen großen Fehler sonstiger Kunst hoffe ich im ›Baal‹ und ›Dickicht‹ vermieden zu haben: ihre Bemühung mitzureißen. Instinktiv lasse ich hier Abstände und Sorge, daß meine Effekte (poetischer und philosophischer Art) auf die Bühne begrenzt bleiben. Die ›splendid isolation‹ des Zuschauers wird nicht angetastet, es ist nicht sua res, quae agitur, er wird nicht beruhigt dadurch, daß er eingeladen wird mitzuempfinden, sich im Helden zu inkarnieren

65 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 360.

66 Vgl. zu dieser Diskussion Eckhardt, *Das epische Theater*, S. 36ff. oder auch Voigts, *Brechts Theaterkonzeptionen*, S. 204.

67 Hegel hatte zeitweise den Begriff der Entfremdung im Sinne einer »Bedingung theoretischer Bildung« verwendet, sodass sich nur »Nicht-Unmittelbares« bzw. »Fremdartiges« wirklich verstehen lässt. Vgl. dazu Knopf, *Bertolt Brecht: ein kritischer Forschungsbericht*, S. 22 oder auch Šubik, *Einverständnis, Verfremdung und Produktivität*, S. 115. Skeptisch gegenüber einer solchen Rückführung auf Hegel äußert sich hingegen Jörg Boner, er spricht sogar von einem »Kurzschluss«, vgl. Boner, *Dialektik und Theater*, S. 111.

und, indem er sich gleichzeitig betrachtet in zwei Exemplaren, unausrottbar und bedeutsam aufzutreten. Es gibt eine höhere Art von Interesse: das am Gleichnis, das am Andern, Unübersehbaren, Verwunderlichen.«⁶⁸

Durch die Unterscheidung verschiedener Sprachspiele lässt sich die Trennlinie von V-Effekt und Historisierung etwas genauer ziehen: Historisierung kann dann als Variante von Verfremdung gelten, wenn sie beim Publikum Sätze des Aspekt-Erlebens sinnvoll macht. Geht sie jedoch so weit, dass solche Sätze unpassend werden, muss sie klar vom Prinzip der Verfremdung unterschieden werden. In diesem Fall verabsolutiert sie die Notwendigkeit von gesellschaftlicher Veränderung und lässt damit der Irritation oder Überraschung keinen Platz mehr.

4.2.8 Zusammenfassung

Brecht beschäftigt sich mit dem Mitleid, hat zu ihm aber ein ambivalentes Verhältnis. Seine Stücke kreisen häufig um die Grenzen und Schwächen des Mitleids, in *Die Maßnahme* oder *Der Jasager* etwa stehen Handlungen im Mittelpunkt, die gegen eine spontane Mitleidsregung durchgeführt werden. Dabei geschieht diese Zurückweisung des Mitleids mit dem Zweck, einer größeren Gruppe von Menschen zu helfen. Brecht ist also kein Mitleids-Gegner, sondern beschäftigt sich nur besonders intensiv mit Momenten, in denen *aus* Mitleid eine Entscheidung *gegen* das Mitleid getroffen werden muss – nicht ohne Grund hat Hannah Arendt ihm das Mitleid als krankhafte Leidenschaft zugeschrieben.

Aber auch in seinem Theaterkonzept hat Brecht ein ambivalentes Verhältnis zum Mitleid. *Einerseits* macht er es sich mit seinem Verfremdungseffekt zum Prinzip, den Weg zur schnellen Identifikation mit den Figuren des Stücks zu versperren, und möchte stattdessen das Publikum zu einer wachen und kritischen Haltung anregen. *Andererseits* verzichtet er in keiner Weise auf Vergnügen, Emotionen und eben auf das Mitleid – all diese Elemente müssen nur so eingesetzt werden, dass das Publikum Irritation erlebt und selbst nach Möglichkeiten fragt, Leiden auf politischem Wege zu überwinden. Unterhaltung soll nicht aus dem Theater verbannt werden, sondern gerade in der kritischen Reflexion und in der Überraschung bestehen.

68 Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 15*, S. 62. – Der Hinweis auf diese Stelle kommt von Šubik, *Einverständnis, Verfremdung und Produktivität*, S. 115; auch in seinen »Ovationen für Shaw« schreibt Brecht bereits 1925 anerkennend: »Wahrscheinlich verdanken alle seine Figuren ihre sämtlichen Züge Shaws Vergnügen, unsere Gewohnheitsassoziationen in Unordnung zu bringen.« Vgl. Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 15*, S. 99.

Die widersprüchliche Haltung Brechts dem Mitleid gegenüber könnte mit der Unterscheidung von *stetigem* und *irritiertem* Mitleid klarer gezeichnet werden, denn ihn fasziniert vor allem irritiertes Mitleid. Wenn er nach Möglichkeiten sucht, die Figuren in ihrer Widersprüchlichkeit zu zeigen und durch die überraschende Gegenüberstellung verschiedener Blickwinkel das Publikum zu einer Haltung der Distanz zu führen, so zeigen sich dabei deutliche Parallelen zum Aspekt-Erleben bei Wittgenstein.⁶⁹

Brecht scheint es bei der Widersprüchlichkeit seiner Figuren auch um Würde zu gehen. Die Unmöglichkeit eines schnellen Begreifens der Figur hat für ihn wohl auch den Zweck, die Figur lebendiger und freier zu gestalten. Menschliche Würde setzt Selbstbestimmung voraus, und diese ist nur dann möglich, wenn eine schnelle Fremdbestimmung in Form von Kategorisierung zurückgewiesen wird. Das wird auf eindrucksvolle Weise mit der »Seeräuber-Jenny« sichtbar, deren Geschichte auf irritierende Weise betroffen macht.

Man kann bei Brecht den Verfremdungseffekt und den Wunsch nach Veränderung gesellschaftlicher Bedingungen als zwei unterschiedliche, ja sogar widersprüchliche Elemente verstehen. Brecht selbst hingegen hat den V-Effekt und die »Historisierung« als dasselbe betrachtet. Wo in dieser Frage letztlich die Antwort zu suchen ist, kann mit dem Blick auf beteiligte Sprachspiele klarer hervortreten: Wird die Perspektive der Veränderbarkeit von Zuständen als Alternative *neben* die Perspektive der Natürlichkeit der Zustände gestellt, ist es sprachlich durchaus möglich, sich zu ihr zu bekennen. Sie mag dann zwar im Rahmen einer *Empörung* als die korrektere der beiden Perspektiven *aufleuchten*, doch bleibt sie immer eine von zwei möglichen Perspektiven. Ihr sprachlicher Ausdruck ist nicht einfach redundant und beschränkt sich nicht auf Selbstverständliches. In diesem Fall kann Historisierung als Variante von Verfremdung gesehen werden. Ist das Bekenntnis zum Wunsch nach Veränderung hingegen nur entweder theoretisch abstrakt oder nichtssagend sentimental, ist die Irritation längst überwunden. Ein solcher Satz hat aufgehört, interessant zu sein, weil er etwas Selbstverständliches zum Ausdruck bringt. In diesem Fall verfolgt Historisierung ganz andere Ziele als Verfremdung.

69 Allen Janik hat in einem Aufsatz über die Katharsis zusammen mit Artak Gregorjan für ein Theater plädiert, das über das »bloße Mitgefühl« des Publikums hinausgeht und Konfrontation und Veränderung anstrebt. Dabei berufen sie sich auch auf Wittgensteins Spätphilosophie, und zwar auf dessen analytische Methode als Suche nach Vereinfachung und Übersichtlichkeit: »Der Philosoph muss die Sprache vereinfachen, um die Vielfalt ihrer Funktion klarzumachen.« Vgl. Janik und Grigorjan, »Katharsis: ein Manifest für das Theater?«, S. 118. Das passt insofern auch zum Ansatz dieses Buches, als auch die Gegenüberstellung von stetigem und irritiertem Mitleid nur aufgrund der Analyse »simplifizierter« Sprachspiele möglich ist.

4.3 DIE (UN-)SICHTBARKEIT DES LEIDENS BEI ARENDT

4.3.1 Brechts Leidenschaft

Hannah Arendt war überzeugt davon, dass Brechts große Leidenschaft das Mitleid war. Das hieß für Arendt aber auch, dass er sein Mitleid zu verbergen suchte, denn Menschen schämen sich nun mal ihrer Leidenschaften. Brechts Versuch, seine Leidenschaft zurückzudrängen, bewirkt nach Arendt ein zwiespältiges Verhältnis zum Mitleid: Seine gleichzeitige Ablehnung billiger Identifikation *und* sein unbedingter Drang, etwas gegen das Leiden der Menschen zu unternehmen, sind demnach nichts anderes als die Auseinandersetzung mit der Leidenschaft, »an der er am meisten litt«. ⁷⁰ Brechts verstecktes Mitleid ist in ihren Augen auf diesem Wege zum Leitmotiv seiner Werke geworden, denn »gerade um dieser Verborgenheit willen leuchtet sie [die Leidenschaft des Mitleids] uns so überzeugend aus nahezu allen seinen Stücken hervor«.

Damit bietet Arendt aber eine Erklärung an, die mit der Verwendung des Begriffs eines irritierten Mitleids nicht nötig ist. Das Mitleid, das Brecht als naiv zurückweist, und jenes, welches ihn selbst antreibt (bzw. welches er auch von seinem Publikum erwartet), muss nicht dasselbe Mitleid sein. In Anlehnung an Wittgensteins Spätphilosophie können wir das *eine* als stetiges Mitleid bezeichnen, das *andere* als irritiertes bzw. unsicheres. Eine Psychologie des Verbergens und der Scham muss gar nicht bemüht werden, es reicht, den Unterschied zwischen stetigem Aspekt-Wahrnehmen und dem Aufleuchten eines Aspektes (bzw. Bemerkens des Aspektwechsels) zu berücksichtigen. Dass Arendt mit der »Leidenschaft des Mitleids« bei Brecht weniger das stetige, sondern das irritierte Mitleid meint, zeigt sich an einer berühmten Stelle aus den *Schlussstrophen des Dreigroschenfilms*, die sie zur Veranschaulichung seiner Leidenschaft verwendet:

»Denn die einen sind im Dunkeln
Und die andern sind im Licht.
Und man siehet die im Lichte,
Die im Dunkeln sieht man nicht.«⁷¹

⁷⁰ Arendt, »Bertolt Brecht«, S. 293.

⁷¹ Arendt, *Über die Revolution*, S. 86. Die zitierte Stelle findet sich in Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 2*, S. 497. – Brecht hat diese letzte Strophe in der Dreigroschenoper selbst noch nicht verwendet, sondern erst beim Film hinzugefügt.

Hier von einem »Aufleuchten des Aspekts« zu sprechen, ist nicht nur deshalb naheliegend, weil eine gemeinsame Lichtmetapher verwendet wird. Die Personen »im Dunkeln« erscheinen hier tatsächlich unter zwei gegensätzlichen Aspekten: a) Sie sind im Dunkeln (sie werden übersehen) und b) sie erhalten *jetzt* Aufmerksamkeit. Die Strophe – ähnlich wie die ganze »Moritat von Mackie Messer« – ist getragen von einem Ton des Sich-Abfindens mit den Verhältnissen, als wäre es die größte Selbstverständlichkeit, dass man die einen Menschen eben sieht und die anderen nicht. Das ist der *eine* Blickwinkel auf »die im Dunkeln«: Sie werden einfach nicht gesehen. Der *andere* Blickwinkel hebt die Menschen aus dem Dunkeln hervor, er rehabilitiert sie, denn die Strophe hat nicht nur einen zynischen Ton, sondern auch einen anklagenden. Sie verweist auf die Menschen im Dunkeln und beleuchtet sie dadurch.⁷² Die beiden Sichtweisen sind nicht nur zufällig aufeinanderfolgende Varianten, sondern sie sind echte Optionen für das Publikum. Dieses ist insofern irritiert und versteht die Widersprüchlichkeit als Ambiguität der dargestellten Situationen, die beiden Blickwinkel werden zur »internen Relation« zweier Aspekte bzw. Eigenschaften des Objekts. Das »Im-Dunkeln-Stehen« und die dadurch verdiente Aufmerksamkeit verweisen aufeinander, die beiden Aspekte stehen in einer notwendigen Spannung. Um noch einmal eine Lichtmetapher zu verwenden: Wenn man einen einzelnen Scheinwerfer auf eine ansonsten dunkle Bühne scheinen lässt, dann handelt dieses Licht nicht nur vom beleuchteten Stück Bühne, sondern auch von der es umgebenden Dunkelheit.

Es mag auf den ersten Blick seltsam erscheinen, bei diesen Zeilen Brechts von einem »Staunen« oder einer Verwunderung zu sprechen, geht es doch der Form nach um eine Banalität – nichts ist selbstverständlicher, als dass man die im Dunkeln nicht sieht und die im Hellen schon. Dass der Text aber eine so eindringliche Wirkung hat, kann nur bedeuten, dass sein Inhalt nicht so selbstverständlich ist. Wir finden uns nicht immer so leicht damit ab, dass die im Dunkeln eben im Dunkeln stehen und nicht sichtbar sind; sie verdienen es, aus ihrer Dunkelheit hervorgeholt zu werden. Die Diskrepanz zwischen Dunkelheit und (verdienter) Aufmerksamkeit ist das *Objekt* des besonderen Erlebnisses der Strophe. Es handelt sich um ein Erlebnis des Staunens, wenn auch nicht in der Form einer vergnügten Überraschung, sondern eher in der Form einer grundsätzlichen Irritation. – Aber

72 Zusätzlich wird der Perspektivenwechsel noch einmal dadurch vollzogen, dass die Reihenfolge von Dunkel und Licht in den ersten beiden Zeilen eine andere ist als in den letzten beiden Zeilen: Nachdem die erste Zeile von den »einen« im Dunkeln handelt und die zweite von den »anderen« im Licht, greift die dritte Zeile nicht wieder die im Dunkeln auf, sondern diesmal wird die Reihenfolge umgekehrt, was es ermöglicht, dass die ganze Emphase auf die Menschen im Dunkeln gelegt werden kann.

vielleicht hätte der Autor der *Dreigroschenoper* ja trotzdem Wert auf das »Vergnügen« dabei gelegt.

Auf diese irritierte Form des Mitleids bezieht sich also Arendt, wenn sie von der großen Leidenschaft bei Brecht spricht. Dass sie bei ihrer Analyse der Leidenschaften Brechts nicht einfach *stetiges* Mitleid vorfand, zeigt sich in folgender Charakterisierung:

»Uns interessiert hier nur, daß ihn [Brecht] an der Armut nicht nur das physische Leiden empörte, sondern die Unsichtbarkeit der von ihr betroffenen Menschen; für ihn wie für John Adams war der Arme vor allem auch der Unsichtbare. Und diese Empörung mag neben Mitleid und Scham das Ihre dazu beigetragen haben, daß er begann, sich an die Lehre zu halten, die eine Zukunft prophezeite, [...]«⁷³

Arendt spricht im letzten Satz vom Marxismus Brechts. Entscheidend an diesem Text ist aber, dass für sie Empörung und Mitleid allein noch nicht Brechts Antrieb erklären. Sie fügt auch *Scham* hinzu. Und diese kann hier nur bedeuten, dass die Perspektive der Unsichtbarkeit (und des Dunkels) bei Brecht als latente *eigene* Perspektive verstanden wird. Die beiden Aspekte des Hellen und Dunkeln stehen somit in einem Spannungsverhältnis, das durchaus als »Kippen« bezeichnet werden kann, und zwar in beide Richtungen.

Auch wenn Arendt im Essay »Bertolt Brecht« ausdrücklich Brechts Haltung mit der von *John Adams* gleichsetzt – jenem Gründervater der Vereinigten Staaten, der als zweiter Präsident Nachfolger von George Washington wurde –, möchte sie in *Über die Revolution* die Haltung Adams' eben gerade *nicht* als Mitleid bezeichnen;⁷⁴ und das, obwohl sie auch in diesem Buch die Verbindung von Brechts Strophe des *Dreigroschenfilms* mit Adams noch einmal ausdrücklich herstellt.⁷⁵ Da die beiden Texte aus denselben Jahren stammen, scheint sie sich nicht sicher in der Anwendung des Mitleidsbegriffs gewesen zu sein.⁷⁶ Sie spricht von Brechts grundlegender Leidenschaft des Mitleids, erkennt bei John Adams denselben Antrieb am Werk wie bei Brecht, wendet schließlich aber auf Adams den

73 Arendt, »Bertolt Brecht«, S. 296.

74 Vgl. Arendt, *Über die Revolution*, S. 107.

75 Vgl. ebd., S. 86f.

76 Auch der Begriff der »Solidarität« wurde übrigens von Arendt nicht einheitlich verwendet: In *Über die Revolution* stellt sie Solidarität als »von Vernunft geleitet« der Leidenschaft des Mitleids gegenüber. Während das Mitleid außerhalb der Politik stehe, ist die Solidarität seine Entsprechung »im politischen Raum«, vgl. ebd., S. 112f.; im Brecht-Essay bezeichnet sie jedoch Brechts Grundhaltung als »Solidarität«, obwohl es ihr doch um seine Leidenschaft des Mitleids geht, vgl. Arendt, »Bertolt Brecht«, S. 296.

Mitleidsbegriff ausdrücklich *nicht* an. Mit der Unterscheidung eines stetigen von einem irritierten Mitleid könnte sie dieses Problem vermeiden und Brechts »Leidenschaft« vor allem mit einem irritierten Mitleid gleichsetzen.⁷⁷ Da sie aber nur verschiedene Varianten eines stetigen Mitleids kennt, muss sie auf komplizierte Art erklären, wie Brecht einerseits das Mitleid als politisch überholt versteht und andererseits in ihm einen so starken Antrieb besitzt.

4.3.2 Mitleid und Politik

Arendt unterscheidet zwar verschiedene Formen des Mitleids, bei diesen handelt es sich aber sämtlich um Varianten eines *stetigen* Mitleids. In ihrem Buch *Über die Revolution* macht sie etwa eine Form des Mitleids verantwortlich dafür, dass die Französische Revolution direkt in den Terror der Jakobiner führte. Aus Mitleid mit den Armen haben Protagonisten wie Robespierre die ursprüngliche »Leidenschaft für die Freiheit« vergessen können und in ihrer Terrorherrschaft die politischen Rechte der Franzosen missachtet. Arendt spricht sogar von einem »Strom des Mitleids«, von dem sich die Revolutionäre mitreißen ließen.⁷⁸ Herausgefordert durch das große Elend der Massen haben sie die Debatte um die richtige Verfassung als zweitrangig erachtet und die soziale Frage ganz oben auf ihre politische Agenda gesetzt. Im Namen der Armen war ihnen jede politische Zwangsmaßnahme recht; wer verdächtigt wurde, dem allgemeinen Wohlstand zu schaden, hatte seinen politischen Kredit schon verloren.⁷⁹ Durch die Preisgabe des Ideals der politischen Freiheit war die Französische Revolution in den Augen Arendts aber zum Scheitern verurteilt. Die *Amerikanische* Revolution (die Unabhängigkeit der USA) wiederum konnte gerade deshalb gelingen, weil die soziale Frage aufgrund des größeren Wohlstandes in der »Neuen Welt« kein Thema war.

Freiheit ist bei Arendt nicht nur das entscheidende Kriterium für das Gelingen einer Revolution, sie kennzeichnet überhaupt den ganzen Bereich des Politischen.⁸⁰ Das Mitleid hingegen siedelt sie ausdrücklich außerhalb dieses politischen Bereiches der Freiheit an⁸¹ und folgt damit einer Tradition, nach der der Mensch seine Gefühle in den Griff bekommen muss, um frei zu sein. Konsequenz

77 Der Unterschied zwischen Brecht und Adams könnte natürlich weiterhin darin bestehen, dass Brechts irritiertes Mitleid leidenschaftlicher ist als das von Adams. Außerdem könnte Brecht auch stärker von stetigem Mitleid angetrieben sein.

78 Vgl. Arendt, *Über die Revolution*, S. 315.

79 Vgl. zum Mitleid der Revolutionäre in Frankreich vor allem ebd., S. 112ff.

80 Siehe dazu auch Arendt, »Freiheit und Politik«.

81 Vgl. Arendt, *Über die Revolution*, S. 112.

bezeichnet sie das Mitleid auch als »Leidenschaft«, wenn auch als die »nobelste aller Leidenschaften«.⁸² Zwei Formen des Mitleids unterscheidet Arendt:

- a) Das stumme und echte »*Mitleiden*«: Diese genuine Form des Mitleids stellt keine dauerhafte Haltung dar, es ist vielmehr durch »Bestandslosigkeit« und »Leichtsinn« gekennzeichnet. Das Mitleiden kümmert sich nicht um Konsequenzen und auch nicht um Gerechtigkeit, als literarische Beispiele für eine radikale Ausprägung des Mitleidens beschreibt Arendt »Billy Budd« bei Melville und den Erlöser in Dostojewskis »Großinquisitor«.⁸³
- b) Die redselige »Perversion« des *Mitleids*: Es handelt sich hier um das Mitleid der französischen Revolutionäre. Einem solchen Mitleid fehlt die Sprachlosigkeit des ursprünglichen *Mitleidens*. Es hat überdies gelernt, sich auf ein Kollektiv zu richten, also zu verallgemeinern. Das ist der Grund dafür, dass es eine seltsame Kälte und Unempfindlichkeit gegenüber dem *einzelnen* Leiden entwickelt, Arendt spricht auch von »gefühlsseliger Distanz«.⁸⁴ Dieses Mitleid ist (ganz gegen seinen anfänglichen Impuls) geprägt von einer unmenschlichen Grausamkeit, wenn es darum geht, das Schicksal einzelner Menschen dem Wohl eines größeren Kollektivs zu opfern.

Das Muster für die zweite Form des Mitleids findet Arendt nicht nur in der französischen Revolution, sondern auch in den marxistisch orientierten Revolutionen des 20. Jahrhunderts wieder – und gerade auch in Brechts *Maßnahme*. Das Stück veranschaulicht für sie auf erschreckende Weise die Logik des perversierten Mitleids: Die Revolutionäre bringen jenen Genossen um, der »menschlich gesprochen, der Beste von ihnen war«, der aber durch seine Skrupel »der Revolution im Wege stand«.⁸⁵ Die Revolution als Hilfe für die »Elenden« wird als letzter Zweck verstanden, mit dem sich auch grausame »Maßnahmen« rechtfertigen lassen.⁸⁶

82 Ebd., S. 121.

83 Vgl. ebd., S. 103ff.

84 Vgl. ebd., S. 113.

85 Vgl. Arendt, »Bertolt Brecht«, S. 299. – Arendt fasst das Stück nicht, wie üblich, als Mitleidskritik auf, sondern versteht gerade die Erbarmungslosigkeit der Revolutionäre als eine Variante des Mitleid.

86 Im Brecht-Essay beschreibt Arendt die Mitleidslogik der (gescheiterten) Revolutionäre noch etwas anders: Da es sich beim Mitleid um eine Leidenschaft handelt und Menschen sich ihrer Leidenschaften grundsätzlich schämen, versuchten die Männer der Revolution, ihr Mitleid hinter »wissenschaftlichen Theorien und kaltschnäuzigen Redensarten zu verbergen«. Vgl. ebd., S. 295.

Damit wird jedoch nach Arendts Argumentation der Freiheitsimpuls einer jeden Revolution verraten. Obwohl das Mitleid der Revolutionäre als Versuch verstanden werden kann, das ursprüngliche »Mitleiden« aus seiner Spontaneität zu befreien und als dauerhafte Haltung zu einem politischen Faktor zu machen, verfehlt es nach Arendt die eigentliche politische Dimension, da es keinen Platz für die Freiheit lässt. Freiheit als ein Miteinander von verschiedenen Standpunkten muss in der Logik eines Robespierre oder Brecht irgendwann auf der Strecke bleiben. Zwar ist Massenarmut auch für Arendt alles andere als eine Nebensache, sie sieht in ihr sogar das »vordringlichste« Problem von Revolutionen, doch eben auch ihr »politisch unlösbarstes Problem«.⁸⁷ Für die soziale Frage ist nicht die Politik zuständig, sondern Wirtschaft und Wissenschaften. Die soziale Frage ist von *Notwendigkeiten* geprägt, deshalb muss sie im Rahmen einer bloßen »Verwaltung« angegangen werden. Politik hingegen hat es mit einem echten Gegenüber verschiedener Meinungen zu tun, die zueinander in freier Konkurrenz stehen.

Das spontane »Mitleiden« hat nach Arendt wegen seiner Leidenschaftlichkeit und Unkontrolliertheit keine politische Relevanz. Sie bezeichnet es als »gleichsam animalische Unfähigkeit, den Anblick fremder Leiden zu ertragen«.⁸⁸ Das rhetorisch zur dauerhaften Haltung gewordene *Mitleid* hingegen steht außerhalb des politischen Bereichs, weil es sich auf Notwendigkeiten richtet, und zwar auf die Beseitigung materieller Not. Dadurch unterstützt es jene »politisch verderblichste Lehre der Moderne«, nach der der »Lebensprozess der Gesellschaft Zweck und Ende aller Politik sei«,⁸⁹ und reduziert Politik so auf die Tätigkeit eines »Verwaltungsfachmannes«, der »Dinge und Menschen in einem Bereich zu handhaben weiß, in dem alles und alle schließlich der Notwendigkeit objektiver Prozesse unterstellt sind«.⁹⁰

Arendt hat zwar verschiedene Formen des Mitleids unterschieden, doch weist sie explizit darauf hin, dass bei all diesen Formen kein Spielraum für einen ernst zu nehmenden Gegenaspekt besteht. Sowohl das spontane »Mitleiden« als auch das rhetorisch versierte Mitleid ist von »Notwendigkeiten« geprägt und gerade deshalb stehen beide außerhalb jeder echten Politik. Damit kennt sie nur verschiedene Formen eines *stetigen Mitleids*, einen Mitleidsbegriff wie den des *irritierten Mitleids* sieht sie in ihrer konkreten Sprachpraxis nicht vor.⁹¹

87 Vgl. Arendt, *Über die Revolution*, S. 27, 145.

88 Arendt, »Bertolt Brecht«, S. 297.

89 Arendt, *Über die Revolution*, S. 79.

90 Ebd., S. 353.

91 Auch schreckt Arendt davor zurück, die »tragische Erschütterung« der Katharsis mit Mitleid in Verbindung zu bringen, sie spricht von einem »Erkennungsprozess«. Vgl. Arendt, »Gedanken zu Lessing«, S. 32.

4.3.3 Arendts irritiertes Mitleid

Trotz allem scheint auch für Arendt *Armut* ein politisches Thema zu sein – jedoch nicht in Hinblick auf materielle Not, sondern in Hinblick auf die dabei verletzte menschliche *Würde*. Um die Würde bzw. um die »Größe des Menschen«⁹² geht es der politischen Entsprechung des (unpolitischen) Mitleids, nämlich der *Solidarität*. Das Problem der Armut aus dem Blickwinkel der Solidarität ist *nicht* der »Zustand des Beraubtseins und des Entbehrens« als solcher,⁹³ sondern der damit verbundene »Zwang des rein Körperlichen«:

»Armut ist für Menschen entwürdigend, weil ihr Elend sie unter den absoluten, unaufhörlichen Zwang des rein Körperlichen stellt, also unter eine Notwendigkeit, die allen Menschen, reich und arm, aus ihren eigensten und intimsten Erfahrungen unabhängig von aller Spekulation wohl bekannt ist.«⁹⁴

Einerseits ist dieser Zwang also eine Folge der Armut, andererseits ist er als »Notwendigkeit« allen Menschen aus eigener Erfahrung vertraut. Weil es um Würde geht, lehnt Arendt es hier wohl ab, von Mitleid zu sprechen. – An anderer Stelle variiert sie den entwürdigenden Charakter der Armut: Das eigentliche »Unglück« der Armut ist die *Unsichtbarkeit* der Betroffenen. Deren Entwürdigung besteht darin, »daß das Leben keine Folgen in der Welt hat, keine Spur in ihr hinterläßt, daß es vom Licht der Öffentlichkeit ausgeschlossen ist.«⁹⁵ Arendt zitiert dabei den amerikanischen Gründervater John Adams mit der Überleitung: »Oder um es statt in Brechts in den Worten John Adams' zu sagen«:

»Das Gewissen des armen Mannes ist rein, und doch schämt er sich. ... Er weiß, daß er von anderen nicht gesehen wird, und tappt im dunklen. Die Menschen achten seiner nicht. Unbemerkt wandert und irrt er umher. Inmitten einer Menschenmenge, in der Kirche, auf dem Marktplatz ... ist es so dunkel um ihn, als wäre er in einem Dachstübchen oder im Keller. Niemand mißbilligt ihn, tadelt ihn oder macht ihm Vorwürfe; er wird bloß nicht gesehen. ... Einfach übersehen zu werden und sich dessen bewußt zu sein, ist unerträglich. Hätte Robinson Crusoe auf seiner Insel die Bibliothek von Alexandria zu seiner Verfügung gehabt und die Gewißheit, niemals wieder ein menschliches Antlitz zu sehen, würde er je ein Buch geöffnet haben?«⁹⁶

92 Vgl. Arendt, *Über die Revolution*, S. 113.

93 Vgl. ebd., S. 74.

94 Ebd.

95 Ebd., S. 86.

96 Zitiert nach ebd., S. 87.

Das »revolutionäre Pathos« Adams' besteht nach Arendt in der Erkenntnis, dass der Fluch der Armut weniger in der Not, sondern vor allem in der *Dunkelheit* liegt. Und die Beseitigung einer solchen Dunkelheit geht über den Bereich der bloßen Notwendigkeiten hinaus. Die Problemstellung Adams ist in den Augen Arendts eine »politische«, weil dem menschlichen Wunsch Rechnung getragen wird, »sich auszuzeichnen«, »sich zu unterscheiden und abzuheben«,⁹⁷ also im Licht zu stehen. Politik und Freiheit haben es genau mit solchen »Leidenschaften« zu tun, wer das nicht berücksichtigt, verfehlt die Dimension des Politischen.⁹⁸

Es ist kennzeichnend für Arendts Begrifflichkeit, dass sie die Sensibilität für das »politische Problem der Armut« *nicht* als Mitleid bezeichnet. Wenn sie von Mitleid und Empfindsamkeit spricht, dann stehen diese gerade nicht mit *politischen* Problemen bzw. dem Aspekt der Finsternis in Verbindung: »Unsere moderne Empfindsamkeit wird gemeinhin von der Finsternis der Armut kaum berührt.«⁹⁹ In Bezug auf Adams meint Arendt zwar, dass die Tatsache der Unsichtbarkeit ihn »tief erschütterte«, sie lehnt es aber ab, ihm Mitleid zuzuschreiben. Und wenn im Rahmen der Amerikanischen Revolution von der »Unsichtbarkeit« der Sklaven die Rede ist, so weist Arendt zwar darauf hin, dass die Gründerväter »zitterten bei dem Gedanken, dass Gott gerecht ist«¹⁰⁰ (»weil sie wussten, daß Sklaverei und Freiheit im gleichen Land nicht miteinander zu vereinen waren«), doch betont sie, dass das für sie nichts mit Mitleid zu tun hat. Das Bemerken der Unsichtbarkeit bestimmter Menschen – auch wenn es die Form einer Erschütterung annimmt – unterscheidet Arendt vom Mitleid mit diesen Menschen.

Im Essay *Gedanken zu Lessing* spricht Arendt davon, dass die Erfahrung menschlicher *Brüderlichkeit* an ganz besondere Situationen gebunden sei, und zwar an die Verfolgung oder Ausgrenzung einer Gruppe von Menschen.¹⁰¹ Die »Erniedrigten und Beleidigten« hätten ein Recht darauf, von allgemeiner Brüderlichkeit zu sprechen, weil sie als *Parias* gewissermaßen *außerhalb der Welt* leben. Sie leiden unter »Welt- und Realitätslosigkeit« – Arendt verwendet hier auch die

97 Vgl. ebd., S. 86.

98 Arendt zum »politischen Leben«: »Dabei konnte uns das, was das politische Leben eigentlich ausmacht, gar nicht in den Blick kommen – nicht die hohe Freude, die dem schieren Zusammenkommen mit seinesgleichen innewohnt, nicht die Befriedigung des Zusammenhandelns und die Genugtuung, öffentlich in Erscheinung zu treten, nicht die für alle menschliche Existenz so entscheidende Möglichkeit, sich sprechend und handelnd in die Welt einzuschalten und einen neuen Anfang zu stiften. «Arendt, »Wahrheit und Politik«, 369; siehe auch Arendt, »Revolution und Freiheit«, S. 247.

99 Arendt, *Über die Revolution*, S. 88.

100 Ebd., S. 90. Arendt zitiert hier Jefferson.

101 Vgl. Arendt, »Gedanken zu Lessing«, S. 23ff.

Ausdrücke »Unsichtbarkeit« und »Dunkel«. Zusätzlich zu der Erfahrung von Mitmenschlichkeit bedarf es also einer Erfahrung von Ausgeschlossenheit, um berechtigterweise von »Brüderlichkeit« zu sprechen. Fehlt der Kontrast der Unsichtbarkeit, lehnt Arendt die Rede von allgemeiner Menschlichkeit ab. »Menschlichkeit« als solche, welche sich nicht unter den Vorzeichen der Unsichtbarkeit manifestiert, löst sich »gleich einem Phantom in nichts auf«.¹⁰² Der Irrtum des Mitleids besteht gerade darin, diese Auflösung nicht akzeptieren zu wollen:

»Dabei stellte sich heraus, daß diese Art der Menschlichkeit, wie sie in ihrer reinsten Ausprägung ein Vorrecht der Parias ist, nicht übertragbar ist und von denen, die nicht dazugehören, nicht ohne weiteres, auch nicht durch den Affekt des Mitleids oder selbst durch Mitleiden, angeeignet werden kann.«¹⁰³

Auch hier wird klar, dass Arendt das Mitleid nicht mit jener für sie so entscheidenden Offenheit für Widersprüche in Verbindung bringen möchte. Dabei könnte gerade der Begriff eines »offenen« bzw. irritierten Mitleids eine Verbindung zwischen Politik und Nicht-Politik herstellen. – Bevor auf diesen Punkt näher eingegangen wird, soll noch auf die Kategorisierung in »Gefühl« und »Vernunft« hingewiesen werden, welche bei Arendts Äußerungen zum Mitleid einen ständigen Hintergrund darstellen.

4.3.4 Gefühl und Vernunft

Arendt versteht das spontane »Mitleiden« als *Leidenschaft*, das perverse Mitleid hingegen als *Gefühl*. Und Kennzeichen des Gefühls ist vor allem seine *Maßlosigkeit*.¹⁰⁴ Robespierres Fehler habe letztlich darin bestanden, »keine Begrenzung« für sein Gefühl zu akzeptieren: Mit dem »ungeheuren Leiden der großen Mehrheit des Volkes« konnte in seinen Augen nur die nackte Gewalt fertig werden. Die Logik des Gefühls ist von *Notwendigkeiten* geprägt und lässt keinen Platz für alle »konkreten Erwägungen und Bedenken«, sie führt zu einer »Unempfindlichkeit für das faktisch Reale und vor allem für die Wirklichkeit von Menschen«.

Im Gegenzug ordnet sie dem politischen Raum *Vernunft* zu. Den Akteuren der Amerikanischen Revolution war es möglich, diesen Raum offen zu halten, sie hatten dabei jedoch vor allem historisches Glück: »Wie auf einer Insel saßen sie, die von keinem Leiden um sie in ihren Gefühlen beirrt, von keiner vordringlichen Not

102 Vgl. ebd., S. 27.

103 Ebd., S. 25. Zum Unterschied zwischen »Mitleid« und »Mitleiden« bei Arendt siehe oben 4.3.2.

104 Vgl. Arendt, *Über die Revolution*, S. 114ff.

zur Unterwerfung unter die Notwendigkeit versucht, von keinem Mitleid verlockt wurde, ihre Vernunft über den Haufen zu werfen.«¹⁰⁵ Vernunft scheint hier in einem konkreten Widerspruch zum Gefühl zu stehen. Sie ist bei Arendt aber darüber hinaus noch die Fähigkeit, »eine bestimmte Sache von verschiedenen Gesichtspunkten« aus zu betrachten, also auch die Standpunkte von Abwesenden zu *vergegenwärtigen*, und das traut Arendt den Emotionen oder der *Einfühlung* nicht zu:

»Dieser Vergegenwärtigungsprozeß akzeptiert nicht blind bestimmte, mir bekannte, von anderen vertretene Ansichten. Es handelt sich hier weder um Einfühlung noch darum, mit Hilfe der Vorstellungskraft irgendeine Majorität zu ermitteln und sich ihr dann anzuschließen.«¹⁰⁶

Während das Mitleid in seiner »gefühlsseligen Distanz« zwar auf einen Blickwinkel beharren kann, um diesen auch gegen das »faktisch Reale« mit aller Konsequenz und Maßlosigkeit durchzuziehen, ist es als Gefühl nicht in der Lage, den jeweiligen Gegenstand »in all seinen möglichen Aspekten« für das Verstehen transparent werden zu lassen.¹⁰⁷ Zu sehr ist es auf Notwendigkeiten ausgerichtet. Das Elend der Massen (und die Befreiung davon) hat es nach Arendt aber immer mit Notwendigkeiten zu tun, sie sollte deshalb auch im Interesse der Vernunft aus dem politischen Raum ausgeschlossen bleiben. Jeder Versuch, »die soziale Frage mit politischen Mitteln zu lösen«, führt für sie in den Terror.¹⁰⁸

Arendt geht auf klassische Weise von einer klaren Trennung von Gefühl und Vernunft aus. Die beiden Vermögen sind für Unterschiedliches zuständig und lösen ihre Aufgaben auf unterschiedliche Weise. Wenn der politische Raum der Vernunft gehört, so heißt das für Arendt, dass das Mitleid dort fehl am Platz ist. Auch kann es nach diesen Voraussetzungen kein *irritiertes Mitleid* geben, da für das Erfassen eines Gegenstandes »in all seinen möglichen Aspekten« die Vernunft zuständig ist und nicht ein Gefühl wie z.B. das Mitleid.

Eine derartige Unterscheidung von Gefühl und Vernunft muss aber nicht selbstverständlich sein. Um noch einmal Wittgenstein zu erwähnen: Er hat z.B. gerade beim Aspekt-Erleben aufgezeigt, wie schwierig es sein kann, ein solches Erleben einem »Denken« oder einem »Sehen« zuzuordnen. Das Bemerkende eines Aspektwechsels erscheint uns »halb Seherlebnis, halb ein Denken« (PU II, S. 525). Zwar handelt es sich dabei nicht um die Unterscheidung von Denken und *Gefühl*, sondern um die zwischen Denken und *Wahrnehmung*, aber das Aspekt-

105 Ebd., S. 121.

106 Arendt, »Wahrheit und Politik«, S. 342.

107 Vgl. ebd., S. 343.

108 Vgl. Arendt, »Revolution und Freiheit«, S. 249.

Wahrnehmen lässt sich – wie wir gesehen haben – auch mit Wittgenstein durchaus auf Gefühle anwenden (siehe 2.3.5). Von einem irritierten Mitleid im Sinne des Aspektwechsel-Bemerkens zu sprechen, kann nur heißen, dass eine klare Entscheidung über eine Zuordnung zum »Denken« nicht möglich ist. Nur wenn der Anspruch auf eine klare Zuordnung aufgegeben wird, lässt sich auch das Staunen über die Ambiguität bestimmter Gegenstände mit jenem Begriff bezeichnen, welcher schon für das *stetige* Aspekt-Wahrnehmen verwendet wurde: Beim Aspekt-Sehen war das der Begriff des Sehens, beim irritierten Mitleid der Begriff des Mitleids. Eine solche zusätzliche Begriffsverwendung kann als *sekundäre* bezeichnet werden, was auch heißt, dass sie mit der primären Verwendung nicht identisch ist: So wie Wittgenstein davor warnt, das Aspekt-Erleben mit dem stetigen Aspekt-Wahrnehmen gleichzusetzen, muss auch darauf hingewiesen werden, dass das irritierte Mitleid wichtige Merkmale mit einem stetigen Mitleid *nicht* teilt.

Brecht hat den Gegensatz von Vernunft und Gefühl nicht in derselben Form wie Arendt vertreten. Den »großen Gefühlen« steht in seinen Augen echte Vernunft niemals entgegen, nur eine falsch verstandene Vernunft und »verschmutzte und krampfge« Gefühle können sich in *unproduktivem Widerspruch* zueinander befinden.¹⁰⁹ Beim *produktiven* Widerspruch ist es aber anders: »Uns drängen die Gefühle zur äußersten Anspannung der Vernunft und die Vernunft reinigt unsere Gefühle.« – Obwohl Brecht nicht der Meinung ist, Vernunft und Gefühl würden gegenläufig zueinander wirken, scheint eine begriffliche Unterscheidung der beiden für ihn eine Selbstverständlichkeit zu sein. Die Unmöglichkeit einer Unterscheidung von Vernunft und Gefühl wird von ihm nicht in Betracht gezogen.¹¹⁰ Dabei würde erst die Aufweichung einer strikten Gefühl-Vernunft-Unterscheidung die Möglichkeit eröffnen, den Begriff des Mitleids z.B. auch dann anzuwenden, wenn uns eine Figur »auffällt«,¹¹¹ wenn sie uns also im Sinne des brechtschen Verfremdungseffektes irritiert.

109 Vgl. Brecht, *Schriften zum Theater*, S. 73 (»Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst«).

110 Brecht beschreibt allerdings Phänomene, die auch in seinen Augen weder reines Gefühl noch Vernunft sind, sondern gleich beides: »Die Beobachtung ist ein Hauptteil der Schauspielkunst. Der Schauspieler beobachtet den Mitmenschen mit all seinen Muskeln und Nerven in einem Akt der Nachahmung, welcher zugleich ein Denkprozess ist. [...] Um vom Abklatsch zur Abbildung zu kommen, sieht der Schauspieler auch die Leute, als machten sie ihm vor, was sie machen, kurz als empfahlen sie ihm, was sie machen, zu bedenken.« Vgl. Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 16*, S. 686 (»Kleines Organon zum Theater«).

111 Vgl. ebd., S. 688.

4.3.5 »Bereiche« und »Sprachspiele«

Der *politische Bereich* ist für Arendt von Freiheit geprägt, – alles, was mit Notwendigkeiten oder auch »Wahrheit« (im Gegensatz zu »Meinung«) zu tun hat, liegt für sie außerhalb dieses Bereiches. Damit gelangt sie auch zu einer inhaltlichen Aufteilung: Die Armut zählt für sie aufgrund ihres »biologischen« Charakters zum Bereich der Notwendigkeiten.¹¹² Entsprechend hat Armutsbekämpfung auf einer politischen Tagesordnung nichts zu suchen. Auf der anderen Seite bleiben die konkreten Inhalte des politischen Meinungsstreits einigermmaßen vage, weil nach den thematischen Ausgrenzungen beim politischen Bereich selbst nicht mehr viel übrig bleibt.

Arendts Ausklammerung von wirtschaftlichen und sozialen Fragen aus dem Bereich des Politischen löst Unverständnis bei anderen Autorinnen und Autoren aus. *Sheila Benhabib* z.B. versucht eine Erklärung dieser Ausklammerung, indem sie die Trennung des gesellschaftlichen und des politischen Bereichs auf Arendts »phänomenologischen Essentialismus« zurückführt¹¹³ und gleichzeitig zeigt, dass man auch »mit Arendt« gegen solche Trennungen sein kann: Arendt gehe es *primär* um eine Kritik an der »vereinheitlichenden Logik der Volkssouveränität« (bzw. am »Bedürfnis nach einem Absoluten«), diese Kritik kombiniere sie aber auf unglückliche Weise mit dem Auftritt der Armut auf der politischen Bühne.¹¹⁴ Die thematische Trennung der Bereiche ist nach Benhabib jedoch kein zentrales Anliegen der Philosophie Arendts, da auch diese selbst letztlich die Meinung vertritt, dass »jede Frage zwei Gesichter hat«, nämlich ein technisches und ein politisches.¹¹⁵

Eine Unterscheidung von *Sprachspielen* könnte hier durchaus hilfreich sein, da auf diese Weise Arendts thematische Aufteilung vermieden würde. Ihre Unterscheidung von »Mitleid« und »Erschütterung« weist ja selbst schon darauf hin, dass das »Unpolitische« eher im Fehlen von Ambiguität (bzw. eines Aspektwechsels) zu suchen ist und nicht in der Art der Gegenstände. Auch für Wittgenstein sind die Gegenstände bei der Unterscheidung von stetiger Aspektwahrnehmung und Aspekt-Erleben dieselben: Selbst wenn er davon spricht, dass das »Objekt« ein anderes sei, geht es ihm doch immer um *dieselben Aspekte*: Ob wir den Entenkopf stetig wahrnehmen oder ob er im Kontrast zum Hasenkopf als Aspekt aufleuchtet, es handelt sich immer um den Entenkopf. Menschliches Leid kann als

112 Vgl. Arendt, *Über die Revolution*, S. 74.

113 Vgl. Benhabib, Hannah Arendt. Die melancholische Denkerin der Moderne, S. 200 sowie 250.

114 Ebd., S. 259.

115 Ebd., S. 248. Benhabib zitiert hier eine Aussage Arendts.

stetiger Aspekt wahrgenommen werden, es kann aber auch als Aspekt aufleuchten. Übernimmt man diesen Ansatz, so müssen Arendts Mitleid und die »Erschütterung angesichts der Unsichtbarkeit« nicht verschiedenen *Gegenstandsbereichen* zugeordnet werden. Mitleid mit menschlichem Leiden kann vielmehr auch als politisches Thema eine Rolle spielen. Entscheidend ist dabei nur, Mitleid als *irritiertes* Mitleid zu berücksichtigen und nicht als stetiges, das keine Ambiguitäten kennt. Auf Arendts Beispiel mit den »Parias« angewendet könnte das heißen, nicht nur deren Ausgrenzung zu bedauern und sie im Rahmen einer allgemeinen Menschlichkeit integrieren zu wollen, sondern *auch* den gegenläufigen Blickwinkel zu berücksichtigen, nach dem gerade das Paria-Dasein Selbstbewusstsein ermöglicht. Nur angesichts eines »Kippens« der beiden Aspekte lässt sich überhaupt sinnvoll davon sprechen, dass die Menschen einem *so gesehen* leid tun – eine Ausdrucksweise, die sie nicht auf reine Opfer reduziert.

Eines hat sich aber sowohl bei Brecht als auch bei Arendt gezeigt: Das irritierte Mitleid (welches sie allerdings nicht konsequent als solches bezeichnen) geht mit einer stärkeren Achtung vor der Würde des Menschen einher. Erst wenn das Mitleid zum irritierten Mitleid wird, kann das Objekt zum Menschen in einem vollen Sinne werden.¹¹⁶ Brecht stellt in einer Verteidigung des epischen Theaters klar, dass dieses durchaus »lebendige, runde, widerspruchsvolle Menschen« auf die Bühne bringe – und das nicht *trotz*, sondern *wegen* des Verfremdungseffektes.¹¹⁷ Auch Arendt sieht in der »Welt« des politischen Raumes die Heimat des »Menschlichen«. Ohne den offenen Widerstreit der Meinungen, ohne Möglichkeit der öffentlichen Anerkennung bleibt das Menschliche für sie auf der Strecke:

»Jede Wahrheit außerhalb dieses [politischen] Raumes, ob sie nun den Menschen ein Heil oder ein Unheil bringen mag, ist unmenschlich im wörtlichsten Sinne, aber nicht, weil sie die Menschen gegeneinander aufbringen würde und voneinander entfernen, sondern eher

116 Stanley Cavell hat in seinem Aufsatz »Wissen und Anerkennen« ausgehend von Wittgenstein hervorgehoben, dass das Wissen um die Schmerzen anderer Personen (und auch um die eigenen Schmerzen) letztlich bedeutet, diese Schmerzen anzuerkennen – oder eben nicht anzuerkennen. Vgl. Cavell, »Wissen und Anerkennen«, S. 61ff. – Das mag als Ergebnis nicht weit von dem der vorliegenden Untersuchung entfernt erscheinen, Cavell bezieht in seine Überlegungen jedoch die Unterscheidung von stetigem Aspekt-Wahrnehmen und Aspekt-Erleben nicht mit ein und bleibt somit auf der Ebene des stetigen Wahrnehmens. Seine Auffassung von Anerkennung unterscheidet sich also von der Anerkennung im Rahmen eines irritierten Mitleids.

117 Vgl. Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 16*, S. 731f. (»Aus einem Brief an einen Schauspieler«).

umgekehrt, weil sie zur Folge haben könnte, daß alle Menschen sich plötzlich auf eine einzige Meinung einigten, so daß aus vielen einer würde, womit die Welt, die sich immer nur zwischen den Menschen in ihrer Vielfalt bilden kann, von der Erde verschwände.«¹¹⁸

4.3.6 Zusammenfassung

In den Augen Hannah Arendts hatte Brecht ein komplexes Verhältnis zum Mitleid: Es war seine größte Leidenschaft und tritt in seinen Werken überall zutage – doch da er an dieser Leidenschaft auch am meisten litt, versuchte er sein Mitleid zu verbergen. Nur so kann Arendt bei Brecht die Gleichzeitigkeit von Sensibilität und Skrupellosigkeit erklären. Brecht war für sie in seinen politisch totalitären Tendenzen Opfer seines eigenen Mitleids. Als markanten Ausdruck für seine Leidenschaft zieht sie die berühmte Schlussstrophe des *Dreigroschenfilms* heran (»Denn die einen sind im Dunkeln ...«). Gerade an diesen sowohl sensiblen als auch zynischen vier Zeilen wird aber deutlich, dass Brecht vor allem von einem *irritierten* Mitleid fasziniert war. Wenn über Arendt hinaus eine begriffliche Unterscheidung von stetigem und irritiertem Mitleid vorgenommen wird, kann Brechts Verhältnis zum Mitleid deshalb plausibler beschrieben werden.

Auch Arendt kennt, in einer für sie charakteristischen Form, ein irritiertes Mitleid, selbst wenn sie es nicht so nennt: Zwar meint sie vom »Mitleid« ebenso wie von der »sozialen Frage«, dass es dabei um Notwendigkeiten gehe und eben gerade nicht um Freiheit – entsprechend seien auch Wirtschaftsfachleute und die Verwaltung zuständig, nicht jedoch die Politik. Andererseits spricht sie aber von einer Erschütterung angesichts der Unsichtbarkeit der Armut oder vom zurückgewiesenen menschlichen Bemühen um gesellschaftliche Anerkennung, und genau das sind für sie *politische* Themen. Politik ist nicht nur der Raum des freien Widerstreits von Meinungen, sondern auch der Raum des Sich-Auszeichnens.

Das, was Arendt Mitleid nennt – man könnte sagen: das stetige Mitleid – ist hingegen nicht in der Lage, eine Sache von verschiedenen Gesichtspunkten aus zu betrachten. Das kann nur die Vernunft, und nur sie kann daher die Dimension der Freiheit erfassen. Vielleicht ist es gerade die Gegenüberstellung von Gefühl und Vernunft, die Arendt daran hinderte, Mitleid (als Gefühl) auch in den Bereich der Politik mit hineinzunehmen. Überhaupt erscheint ihre Aufteilung der »Räume« bzw. Bereiche künstlich: Als wären es unterschiedliche Themen, welche den Unterschied zwischen Politik und Nicht-Politik ausmachen. Denkbar wäre jedenfalls eine Weiterführung ihres eigenen Ansatzes, in dem es nicht die Themen, sondern die Sprachspiele sind, welche den Raum des Politischen ausmachen. Dabei könnte wohl auch der Begriff eines irritierten Mitleids eine zentrale Rolle spielen.

118 Arendt, »Gedanken zu Lessing«, S. 45.

4.4 DREI WEITERE BEISPIELE IRRITIERTEN MITLEIDS

Dass unsicheres oder irritiertes Mitleid nicht einfach die defizitäre Form oder halbherzige Variante von sicherem Mitleid ist, soll zu guter Letzt noch an drei Beispielen aufgezeigt werden: Das erste Beispiel ist die Erzählung *Bartleby der Schreiber* von Herman Melville, das zweite die kurze Parabel *Auf der Galerie* von Franz Kafka und das dritte die Überlegungen Susan Sontags zur Kriegsphotografie in *Das Leiden anderer betrachten*.

4.4.1 Melville: Bartleby der Schreiber

Zum ersten Beispiel: Der Erzähler berichtet im Text von Melville von seiner Begegnung mit Bartleby, der als Schreiber in seinem Anwaltsbüro eine Anstellung findet. Es kommt zu Spannungen, da Bartleby immer deutlicher die Durchführung ihm gegebener Aufträge *verweigert*. Der Anwalt schwankt zwischen Mitleid und scharfer Verurteilung seines Angestellten. Da sich Bartleby im Büro eigenmächtig einquartiert, versucht er wiederholt, ihn loszuwerden. Nach einigem Hin und Her kommt Bartleby schließlich doch in ein Gefängnis, wird dort aber regelmäßig vom Anwalt besucht und mit gutem Essen versorgt. Als Bartleby in seiner umfassenden Verweigerung stirbt, bringt er seine ganze Betroffenheit mit dem Ausruf »Oh Bartleby! Oh Menschheit!« zum Ausdruck.

Auf zweierlei soll hier hingewiesen werden: *Erstens* ist es die schwankende Haltung des Erzählers, die die Intensität der Beziehung ausmacht. Wäre sich der Erzähler in seiner Mitleidshaltung die ganze Zeit über sicher gewesen, so wäre die ganze Begegnung nicht mehr als eine kleine Episode geblieben. Dass er zwischen verschiedenen Beurteilungen der Situation hin- und hergerissen war, ist für die Schilderung der Beziehung zu Bartleby ganz entscheidend. Eine Haltung des Respekts oder auch die Anerkennung der Autonomie und Würde Bartlebys wäre ohne eine solche Ambiguität nicht möglich gewesen.

Zweitens passiert beim Schluss des Textes etwas Merkwürdiges: Der Erzähler schließt nicht mit dem Ausruf »Oh Bartleby!«, sondern lässt noch ein »Oh Menschheit!« folgen. Das Staunen des irritierten Mitleids beschränkt sich nicht auf die Person Bartlebys, sondern bezieht eine allgemeinmenschliche Dimension mit ein. Mit Wittgensteins Überlegungen zum Aspekt-Erleben lässt sich sagen: Wir staunen über die *interne Relation* zweier Alternativen. Diese stehen nicht in einem kontingenten Nebeneinander, sondern in einer *notwendigen* Verbindung (siehe 2.5.4). Es geht um die beteiligten *Formen*, nicht um die einzelnen Objekte

in ihren sich beliebig verändernden Eigenschaften. Dass die Kombination der widersprüchlichen Aspekte mehr als eine zufällige Erscheinung ist, gerade das lässt uns staunen.

4.4.2 Kafka: Auf der Galerie

Das zweite Beispiel ist Franz Kafkas Erzählung *Auf der Galerie*. Auch dieser Text lebt von der Unauflöslichkeit der Spannung zwischen zwei Perspektiven, von denen nur eine die des Mitleids ist. Im Grunde macht der Text nicht viel mehr, als diese Perspektiven einander gegenüberzustellen, und erzielt damit eine erstaunliche Wirkung:

»Auf der Galerie

Wenn irgendeine hinfällige, lungenzüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde, auf dem Pferde schwirrend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend, und wenn dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft sich fortsetzte, begleitet vom vergehenden und neu anschwelenden Beifallsklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhammer sind – vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, rief das: Halt! durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters.

Da es aber nicht so ist; eine schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt, zwischen den Vorhängen, welche die stolzen Livrierten vor ihr öffnen; der Direktor, hingebungsvoll ihre Augen suchend, in Tierhaltung ihr entgegenatmet; vorsorglich sie auf den Apfelschimmel hebt, als wäre sie seine über alles geliebte Enkelin, die sich auf gefährliche Fahrt begibt; sich nicht entschließen kann, das Peitschenzeichen zu geben; schließlich in Selbstüberwindung es knallend gibt; neben dem Pferde mit offenem Munde einherläuft; die Sprünge der Reiterin scharfen Blickes verfolgt; ihre Kunstfertigkeit kaum begreifen kann; mit englischen Ausrufen zu warnen versucht; die reifenhaltenden Reitknechte wütend zu peinlichster Achtsamkeit ermahnt; vor dem großen Salto mortale das Orchester mit aufgehobenen Händen beschwört, es möge schweigen; schließlich die Kleine vom zitternden Pferde hebt, auf beide Backen küßt und keine Huldigung des Publikums für genügend erachtet; während sie selbst, von ihm gestützt, hoch auf den Fußspitzen, vom Staub umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will – da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen.«

Zugegeben: Die letzte Zeile könnte andeuten, dass die erste Haltung (nämlich die des Mitleids) die *wahre* ist und der Galeriebesucher sich dessen nur nicht bewusst ist. Auch die Erzählung vom *Schreiber Bartleby* endet mit der Erwähnung der Vorgeschichte Bartlebys, in der er angeblich zuständig war für unzustellbare Briefe – ein Detail, mit dem Bartlebys Verhalten noch einmal gerechtfertigt wird und das auch hier die Entscheidung zugunsten der Mitleids-Option ausfallen lässt. Trotzdem erfolgt die Entscheidung in beiden Texten alles andere als linear, das Schwanken hat nicht bloß die Funktion eines Spannungsaufbaus hin zum *sicheren* Mitleid, sondern behält seine eigene Dynamik und sein »Erlebnis«, nämlich die Verwunderung über die Ambiguität Bartlebys oder der Kunstreiterin.

In Anwendung der sprachanalytischen Methode Wittgensteins lässt sich sagen: Melvilles Erzähler und der Galeriebesucher bei Kafka wären in der Lage gewesen zu sagen: »Ich empfinde Mitleid für Bartleby« oder »Ich empfinde Mitleid für die Kunstreiterin«, *ohne* sich dabei auf eine langfristige Disposition zu beziehen und *ohne* im eigenen Mitleid zu schwelgen (siehe dazu Abschnitt 2.5). Sie haben sich, staunend über das Wechselspiel von Aspekten, für einen dieser Aspekte entschieden. – Auch der Satz »Ich empfinde *kein* Mitleid ...« hätte aus diesem Staunen heraus formuliert werden können.

4.4.3 Sontag: Das Leiden anderer betrachten

Im letzten und dritten Beispiel geht es nicht um Literatur, sondern um Fotografie. Susan Sontag befasst sich in ihrem Essay *Das Leiden anderer betrachten* mit der Frage, worin denn die Wirkung von Kriegsfotografien liegen kann. Ihre Analyse klingt zunächst einmal so, als wolle sie gegen ein irritiertes Mitleid argumentieren:

»Wer sich ständig davon überraschen läßt, daß es Verderbtheit gibt, wer immer wieder mit erstaunter Enttäuschung (oder gar Unglauben) reagiert, wenn ihm vor Augen geführt wird, welche Grausamkeiten Menschen einander antun können, der ist moralisch oder psychologisch nicht erwachsen geworden.«¹¹⁹

Um diese Aussage korrekt einzuordnen, muss jedoch der entsprechende Hintergrund berücksichtigt werden: Sontag weist die These zurück, ein Übermaß an Bildern menschlicher Grausamkeit (vor allem im Medium des Fernsehens) führe zu einer Abstumpfung, bei der das Mitgefühl ständig überfordert wäre und so erlahme.¹²⁰ Wer so denkt, erwartet nach Sontag zu viel von Bildern. Fotografie und

119 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 133.

120 Sie selbst hat diese These in dem früheren Text »Über Fotografie« noch vertreten, stellt sie nun aber infrage. Vgl. ebd., S. 125.

Filmdokumentationen dürfen nicht daran gemessen werden, ob wir als Betrachter selber leiden oder »Verbrennungen davontragen«,¹²¹ sondern können immer nur »Initialzündungen« oder Aufforderungen zu einem weiteren Nachdenken und Handeln sein. Ihre wichtigste Funktion besteht darin, ein »allgemeines Bewusstsein« davon zu erzeugen, »daß Menschen einander überall auf der Welt schreckliche Dinge antun«. ¹²² Um diese Funktion zu erfüllen, müssen die Bilder nicht unsere volle Aufmerksamkeit erhalten und jedes Mal unser ungeteiltes Mitgefühl in Anspruch nehmen. Das Problem ist nicht, dass wir dem auf dem Bild gezeigten Einzelfall nicht gerecht werden, weil wir durch die Umgebung abgelenkt sind, sondern, dass dieser Einzelfall nicht genügend mit allgemeinen Tatsachen verknüpft sei, dass also der allgemeine Blickwinkel fehlt.

Wenn Sontag ein ständiges Sich-Überraschen-Lassen als unreif bezeichnet, so meint sie damit eine Haltung, die sich nur auf den Einzelfall konzentriert und sich so der zusätzlichen Perspektive des »allgemeinen Bewusstseins« von menschlicher Grausamkeit versperrt. Eine solche Haltung staunt immer wieder aufs Neue, wie so etwas nur geschehen kann, und ist sich in dieser demonstrierten Überraschung nicht bewusst, dass Menschen in bestimmten Situationen grausam *sind*.

So argumentiert Sontag genau genommen nicht *gegen* ein irritiertes Mitleid, sondern *dafür*. Denn Abstumpfung, Gleichgültigkeit oder Sentimentalität entstehen nicht wegen einer allzu großen Gewöhnung an bestimmte Bilder, sondern deshalb, weil der Aspekt eines systematischen Hintergrundes fehlt, welcher auch eigene Handlungsperspektiven eröffnet: »Mitgefühl ist eine instabile Gefühlsregung. Es muß in Handeln umgesetzt werden, sonst verdorrt es.«¹²³ Sontag geht sogar so weit, zu sagen, wir müssten das Mitgefühl »beiseite rücken«, um die richtigen Fragen nach den Ursachen zu stellen, denn »Mitgefühl beteuert unsere Unschuld und unsere Ohnmacht«. ¹²⁴ Solange wir uns aber unschuldig fühlen, werden wir nicht ernsthaft danach fragen, was unsere eigene Verantwortung dabei ist, oder anders gesagt: »wie unsere Privilegien und ihr Leiden überhaupt auf der gleichen Landkarte Platz finden«. Eine solche Haltung des Beiseite-Rückens von Mitleid kann aber durchaus als irritiertes Mitleid bezeichnet werden, da das bloße Mitleid (mit der impliziten Annahme der eigenen Unschuld) einen Gegenaspekt durch die Frage nach der eigenen Verantwortung erhält. Die Relativierung des Einzelfalls und die Suche nach allgemeinen Kausalitäten (und auch Handlungsmöglichkei-

121 Ebd., S. 136.

122 Ebd., S. 135.

123 Ebd., S. 118. Im Original steht bei Sontag *compassion*, deshalb wird hier statt »Mitgefühl« auch manchmal »Mitleid« als deutsche Entsprechung verwendet.

124 Ebd., S. 119.

ten) bilden einen zusätzlichen Blickwinkel zum auf den Einzelfall bezogenen Mitleid. Irritiert ist ein auf diese Weise relativiertes Mitleid wegen des Schwankens zwischen einerseits dem Fokus auf das einzelne Schicksal und andererseits dem Blickwinkel des allgemeinen Zusammenhangs, welcher auch vergleichbaren Situationen gerecht werden möchte. Um von irritiertem Mitleid sprechen zu können, ist es jedoch wichtig, dass ein Staunen darüber besteht, dass die beiden Blickwinkel *beide* gerechtfertigt sind, also in einer internen Relation stehen. Der Aspekt des singulären Leidens kippt um in das Wissen um den größeren Zusammenhang und vor diesem leuchtet wieder das einzelne Schicksal auf. Dass diese beiden Blickwinkel für sich alleine nicht stabil sind, ist durchaus plausibel. Damit hätten wir eine weitere Form von irritiertem Mitleid gefunden.

Eine Relativierung des Mitleids-Blickwinkels ist bei Sontag auch noch in anderer Form möglich, und zwar, indem man sich bewusst macht, dass jedes noch so intensive Mitgefühl angesichts von Kriegsphotografien die »Realität« nicht erreichen kann:

»Wir können uns nicht vorstellen, wie furchtbar, wie erschreckend der Krieg ist; und wie normal er wird. Können nicht verstehen und können uns nicht vorstellen. Jeder Soldat, jeder Journalist, jeder Mitarbeiter einer Hilfsorganisation, jeder unabhängige Beobachter, der eine Zeit unter Beschuß verbracht hat und das Glück hatte, dem Tod zu entkommen, der andere in seiner Nähe ereilte, denkt so und läßt sich nicht davon abbringen. Und sie haben recht.«¹²⁵

Sontag sucht nach Formen, in denen der Umgang mit Kriegsphotografie den Standpunkt des reinen Mitgefühls überwindet. Die Gefahr besteht in ihren Augen nicht in einem überbeanspruchten oder abgelenkten Mitleid, sondern in einem *alleingelassenen* Mitleid. Alleingelassen deshalb, weil es keine Relativierung in der Form eines Gegenstandspunktes erfährt. Damit variiert Sontag auf ihre Weise Wittgensteins Unterscheidung von stetigem Aspekt-Wahrnehmen und dem Bemerkens eines Aspektwechsels. So wie Wittgenstein es ablehnte, das alltägliche Verstehen von Bedeutung und das Bedeutungserlebnis nur in ihrer Intensität voneinander zu unterscheiden, so lehnt auch Sontag eine bloß graduelle Unterscheidung von abgestumpftem und intensiv erlebtem Mitleid ab. »Abstumpfung« ist nicht ein Übergang von intensivem zu »erlahmtem« Mitleid, sondern die Logik des alleingelassenen Mitleids, das nicht einer Gegenperspektive ausgesetzt wird, welche es wachhalten könnte.

Die Abstumpfung eines alleingelassenen, stetigen Mitleids könnte sich auch darin äußern, dass bestimmte Selbstzuschreibungen im Sprachspiel keinen Platz

125 Ebd., S. 146f.

mehr haben, weil sie nur mehr Selbstverständliches zum Ausdruck bringen können. Irgendwann ist es nicht mehr interessant, immer neue isolierte Mitleidserlebnisse sich selbst zuzuschreiben. Zwar spricht Sontag von »Überraschung« im Zusammenhang mit einem Mitgefühl, das auf ein allgemeines Bewusstsein von menschlicher Grausamkeit verzichtet und immer wieder mit »erstaunter Enttäuschung« reagiert. Da sie eine solche Haltung als »unreif« bezeichnet, können die entsprechenden Äußerungen wohl auch in ihrem Sinne als Sentimentalität aufgefasst werden. Ihnen mangelt es an Glaubwürdigkeit, die »Überraschung« der Sentimentalität hat etwas Aufgesetztes an sich.

Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass Susan Sontag den Begriff des Mitleids unterschiedlich verwendet – und das sogar mit nur wenigen Zeilen Abstand. So meint sie einmal, dass das Mitleid in Form von Handeln »umgesetzt«¹²⁶ wird, spricht dann gleich im Anschluss aber auch davon, dass das Mitleid »beiseite gerückt«¹²⁷ wird, wenn die Frage nach der eigenen Verantwortung gestellt wird. Einmal *umfasst* das Mitleid also das Handeln (und »verdorr« ohne dieses), einmal muss es *verschwinden*, um dem Handeln Platz zu machen – und umfasst das Handeln also gerade nicht. Damit sind wir erneut bei einer für das Mitleid typischen Unschärfe angelangt, von der im ersten Kapitel bereits die Rede war: Mitleidsbegriffe tendieren dazu, die entsprechende Hilfeleistung gleich in die Bedeutung mitaufzunehmen, dadurch entsteht aber das Bedürfnis nach einem neuen Begriff, der *nur* das Gefühl bezeichnet, doch auch dieser Begriff bedeutet dann wieder mehr als das bloße Gefühl... usw. – Auf diese Weise kann es zu jenen Bedeutungsverschiebungen kommen, welche schon in 1.1.2 beim Begriff *misericordia* aufgezeigt wurden. Nicht, dass Begriffe für andere Emotionen immer scharfe Ränder hätten – aber bei Mitleidsbegriffen scheint doch eine ganz spezielle Instabilität dazuzugehören. Vielleicht gehört es zu den Besonderheiten der Sprachspiele rund um das Mitleid, dass es durchaus möglich ist, sich *aus Mitleid* nicht mit dem Mitleid abzufinden. Der *Standpunkt des Mitleids* kann über das Mitleid hinausdrängen, und zwar dann, wenn er davon ausgeht, dass die bemitleidete Person mehr als Mitleid verdient. Auch bei der Furcht ist es ohne Weiteres möglich, sich nicht mit der eigenen Furcht abzufinden, doch ist es nicht der *Standpunkt der Furcht* selbst, der gegen die Furcht spricht. Anders beim Mitleid: Es kann zur Position werden, die sich gegen sich selbst wendet und so auch die besten Argumente gegen sich selbst liefert.

126 Ebd., S. 118.

127 Ebd., S. 119.