Jan Süselbeck

Im Angesicht der Grausamkeit

Emotionale Effekte literarischer und audiovisueller Kriegsdarstellungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert

Wallstein

Jan Süselbeck
Im Angesicht der Grausamkeit

Jan Süselbeck

Im Angesicht der Grausamkeit

Emotionale Effekte literarischer und audiovisueller Kriegsdarstellungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert

WALLSTEIN VERLAG

Der Druck dieses Buches wurde von der
Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur finanziert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.
© Wallstein Verlag, Göttingen 2013
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf,
unter Verwendung des Fotos »Russland, brennendes Dorf, deutsche Kavallerie;
bei Mogilow am Dnjepr, 16.7.1941 (Ausschnitt)«,
Bundesarchiv, Bild 101l-137-1032-14A / Fotograf: Rudolf Kessler
Druck: Hubert & Co, Göttingen
gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier
ISBN (Print) 978-3-8353-1271-5
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-2500-5

Inhalt

1. Vorwort
Perspektiven auf die ›unendliche Geschichte‹ von Kriegsdarstellungen und ihre affektive Rezeption seit dem 19. Jahrhundert 11

1.1. Zum literatur- und kulturwissenschaftlichen Instrumentarium 25

1.2. Zum Textkorpus und zur Struktur der Studie 51

2. »Jetzt fühle ich Deutschland.« Über die Emotionalisierungsstrategien literarischer und filmischer Repräsentationen des Ersten Weltkriegs . 63

2.1. Zwischen Grauen und Euphorie: Von den Trauma-Erzählungen Ludwig Renns und Edlef Köppens zur aggressiven Drill-Rhetorik Ernst Jüngers 63

2.2. Emotionalisierung und Sexualisierung der Kriegsdarstellung in Arnolt Bronnens Skandalroman »O. S.« (1929) 82

2.2.1. Das späte Werk Arnolt Bronnens im Fokus des *Emotional Turn* 89

2.2.2. Zur kulturwissenschaftlichen Aktualität des ›Phänomens Bronnen‹: Von der historischen Tradition des Partisanen- und Guerillakampfs zum Symptom des ›neuen Kriegs‹ 94

2.2.3. Todesliebe als Form nationaler Metaphysik – mit einem vergleichenden Blick auf Walter Flex' Roman »Der Wanderer zwischen beiden Welten« (1916) . . . 99

2.2.4. Angeblich jenseits jeder Benennbarkeit: Der deutsche Krieg als ›Gefühl‹ 109

2.3. Reflexionslosigkeit als Erfolgsrezept der literarischen Emotionalisierung: Das soldatische Identifikationspotential in Erich Maria Remarques ›Anti‹-Kriegsroman »Im Westen nichts Neues« (1929) . . . 119

2.3.1. Zur literarhistorischen Kontextualisierung des Romans 119

2.3.2. »Wildgänse rauschen durch die Nacht«: Zur erzählperspektivischen Modellierung eines Gruppen-Ichs bei Remarque und Walter Flex 125
2.3.3. Melodramatische Momente in Lewis Milestones Verfilmung von »Im Westen nichts Neues« (1930) 133
2.3.4. Nachdenken verboten: Zur Verhinderung kriegskritischer Analysen im ›pazifistischen‹ Roman 138
2.3.5. »Im Westen nichts Neues« als Beispiel für die literarische ›Transportation‹ in eine unreflektierte Weltsicht 143
2.3.6. Emotions-Spuren (I): Anmerkungen zur früheren Rezeption von »Im Westen nichts Neues« 148
2.3.7. Offene Zugeständnisse Remarques an die Denkverbote reaktionärer Leser 150
2.3.8. Zwischenergebnis: Emotionswissenschaftliche Thesen zur Persuasions-Strategie in Remarques Roman 159
2.4. Vergessene Fronten: Zur Faszinationskraft verbotener ›Abenteuerspielplätze‹ in Bronnens »O. S.« – mit einem vergleichenden Blick auf Arnold Zweigs Roman »Der Streit um den Sergeanten Grischa« (1927) 160
2.4.1. Emotions-Spuren (II): Das multiple Ich – Bronnens Autobiografie als poetischer Versuch der Traumabewältigung und als ›Spiegel-Text‹ zu »O. S.« 169
2.4.2. Wo die »Gemüts-Saite« anschlägt: Oberschlesien als hybrides Zwischenreich anarchischer Gewaltlust 180
2.4.3. Die »Geschichte einer Lyzeistin«: Nationsliebe und Frauenhass in »O. S.« 185
2.4.4. Exkurs: Spezifischer ›Orientalismus‹ – affektive kulturelle ›Rahmungen‹ des Krieges im Zeichen des deutschen ›Drangs nach Osten‹ . . . 194
2.4.5. Die schöne und gefährliche Fremde: Bronnens Emotionalisierung der Kriegsdarstellung durch »gewaltige Sexualphantasien« 196
2.4.6. Vorschlag zu einer differenzierteren »O. S.«-Interpretation 199

2.4.7. Emotions-Spuren (III): Krieg als ›negativer Orgasmus‹? Einige abschließende Thesen anhand der »O. S.«-Rezeption seit 1929 202

3. Gesichter des Schreckens Zur Geschichte emotionaler Effekte der ästhetischen Assoziation von Krieg, Liebe und Lust . 208

3.1. Die Gier nach Gewalt als anthropologisches ›Urphänomen‹? 208

3.2. Mediale ›Pathosformeln‹: Filmwissenschaftliche Schlaglichter auf klassische Formen der Gewaltdarstellung 216

3.2.1. »The horror. The horror.« Filmische Inszenierungen der Gewaltlust: Von Francis Ford Coppolas »Apocalypse Now« (1979/2001) bis zu Quentin Tarantinos »Inglourious Basterds« (2008) . 216

3.2.2. Rückblick auf ein ästhetisches Vorbild aus dem 19. Jahrhundert: Zur emotionalen Sogwirkung ›vorfilmischen Schreibens‹ in Lew N. Tolstojs »Krieg und Frieden« (1869) 257

3.2.3. Flottierende Folterbilder: Darstellungen ›autotelischer Gewalt‹ im Film, in der Fotografie, im Internet und ihre Kritik in Elfriede Jelineks postdramatischen Theatertexten »Bambiland« und »Babel« (2004) 264

3.2.4. »Richtige Muckies hat der gekriegt«: Jelineks Postdramatik im Kontext des neueren Hollywood-Kriegskinos von »Troja« (2004) bis »Avatar« (2009) 281

3.3. Austretende Sekrete: Männliche und weibliche Körperbilder im Kriegs- und ›Anti‹-Kriegsfilm als Affektbilder des Ekels 297

3.3.1. Amoklauf im Waschraum – Stanley Kubricks »Full Metal Jacket« (1987) 298

3.3.2. »The Essence of Combat« – Ridley Scotts »Black Hawk Down« (2001). 301

3.3.3. Der »Brain Bug« als ›Vagina Dentata‹: Paul Verhoevens »Starship Troopers« (1997) 305

3.3.4. Sam Mendes' ›Anti‹-Irak-Kriegsfilm »Jarhead« (2005), interpretiert im Kontext der fotografischen ›Pathosformeln‹ von Abu Ghraib 309

3.4. Krieg als Form der Liebe, Liebe als Krieg: Zur Geschichte literarischer Kriegsdarstellungen als Ästhetik der Leidenschaften – von Homers Epen bis zu den Werken Heinrich von Kleists 314

3.4.1. Alle gegen alle. Zur emotionalen Aufladung der Volkskriegsidee als modernem Paradigma der ›Kampfeslust‹ 324

3.4.2. »Nicht frei von Häßlichem«: Die Schlacht von Waterloo (1815) in Victor Hugos »Les Misérables« (1862) 325

3.4.3. Sehr heiße Orte: Zwischen dem Grauen des Artillerie-Kriegs und der Raserei des Kampfes bei Lew N. Tolstoj, Carl von Clausewitz und Alfred Döblin 333

3.4.4. Die zerteilte Jungfrau als Unterpfand des Genozids: Heinrich von Kleists Drama »Die Herrmannsschlacht« als ›totale Mobilmachung‹ von Hass-Gefühlen 340

3.5. ›Geschlechterkriege‹ als ›Rassenkriege‹: Von Heinrich von Kleists Literatur zu ihrer intertextuellen Aufrufung bei Lukas Bärfuss 368

3.5.1. Der beglückende Kopfschuss: »Die Verlobung in St. Domingo«. 368

3.5.2. Der erfrischende Machetenhieb: Zur literarischen Darstellung des Genozids in Ruanda, am Beispiel des Romans »Hundert Tage« von Lukas Bärfuss (2008) . 378

3.5.2.1. Zur Problematisierung der Synekdoche . . . 379

3.5.2.2. Eingefilzt, wie ein Insektenschwarm 381

3.5.2.3. Ist Empathie mit einem Schweizer möglich? 388

3.5.2.4. Der erlösende Machetenhieb 395

3.5.2.5. »Über einen anderen Genozid schreiben« . . 399

4. Stimmengewirr
Emotionale Wirkungen von Shoah-Repräsentationen in der Literatur und in den audiovisuellen Medien 404

4.1. Grundsätzliche Voraussetzungen des Schreibens über Auschwitz 404
4.2. Vom ›Bilderverbot‹ zur Metonymie 409
4.3. Die Shoah als ›emotionalisierendes‹ Motiv in der Gegenwartsliteratur und im neueren ›Bewältigungsfilm‹ . 411
4.3.1. Jonathan Littells Roman »Die Wohlgesinnten«: Tabubruch oder triviale Ästhetik? 411
4.3.2. Vom ›deutschen Opfertum‹ bei Anne Duden zur offenen Melodramatisierung von ›Täterschicksalen‹ bei Bernhard Schlink und Stephen Daldry 415
4.3.3. Vom ›Sieg der Drehbuchschreiber‹: Wie ›das Deutsche‹ in den Film kommt 435
4.3.4. Einfühlung in die Opferfiguren: Familienromane über das deutsche Kriegs- und Holocaust-Gedächtnis 446
4.3.5. Polyphoner Holocaust-Sarkasmus bei Elfriede Jelinek 448
4.3.6. »Sie kommen«: Verstörende und beklemmende Kinderstimmen bei Kevin Vennemann 459
4.4. Neue Kontroversen – Affekte der ›Pornografisierung‹ oder ›deutscher Kitsch‹ als neue Paradigmen der Shoah-Darstellung? 462

5. Nachwort
Ein Ausblick auf mögliche ›Transformationen‹ von Emotionstheorien in der Zukunft 468

6. Anhang 487

6.1. Bibliografie 487
6.2. Filmografie 519
6.3. Abbildungsverzeichnis 520

1. Vorwort
Perspektiven auf die ›unendliche Geschichte‹ von Kriegsdarstellungen und ihre affektive Rezeption seit dem 19. Jahrhundert

> Alles was gestern war, wird man vergessen haben; was heute ist, nicht sehen; was morgen kommt, nicht fürchten. Man wird vergessen haben, daß man den Krieg verloren, vergessen haben, daß man ihn begonnen, vergessen, daß man ihn geführt hat. Darum wird er nicht aufhören.
>
> Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*

Das Motto hat etwas Niederschmetterndes – und es fordert zur Kommentierung geradezu heraus. Deuten die Worte von Karl Kraus doch etwas höchstens nur an, das für die bis heute andauernde Abfolge von Kriegen in der Welt mindestens ebenso wesentlich war wie die Gefahr ihres Vergessens: Die Rede ist von der emotionalen Beeinflussbarkeit von Individuen durch ihre unmittelbare soziale Umgebung, durch die gesellschaftlichen Prozesse, an denen sie teilhaben – und durch die wandelbaren Medien, die sie nutzen. Selbst die furchtbarsten Erfahrungen und Traumata konnten die Menschen bislang nicht davon abhalten, sich unter bestimmten soziokulturellen Rahmenbedingungen immer wieder neu von aufwiegelnden kriegerischen Narrativen manipulieren zu lassen, die sie zu abermaligen vernichtenden Kampfhandlungen zu motivieren vermochten.

Steven Pinkers vielbeachtete und optimistische Diagnose, die Gewalt in der Welt habe seit der Frühzeit der Menschheit statistisch abgenommen,[1] ist allein schon deshalb zumindest zu relativieren – und nicht nur wegen der methodischen Mängel seines publikumswirksamen Buchs.[2] Denn die

1 Vgl. Steven Pinker: Gewalt. Eine neue Geschichte der Menschheit. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2011.

2 Siehe dazu etwa Herfried Münkler: Alle Kurven weisen auf den ewigen Frieden. Zahlenritt durch die Geschichte: Steven Pinker sieht auf der welthistorischen Bühne Gewalt und Krieg auf dem Rückzug und hat evolutionspsychologische Begründungen dafür anzubieten. In: F.A.Z., 18. 10. 2011. Online abrufbar unter: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/steven-pinker-gewalt-alle-kurven-weisen-auf-den-ewigen-frieden-11497412.html (letzter Zugriff: 05. 01. 2012). Siehe dazu außerdem Benjamin Ziemann: Eine »neue Geschichte der Menschheit«? Anmerkungen zu Steven Pinkers evolutiver Deutung der Gewalt. In: Mittelweg 36, 3/2012, S. 45-56.

Formen der Generierung oder auch der Problematisierung von Gewaltprozessen sind eben *kein* rein statistisch erfassbarer Vorgang, sondern immer schon eine Frage der Formen ihrer medialen Vermittlung, ihrer Kritik oder auch ihrer offenen Provokation in den Gesellschaften gewesen, die sich über Medien verständigten und von diesen emotionalisieren ließen. Als Vergegenwärtigung erlebten Grauens bargen die Darstellungen von Kriegen in den Medien zwar stets auch die Chance der Erkenntnis oder der Aufklärung, also der Verhinderung einer Wiederholung der bereits einmal von Menschen verursachten Vernichtungsexzesse; aber genauso gut konnte – und kann – die Wirkung der durch solche Repräsentationen ausgelösten Affekte das Gegenteil bei ihren Rezipienten bewirken: »Das Verhältnis der Literatur zum Phänomen der Gewalt ist seinem Wesen nach ambivalent«, schreibt etwa Jürgen Wertheimer in seiner kommentierten Text- und Bildsammlung zur »Ästhetik der Gewalt« (1986), und diese Feststellung gilt selbstverständlich auch für alle anderen Medien:

> Denn die Künste arbeiten exakt mit dem Material, das man gemeinhin anzuklagen vorgibt. Sie arbeiten damit kontinuierlich und mit Erfolg: Seit mehr als zwei Jahrtausenden resultieren die wirkungsvollen Affekte und Effekte aus der Darstellung gewalttätiger Geschehnisse. Entsetzen, Schrecken, Angst, Leid, Mitleid, Empörung – all diese Reaktionen der Rezipienten werden ausgelöst durch die verbale oder bildhafte Beschreibung körperlicher Übergriffe – sei es aus der Perspektive des Täters oder des Opfers. Das Artefakt bezieht seine existentielle Präsenz, sein »Leben« aus dem destruktiven Verhalten seiner Figuren bzw. ihres Autors.[3]

Bisher resultierte aus diesen ästhetischen Darstellungen der Gewalt und des Krieges eben *keine* nachhaltige Besserung der gesellschaftlichen Verhältnisse in der Welt: Die Menschen sind nicht nur in der Fiktion Wiederholungstäter geblieben, denn die ästhetische Ausgestaltung des Krieges verhält sich zu seiner vernichtenden Praxis wie ein (Zerr-)Spiegel, in dem Dinge warnehmbar werden, die offenbar nicht nur abschrecken und Angst vor einer Realisierung des Beschriebenen evozieren, sondern auch zur aktiven Nachahmung anzuregen vermögen. Um aus einem Theaterstück der Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek zu zitieren, die in ihrem literarischen Programm der Collagierung bloßen Mediengeredes in gewisser Weise der Tradition von Karl Kraus' zitierten »Letzten

3 Jürgen Wertheimer (Hrsg.): Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst. Frankfurt a. M.: Athenäum 1986, S. 10.

Tagen der Menschheit« folgt: »Alles kommt immer wieder, vor allem die Kriege.«[4] Oder auch, in einer schon an Albernheit grenzenden Ironie: »Also da hört sich ja alles auf. Der Krieg aber nicht. Der kriegt nicht genug. Der nicht. Nein, der nicht.«[5]

Stattdessen haben sich die Verhältnisse im Laufe der Jahrhunderte nur insofern verändert, als zusammen mit einer zunehmenden moralischen Ächtung der Gewalt in der Moderne eine Eskalation ihres faktischen und imaginierten Vernichtungspotentials einherging.[6] Dazu passt wiederum das paradoxe Motto des Anfangs von Alexander Kluges Film »Abschied von gestern« (Deutschland 1966) gut, weil es auf lakonische Weise unterstreicht, dass die Zeiten keineswegs besser geworden sind, wie Steven Pinker meint, sondern dass sich bloß die Relationen der Wahrnehmung von Gewalt sowie deren globale Strukturen und Ausagierungsformen grundlegend gewandelt haben: »Uns trennt von gestern kein Abgrund, sondern nur die veränderte Lage.«[7]

Während sich die Formen der Kriegsführung in der Geschichte stetig veränderten, haben sich auch die Gefühle, die diese bei den Menschen auslösten, nach kulturellen, historischen und diskursiven Mustern gewandelt[8] – selbst wenn sich die Wissenschaft die Tatsache, dass »auch

4 Elfriede Jelinek: Bambiland/Babel. Zwei Theatertexte. Mit einem Vorwort von Christoph Schlingensief und einem Essay von Bärbel Lücke. Mit Fotos von Karin Rocholl und Christian Brachwitz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 84.

5 Ebd., S. 31.

6 Vgl. Jürgen Wertheimer, Ästhetik der Gewalt, a.a.O., S. 8.

7 Zitiert nach Burkhard Röwekamp/Matthias Steinle: Nach dem Golf-/Krieg ist vor dem Golf-/Krieg. Zur Militarisierung der Wahrnehmung in den Massenmedien. In: Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 44 (2009), S. 4-7. Hier: S. 4.

8 Vgl. Alexander Kochinka: Emotionstheorien. Begriffliche Arbeit am Gefühl. Bielefeld: transcript Verlag 2004, S. 39: »Eine Emotionstheorie, die dem Gefühl in seiner Vielfalt gerecht werden können soll, muß sich des (unterschiedlichen) temporalen Charakters von Gefühlen bewußt und in der Lage sein, mit ihm umzugehen; sie muß dem dynamischen Aspekt von Gefühlen Rechnung tragen.« Siehe dazu außerdem: Dorothee Kimmich/Schamma Schahadat: Vorwort: Positionen der Emotionsforschung. In: arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Vivian Liska, John Neubauer und Jürgen Wertheimer. Begründet von Horst Rüdiger. Band 44 (2009), Heft 1: Kulturen der Leidenschaften, Leidenschaften in den Kulturen. Gastredaktion: Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat, S. 3-7. Hier: S. 3. Vgl. außerdem Martin Harbsmeier/Sebastian Möckel: Antike Gefühle im Wandel. Eine Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 9-24. Hier: S. 16.

Emotionen eine Geschichte haben und nicht zwangsläufig zu allen Zeiten und an allen Orten identisch sind«, erst seit Kurzem bewusst zu machen beginnt, wie David Konstan bemerkt.[9] Geändert haben sich außerdem die Intentionen der nachträglichen Dokumentationen und Repräsentationen kriegerischer Handlungen, die zwar stets auf die Erzeugung menschlicher Emotionen zielten, damit aber jeweils immer etwas Bestimmtes bezweckten und also auch versuchten, für die Erreichung dieser Ziele nur die für nützlich gehaltenen Gefühle bei den Rezipienten zu wecken. Der provozierte Affekt hatte dabei selten irgendetwas mit den tatsächlichen Empfindungen am historischen Kriegsschauplatz zu tun. So zeugen die ästhetischen Darstellungen des Krieges, die in der vorliegenden Untersuchung analysiert werden sollen, weniger von dessen wahrem Charakter als vielmehr von der starken emotionalen Wirkung, die man dem Publikum aus den unterschiedlichsten Beweggründen und in den verschiedensten Abwandlungen außerhalb des konkreten und realen Kriegsgeschehens zu vermitteln versuchte. So stellte man den Krieg etwa in euphemistischer Absicht als Quell ekstatischer Freude oder als Erlebnis belebender Spannung dar, um die ethische Ablehnung kriegerischer Handlungen und die Angst vor ihnen zu mindern. Man konnte den Krieg aber auch mittels einer pazifistisch motivierten Anklage seiner Gräuel suspekt erscheinen lassen, wobei die Darstellung dieser Schrecken wiederum Empörung gegen den Krieg erzeugen sollte. Hinzu kommt, dass beide Emotionalisierungsstrategien von Kriegsdarstellungen immer auch *scheitern* können, dass sie also beim adressierten Publikum überhaupt nicht die intendierten Emotionen auslösen – etwa durch eine gewandelte historische und soziokulturelle Rezeptionssituation seit der Entstehung des ästhetischen Artefakts.

Verändert haben sich zudem mit den Zeiten auch die Medien und die Wahrnehmungsapparaturen, mit denen derartige Affekte provoziert wurden bzw. evoziert werden sollten. Vor die Texte und Gemälde vergangener Jahrhunderte schoben sich Fotografien. Mit einem einzelnen ikonografischen Detail oder Bild können in den Köpfen der Rezipienten seit dem 20. Jahrhundert meist gleich mehrere ›Erzählungen‹ oder ›Skripts‹ aufgerufen werden: Es handelt sich um kollektiv wirksam gewordene Gedächtnis-Koppelungen, die wiederum gewisse konventionalisierte Gefühlsmuster aktivieren und dahingehend von Kriegs-Propagandisten bewusst addressiert werden, etwa durch politische Wahlplakate

9 Vgl. David Konstan: Haben Gefühle eine Geschichte? In: Martin Harbsmeier/Sebastian Möckel (Hrsg.), Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike, a.a.O., S. 27-46. Hier: S. 27.

oder auch massenkompatible TV-Dokumentationen geschichtlicher Zusammenhänge.[10] Ihre Motive avancieren immer dann zu affektiven Schlüssel- oder Schlagbildern, wenn sie im Kopf »ganze Geschichten auslösen«, die durch sie erinnert werden können: »In diesem Prozess wird das Abbild eines vergangenen Sachverhalts (Denotat) mit Bedeutung aufgeladen und aus seinen historischen Bezügen gelöst. Diese Bedeutungszuschreibung produziert einen Bedeutungsüberschuss (Konnotat). Schlüsselbilder liefern dem Rezipienten auf diese Weise ein Sinnbildungsangebot«, erläutert der Medienhistoriker Gerhard Paul.[11]

Aus diesem Grund ist es heute nicht mehr möglich, die emotionalen Wechselwirkungen von Kriegsdarstellungen zu beschreiben, indem man sich allein auf die Betrachtung literarischer Texte kapriziert: Eine emotionswissenschaftliche Studie über Repräsentationen des Kriegs seit dem 19. Jahrhundert, welche etwa die Berücksichtigung der einschlägigen Kinogeschichte außer Acht ließe, müsste ein Torso bleiben. »Auch in der Theorie der neuen Medien, vor allem in der Filmtheorie, wurden Programme entworfen, die sich mit emotionalen und kognitiven Wirkungen auseinander setzten«, erinnern etwa Dorothee Kimmich und Schamma Schahadat:

> Dazu gehört die Montagetheorie von Sergej Eisenstein ebenso wie die ästhetischen Reflexionen von Béla Balazs und Robert Musil. […] Gerade das Pathos-Konzept wurde vor allem in den 1920er und 1930er Jahren – nicht zufällig in einer Zeit, in der es um die Wirkung auf die Massen ging – sowohl im Westen (Aby Warburg) als auch in Russland (Eisenstein) von den Intellektuellen reflektiert.[12]

In den letzten Jahren hat es in der Filmwissenschaft allerdings einen bemerkenswerten Paradigmenwechsel hin zur Fragestellung gegeben, wie sich das Kino konkreter als »Sinnesansprache« auf »das körperlich-materielle Sein« des Zuschauers begreifen lasse. Wie sich der Film zum Thema des Körpers und auch ganz konkret zum Körper des Zuschauers verhalte, sei mittlerweile sogar zur »Leitfrage« filmtheoretischen Denkens erhoben worden, konstatiert etwa Michael Wedel.[13] Durch die filmwissenschaft-

10 Vgl. dazu Gerhard Paul: Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses. In: Ders. (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 14-39.

11 Ebd., S. 31.

12 Dorothee Kimmich/Schamma Schahadat, Vorwort: Positionen der Emotionsforschung, a.a.O., S. 3 f.

13 Michael Wedel: Körper, Tod und Technik – Der postklassische Hollywood-

liche Beschäftigung mit historisch und kulturell veränderlichen wirkungsästhetischen Strategien einzelner Filmgenres hätten »Momente der Gefühlsstimulation« und die »Erzeugung affektiv-somatischer Erregung« beim Zuschauer einen gehobenen Stellenwert gewonnen. So plädiert Wedel dafür, gerade auch das Genre des Kriegsfilms als eines jener »Stimulationsprogramme für die Erzeugung von Zuschaueremotionen« begreifen zu lernen, als die bisher vor allem der Horrorfilm, der Pornofilm und das Melodrama untersucht wurden.[14]

Das Thema der Kriegsdarstellung hat in den letzten Jahren in der Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft aber auch ganz allgemein erheblich an Bedeutung gewonnen.[15] Nicht nur das Zeitalter der Globalisierung, seiner entgrenzten »asymmetrischen« bzw. »neuen Kriege«, wie sie Herfried Münkler nennt,[16] und des von dem US-Präsidenten George

Kriegsfilm als reflexives *Body Genre*. In: Dagmar Hoffmann (Hrsg.): Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit. Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 77-99. Hier: S. 77.

14 Ebd., S. 78 und S. 80.

15 Siehe dazu etwa auch den interdisziplinären und internationalen Sammelband von Søren Fauth / Kasper Green Krejberg / Jan Süselbeck (Hrsg.): Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein Verlag 2012.

16 Herfried Münkler: Die neuen Kriege. Frankfurt a. M./Wien/Zürich: Büchergilde Gutenberg 2002. Rudolf Walther kritisierte in einem Essay in der »tageszeitung« die herrschende »Konfusion« darüber, was man im »Leitartikelwesen« mittlerweile »epidemisch« die »neuen Kriege« nenne. Die Ausnutzung von »Asymmetrien« habe es, argumentiert er unter anderem mit dem chinesischen Philosophen Sun Tsu, in kriegerischen Konflikten tatsächlich schon vor 2.500 Jahren genauso gegeben wie heute. Neben Carl von Clausewitz zitiert Walther in seinem Artikel auch ausführlich Lew N. Tolstojs Roman »Krieg und Frieden«, auf den in der vorliegenden Studie noch ausführlicher zurückzukommen sein wird. Siehe Rudolf Walther: Die Geister des Krieges. Irreguläre Kämpfe: Seit dem 11. September ist die Rede von den »neuen Kriegen« zum Gemeinplatz geworden. Dabei sind diese Kriege weder neu, noch ist die Asymmetrie ein exklusives Merkmal gegenwärtiger Kriegführung. In: die tageszeitung, 19. 08. 2010. Siehe auch: http://www.taz.de/!57176/ (letzter Zugriff: 03. 08. 2012). Münkler räumt allerdings in seinem Buch sogar selbst ein, dass die »neuen Kriege« gar keine solchen seien: »Angesichts der Unübersichtlichkeit der Konfliktgründe und Gewaltmotive bevorzuge ich den unscharfen, aber offenen Begriff der neuen Kriege, wobei ich mir durchaus darüber im Klaren bin, dass sie so neu eigentlich gar nicht sind, sondern in mancher Hinsicht eine Wiederkehr des ganz Alten darstellen. […] Insbesondere die Konstellationen des Dreißigjährigen Krieges weisen viele Parallelen mit den neuen Kriegen auf.« Siehe Herfried Münkler, Die neuen Kriege,

W. Bush nach dem 11. September 2001 ausgerufenen »War on Terror« haben zu diesem neuen ›Boom‹ beigetragen: Mit der globalen »Asymmetrisierung« von Kriegen ist der Umstand gemeint, dass heutzutage auf der ganzen Welt kaum noch gleichartige Gegner gegeneinander kämpfen. Es gebe keine Fronten mehr, konstatiert Münkler, es komme »auch nur selten zu Gefechten und eigentlich nie zu großen Schlachten«. Stattdessen richte sich die Gewalt zunehmend gegen die Zivilbevölkerung.[17]

Weltweit jederzeit möglich erscheinende Terroranschläge haben in der westlichen Welt ein permanentes Klima der Angst erzeugt, dem mit Militärschlägen und Interventionen gegen sogenannte ›Schurkenstaaten‹ begegnet wurde, deren konkrete Ergebnisse in den letzten Jahren kaum zu überzeugen vermochten. Hinzu kamen zuletzt die überraschenden Aufstände der Bevölkerungen in Diktaturen des Nahen Ostens und Nordafrikas, deren militärische Unterstützung durch die internationale westliche Gemeinschaft im Falle Libyens zunächst auf ein auffällig geteiltes Echo in der europäischen Politik stieß. Tatsache ist, dass Kriege seit den Balkan-Konflikten in den 1990er-Jahren auch von Europa aus gesehen zunehmend in empfindlicher geostrategischer Nähe stattfanden. Mitsamt der stets beschworenen Terrorgefahr im Inneren der demokratischen Staaten Europas und der USA ist die mediale Berichterstattung über Kriege somit zu einem vielfache Emotionen auslösenden ›Alltagsfaktor‹ geworden, dem man sich zu Zeiten der *Social Networks* wie *Twitter*, *YouTube* und *Facebook* noch weniger denn je entziehen kann.

Für die Kultur- und die Literaturwissenschaft hat die damit aufgekommene Frage, wie die neuen Möglichkeiten globaler Affektmobilisierung, welche die weltweite Kriegspropaganda via Internet eröffnet hat, überhaupt einzuschätzen seien bzw. wie Literatur und audiovisuelle Darstellungsweisen auf diese epochalen Medien-Neuerungen reagierten, interdisziplinären Fragestellungen ganz neue Dimensionen eröffnet. Während der einflussreiche deutsche Kriegstheoretiker des 19. Jahrhunderts, Carl von Clausewitz, noch von einer »Grammatik« des Krieges sprach,[18] interes-

a.a.O., S. 9. Diese Beobachtungen sind somit zusammen mit Walthers Kritik für die These der vorliegenden Studie fruchtbar, hochgradig emotionalisierend wirkende Darstellungen von Guerilla- und Partisanenkämpfen seien ein in der Geschichte der Kriegsästhetik bevorzugtes, häufig variiertes und wiederkehrendes Motiv.

17 Ebd., S. 11.

18 Hier zitiert nach Herfried Münkler: Instrumentelle und existentielle Auffassung des Krieges bei Carl von Clausewitz. In: Ders.: Über den Krieg. Stationen der Kriegsgeschichte im Spiegel ihrer theoretischen Reflexion. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2011, S. 91-115. Hier: S. 94.

siert sich die vorliegende Studie für die *Gefühle*, die diese spezielle Semiotik beim »Leser« auszulösen versucht – wobei die strukturellen, narrativen und sprachlichen Formen ihrer Manipulation im Zentrum des analytischen Interesses stehen. Dass das Thema der Emotionen generell einen interdisziplinären Konjunkturschub erfahren hat, war dabei Anlass dazu, methodologisch möglichst variabel zu bleiben: Setzen sich doch mittlerweile die »verschiedensten geistes-, sozial- und naturwissenschaftlichen Disziplinen« bereits »seit einigen Jahren damit auseinander«.[19] Dies ermöglichte es für die vorliegende Untersuchung, auf eine relativ weitgefächerte theoretische Debatten-Basis zu rekurrieren: Thomas Anz hat in diesem Zusammenhang von einem *Emotional Turn* gesprochen.[20]

In der vorliegenden Studie sollen emotionale Aspekte medialer Kriegsdarstellungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert also nicht nur in der Literatur, sondern auch im Medium der Fotografie, des Films und nicht zuletzt anhand von deren Verbreitungs- und Vermittlungsformen im *World Wide Web* untersucht werden. Die Konzentration auf den genannten Zeitraum hat mit den spätestens seit Ende des 19. Jahrhunderts in die Krise geratenen Versuchen zu tun, der Entwicklung moderner Kampftechnologien bzw. ihren unüberschaubar gewordenen Folgen in den ästhetischen Repräsentationen von Kriegen weiter gerecht zu werden. Gerade dadurch, dass spätestens seit jener Ära kaum noch zu ignorieren war, dass der Krieg in den ästhetischen Debatten zum ›Undarstellbaren schlechthin‹ avancierte und gleichzeitig einen geradezu numinosen Wert zugesprochen bekam, geriet die Konstruktion seiner Abbilder, und zwar besonders auch im Sinne gewisser emotionaler Manipulationen der Rezipienten, zu einem umso paradoxeren Unterfangen.[21] Welche konkreten Gefühle sollten angesichts dieser Darstellungskrisen, die nicht zuletzt

19 Dorothee Kimmich/Schamma Schahadat, Vorwort: Positionen der Emotionsforschung, a.a.O., S. 3.

20 Thomas Anz: Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlsforschung. In: literaturkritik.de 12/2006. Siehe auch: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10267 (letzter Zugriff: 20. 05. 2011). Vgl. dazu außerdem: Ders.: Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen. München: C. H. Beck 1998.

21 Georg Laschen, der Protagonist in Nicolas Borns mittlerweile kanonischem Libanon-Bürgerkriegsroman »Die Fälschung« (1979), weiß etwa als Journalist des späten 20. Jahrhunderts längst, dass der Versuch, die von ihm im Nahen Osten beobachteten Gräuel in Zeitungsartikeln ›realitätsgerecht‹ wiederzugeben, nur den Vorwurf der Unseriosität und der Parteilichkeit heraufbeschwören würde: »Eigentlich, so sagte er sich, störte ihn der Krieg selbst beim Schreiben über den Krieg. Dieses dröhnende Begriffs-Vakuum war ihm im Weg und war zu groß für die sich verstreut ereignenden Gefechte, Meuchelmorde, Plünderungen.« Siehe Nicolas Born: Die Fälschung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984, S. 228 f.

daraus resultierten, dass die Gräuel des Krieges geradezu ›unfassbare‹ Dimensionen annahmen, überhaupt noch evoziert werden?

Tatsächlich lässt sich bis heute keine klare Antwort auf diese Frage geben: Denn diese medienübergreifenden ›Erzählungen‹ wurden und werden ungeachtet der auffälligen Repräsentationsprobleme zwar einerseits dazu benutzt, um konkrete Empörung gegen den Krieg hervorzurufen – aber trotzdem vor allem auch, um ihn effektvoll zu verherrlichen und den Rezipienten regelrecht ›Lust auf den Krieg‹ zu machen. Damit hat die vorliegende Untersuchung also auch mit einer seit dem 19. Jahrhundert immer weiter kulminierenden Geschichte medialer Täuschungen umzugehen, die den Krieg niemals so zeigten, wie er tatsächlich war – sondern so, wie er der jeweiligen historischen Ansicht nach idealiter *zu sein hatte* oder wie das Publikum ihn *sehen sollte*. Mit den Worten des Historikers Gerhard Paul:

> Anders als die Medien suggerieren, entzieht sich das chaotische und komplexe Ereignis des Krieges prinzipiell der visuellen Repräsentation. Es ist vielmehr das Nichdarstellbare schlechthin. Die medialen Bilder, die wir gleichwohl von ihm besitzen, sind weniger Repräsentationen des Krieges als vielmehr Abstraktionen, Projektionen, Fiktionen sowie bewusste Inszenierungen und Manipulationen, hinter denen das wirkliche Gesicht des Krieges verschwindet. Nicht das Ereignis selbst, sondern seine medialen Inszenierungen prägen Wahrnehmung, Deutung und Bewertung.[22]

Man darf ergänzen: Diese Repräsentationen prägen auch unsere *Gefühle* dem Krieg gegenüber immer wieder neu. Gleichzeitig bergen sie für die Kunst ein enormes Potential, das nicht zuletzt auch zu Unterhaltungszwecken genutzt wird, da das mit dem Thema assoziierte Unbehagen – etwa im Sinne von Angstlust – keineswegs immer nur negativ empfunden wird. Gewissermaßen »todsicher« ist es jedenfalls, dass die Darstellung des Sterbens in literarischen Texten sowie anderen Medien »ein Ereignis von kaum zu überbietender […] Emotionalisierungskraft ist«, wie Thomas Anz festgestellt hat.[23]

22 Gerhard Paul: Kriegsbilder – Bilderkriege. In: Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ). Beilage zur Wochenzeitung »Das Parlament« 31/2009, 27. Juli 2009, S. 39-46. Hier: S. 39.

23 Thomas Anz: Tod im Text. Regeln literarischer Emotionalisierung. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes, Heft 3/2007, 54. Jahrgang. Literatur und Emotion, herausgegeben von Thomas Anz und Martin Huber, S. 306-327. Hier: S. 306.

Historische Kriegsdarstellungen erinnern gleichzeitig an vergessene Kriegsschauplätze und -verbrechen: Sie sind als *Quellen* lesbar, durch die bestimmte Ideologien genauso vermittelt werden können wie durch die massenwirksame Propaganda politischer Mächte. Sie können darüber hinaus auch von den Gefühlen traumatisierter Individuen und von dem Hass der Täter zeugen. Gefragt wird im Folgenden stets nach den Affekten, die solche Darstellungen beim Rezipienten erzeugen wollen – und *wie* bzw. *ob* ihnen dies gelingt.

Dazu ist zunächst einmal eine Verständigung darüber nötig, was unter dem Begriff »Emotion« genauer zu verstehen sein könnte. »Nach einer von zahllosen Definitionen des Begriffs ›Emotion‹, die selbst schon zum Gegenstand der Emotionsforschung geworden« seien, greift Anz diejenige von Thomas Hülshoff auf, welche Emotionen als »körperlich-seelische Reaktionen« begreift, »durch die ein Umweltereignis aufgenommen, verarbeitet, klassifiziert und interpretiert« wird, wobei »eine Bewertung stattfindet«. Anz präzisiert dies aus literaturwissenschaftlicher Sicht wie folgt:

> Literaturwissenschaftliche Emotionsforschung kann unter diesem Aspekt eine paradigmatische Korrektur an einem vielfach beobachtbaren Defizit der Emotionsforschung in anderen Disziplinen vornehmen. Emotionen werden, auch in der oben zitierten Definition von Hülshoff, in der Regel als psychophysische Reaktionen auf Umweltreize definiert. Sie sind aber nicht nur Reaktionen (deren Passivität semantisch dem Wort ›Passionen‹ inhärent ist), sondern auch Aktionen, die ihrerseits die soziale Umwelt zu Re-Aktionen herausfordern. Sie sind für diese Umwelt, soweit sie ihrerseits emotionalisierbar ist, selbst Ereignisse, die als emotionalisierende Stimuli fungieren. Emotionen motivieren nicht nur das eigene Verhalten, sondern auch das Verhalten anderer, an die ihre Äußerungsformen adressiert sind.[24]

Besonders emotionale Reaktionen auf Kriegsdarstellungen aller Art sind durch solche ›Kettenreaktionen‹ im hohen Maße kollektive, gesellschaftlich und nicht zuletzt für die Politik relevante Phänomene, deren Untersuchung keineswegs nur im Blick auf das einzelne Subjekt durchgeführt werden kann. Zwar kennt die vorliegende Studie keine »Phobie« vor der Instanz eines Autors als Urheber zu untersuchender Texte und Dokumente, wie sie Anz in seinem zitierten Beitrag in vielen literaturwissenschaftlichen Analysen ausgemacht hat. Doch befragt sie die in ihr analysierten Texte, Fotografien und Filme auch unweigerlich aus

24 Thomas Anz, Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlsforschung, a.a.O.

ethischen Problemlagen heraus als *soziokulturell* wirksame Artefakte, im Blick auf die wechselhaften Bedingungen ihrer emotionsästhetischen Rezeption.

Der hier verwendete Begriff der *Emotionsästhetik* erinnert an Wolfgang Isers »Wirkungsästhetik«.[25] In der Tat stehen auch in der vorliegenden Studie wie bei Iser nicht unbedingt empirische Eruierungen faktischer Wirkungen von Texten auf ihre unterschiedlichsten Leser im Vordergrund, sondern Hypothesen über mögliche *Raster* emotionaler Leserreaktionen, die in der Ästhetik der Kriegsdarstellungen selbst begründet liegen und dort in ihrer emotiven Funktion auch plausibel beschrieben und umrissen werden können. Dabei wird nicht zuletzt auf die jüngste Annahme von Thomas Anz rekurriert, wonach Texte als »Umweltereignisse« als Artefakte begreifbar sind, »deren künstliche beziehungsweise künstlerische Machart darauf angelegt ist, beim wahrnehmenden Subjekt bestimmte Emotionen hervorzurufen, und denen sich der Wahrnehmende willentlich aussetzt oder entzieht.«[26] Anz betont deshalb, dass der »in der Literaturwissenschaft über Jahrzehnte hinweg geschmähte, doch in jüngerer Zeit partiell rehabilitierte Begriff der ›Autorintention‹« für die literaturwissenschaftliche Emotionsforschung »kaum verzichtbar« sei.[27] Entwickelten doch Autoren bei der Produktion »ihrer textuellen Arrangements« selbst anzunehmende »Hypothesen über wahrscheinliche emotionale Reaktionen ihrer Rezipienten. Ihre Texte sind, worauf Begriffe wie Trauer- oder Lustspiel verweisen, mehr oder weniger bewusst vorgenommene Inszenierungen eines Spiels mit den Emotionen der Leser.«[28] Literarische und filmische Techniken der Emotionalisierung seien daher »nicht nur mit emotionalen Effekten zu konfrontieren, die sie auf reale Rezipienten empirisch nachweisbar haben«, sondern auch »mit den Emotionen, die Autoren und Filmemacher mit dem Wissen, das sie über wahrscheinliche Reaktionen ihrer Adressaten haben, bei diesen hervorrufen wollen«.[29]

Selbstverständlich können derartige Annahmen auch dazu anregen, nach den Gründen eines möglichen *Scheiterns* solcher ›Autorintentionen‹

25 Vgl. Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München/Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 1976.

26 Thomas Anz: Gefühle ausdrücken, hervorrufen, verstehen und empfinden. Vorschläge zu einem Modell emotionaler Kommunikation mit literarischen Texten. In: Sandra Poppe (Hrsg.): Emotionen in Literatur und Film. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 155-170. Hier: S. 156.

27 Ebd., S. 158.

28 Ebd., S. 156.

29 Ebd., S. 167.

zu suchen. Daraus resultieren für die vorliegende Studie Fragen wie die folgenden: Wann werden ›Anti‹-Kriegsdarstellungen zu – möglicherweise ungewollten – Affirmationen des Kriegs? Wann und wie wird es wahrscheinlich, dass kriegerische Propaganda das Gegenteil von dem erreicht, was sie auslösen wollte, indem sie plötzlich in gewissen Publikums- oder Gesellschaftskreisen kriegskritische Affekte auslöst? Und umgekehrt: Wie kann in der Literatur und in Filmen eine *intendierte* Kritik am Krieg emotional überhaupt möglichst effektiv nahegelegt werden? Sind die nahezu unvermeidlichen Ambivalenzen und Ambiguitäten, die dabei heraufbeschworen werden können, am Ende doch immer wirkmächtiger, so dass es ›sicher‹ kriegskritisch wirkende Texte und Filme kaum geben kann, solange sie den Krieg auch nur irgendwie darstellen?

Diese relativ weit gefassten medienästhetischen Fragestellungen erlauben es nicht, in der vorliegenden Studie einen weiteren akribischen Beitrag zur interdisziplinär überaus schwierigen Definition der Bedeutungen variierender Begriffe wie »Gefühl«, »Stimmung«, »Emotion« und »Affekt« zu leisten – zumal es hierzu schon wichtige Überblicksdarstellungen gibt[30] und etwa auch in Simone Winkos wichtiger Untersuchung über »Kodierte Gefühle« ohnehin schon viel zu dieser nach wie vor problematischen terminologischen Differenzierung referiert wird, das hier nicht mehr eigens wiederholt werden soll.[31] Immer deutlicher zeichnet sich ab, wie heterogen »Emotionen« oder »Affekte« seit jeher verstanden worden sind.[32] Das gilt nach wie vor, und obwohl man gewisse emotionale Gesetzmäßigkeiten menschlicher Affektverständnisse von Aristote-

30 Siehe etwa auch die neueren Sammelbände und Handbücher zur Geschichte der Gefühle und der »Emotionstheorien«: Hilge Landweer/Ursula Renz (Hrsg.): Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2008, Martin Harbsmeier/Sebastian Möckel (Hrsg.), Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike, a.a.O., oder auch Claudia Benthien/Anne Fleig/Ingrid Kasten (Hrsg.): Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2000.

31 Vgl. Simone Winko: Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003, S. 64 ff.

32 Vgl. etwa Claudia Benthien/Anne Fleig/Ingrid Kasten: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, a.a.O., S. 7-20. Hier: S. 10: »Was heute unter Gefühl und Affekt, Psyche und Seele verstanden wird, variiert in hohem Maße; die Bezeichnungen stehen teils als konkurrierende Begriffe nebeneinander, teils überschneiden sie sich in ihrer Bedeutung und verweisen dabei zugleich auf verschiedene historische Schichtungen, Diskurse und Praktiken in der Geschichte der Gefühle.«

les' Thematisierung der Gefühle in seiner »Rhetorik«[33] an bis heute durch die Epochen und Kulturen nachzuzeichnen vermag, dürfte es sich bei der Diskussion dieser Probleme um einen unabschließbaren Prozess handeln.

Festzuhalten ist, dass das Thema der »Affekte« – also von plötzlichen, von außen provozierten Empfindungen, die mit einem jähen emotionalen Kontrollverlust in Zusammenhang gebracht werden können – in Bezug auf die Darstellung von Kriegen, die auf eine ›Überwältigungsästhetik‹, auf Schockmomente oder im Film auch auf melodramatische Effekte setzt, im Folgenden in den Vordergrund der Betrachtung gerückt werden muss. »Stimmungen« als tendenziell weniger intensiv empfundene Gefühle, die sich nicht auf ein bestimmtes Objekt beziehen und damit einer länger anhaltenden, eher vagen Emotion entsprechen, scheinen stattdessen für die vorliegende Untersuchung konkreter Reaktionen auf Kriegsdarstellungen von vergleichsweise vernachlässigbarer Relevanz zu sein.[34]

Mit dem konkreten Objektbezug von affektiven Gefühlen eng verknüpft ist der – oft auch Tabus verletzende – Bereich jener heiklen Lustgefühle, der nicht nur mit sexuellen Trieben assoziiert ist, sondern auch mit dem ›pornografischen‹ Genuss der Ausübung oder der Wahrnehmung von Gewalt. Letztere wird tatsächlich, und zwar nicht nur in ihren ›Ästhetisierungen‹, sondern auch in der Realität der Kriegsgeschichte, wiederum auffällig oft ›sexualisiert‹. Im Gegensatz etwa zum Fokus von Winkos Studie, in der Sexualtriebe »nur zum Teil« mit Emotionen in Verbindung gebracht werden,[35] spielt gerade dieses Beobachtungsfeld für die vorliegende Untersuchung von Kriegsdarstellungen eine zentrale Rolle. Verwiesen werden kann dabei unter anderem auf Peter André Alts

33 Vgl. Christiane Voss: Die narrative Transformation aristotelischer und moderner Emotionstheorien. In: Martin Harbsmeier/Sebastian Möckel (Hrsg.), Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike, a.a.O. S. 107-130. Hier: S. 107: »Die Frage, was unter ›Emotionen‹ zu verstehen ist, wird in den letzten Jahrzehnten von Philosophen, Psychologen und Physiologen mit neuem Nachdruck diskutiert. Dabei spielt in der primär analytisch ausgerichteten Philosophiedebatte um die Bestimmung der Natur der Emotionen, wie sie im angelsächsischen Raum geführt wird, der Rückgriff auf die Affektenlehre in der *Rhetorik* des Aristoteles sowie deren Transformation durch Hume und Descartes eine zentrale Rolle.«

34 Zu dieser Definition des Begriffs der »Stimmung« siehe Alexander Kochinka, Emotionsheorien, a.a.O., S. 63 f.

35 Siehe Simone Winko, Kodierte Gefühle, a.a.O., S. 188. Vgl. auch ebd., S. 74: »Emotionen sind von Triebgefühlen bzw. Empfindungen zu unterscheiden, die Reaktionen auf elementare Körperfunktionen bilden, etwa vom Hunger, Durst, Wärmebedürfnis, Schmerzempfinden und vom Sexualtrieb.«

Studie zur »Ästhetik des Bösen«, die sich ebenfalls in vielfacher Hinsicht mit dem Thema des Kriegs in der Literatur konfrontiert sieht und in der um 1800 eine verstärkte Bedeutung einer »Zeichensprache des Triebs« konstatiert wird:

> Mit der Kategorie des Bösen teilt der Triebbegriff dieselben Assoziationsmuster und protoästhetischen Evokationen: die Dynamik des Überwältigenden, die Vorstellung einer dunklen Bedrohung und nicht beherrschbaren Gegenmacht, den Effekt der Ordnungsstörung und das dramaturgische Muster des Kampfs, das eine Konfrontation der Leidenschaften mit den Kräften der Ratio abildet.[36]

Die Literatur wird hier laut Alt zum »Medium« einer »Auffächerung des Bösen« in seine verschiedenen Erscheinungsweisen als »Trieb und als Häßliches, als Ekelerregendes und erotisches Faszinosum, als Gewaltmanifestation und Movens von Entgrenzungsprozessen«.[37] Diese auffällige Verknüpfung von Gewaltdarstellungen mit dem »Feld der Sexualität«[38] macht in Alts Studie nicht zuletzt psychologische Analysekategorien erforderlich, wie sie erst im 20. Jahrhundert auf den Begriff gebracht wurden, namentlich als ein zentrales Erkenntnisinteresse der Psychoanalyse. Sigmund Freud zählte die »Lust an der Aggression und Destruktion« in seinem berühmten Briefwechsel mit Albert Einstein zu den wichtigsten menschlichen Antrieben, überhaupt Kriege zu führen. Wichtig sei bei diesem »Todestrieb« die Verflechtung verschiedener Motivationslagen mit ideologischen Komponenten. Freuds Beobachtung ist auch deshalb wichtig, weil sie gerade für künstlerische Darstellungen eine zentrale Rolle spielen dürfte:

> Die Verquickung dieser destruktiven Strebungen mit anderen, erotischen und ideellen, erleichtert natürlich deren Befriedigung. Manchmal haben wir, wenn wir von den Greueltaten der Geschichte hören, den Eindruck, die ideellen Motive hätten den destruktiven Gelüsten nur als Vorwände gedient, andere Male, z. B. bei den Grausamkeiten der heiligen Inquisition, meinen wir, die ideellen Motive hätten sich im Bewußtsein vorgedrängt, die destruktiven ihnen eine unbewußte Verstärkung gebracht. Beides ist möglich.[39]

36 Peter André Alt: Ästhetik des Bösen. München: C. H. Beck 2010, S. 22.
37 Ebd.
38 Ebd.
39 Sigmund Freud: Warum Krieg? (1933). In: Ders.: Studienausgabe. Herausgegeben von Alexander Mitscherlich u. a., Bd. IX: Fragen der Gesellschaft/Ursprünge der Religion. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2000, S. 271-286. Hier: S. 282.

1.1. Zum literatur- und kulturwissenschaftlichen Instrumentarium

Die vorliegende Studie konzentriert sich in ihren emotionswissenschaftlichen Analysen nicht auf evolutionspsychologische Modelle, wie sie etwa von Katja Mellmann in die literaturwissenschaftliche Debatte eingeführt worden sind.[40] Mellmann versucht anhand der Lyrik des 18. Jahrhunderts, Emotionalisierungstendenzen »in den betreffenden Werken selbst« herauszuarbeiten, indem sie sich interdisziplinär auf die »psychologische Heuristik« beruft.[41] Sie durchforstet dazu die »aktuelle psychologische, ethologische und humanbiologische Wissenschaft nach Theorieelementen für eine leistungsfähige moderne Literaturpsychologie«.[42] Diesem Vorgehen liegt die Vorstellung zugrunde, die Literaturwissenschaft mit naturwissenschaftlichen Anleihen vom Ruch bloßer ›Intuition‹ befreien zu können und sie so »auf feste Füße zu stellen«,[43] um über den »›weichen‹ Bereich von Literatur ›harte‹ wissenschaftliche Aussagen«[44] machen zu können. Dies gehe, wie Mellmann allerdings gleich einräumen muss, nur mit dem »heuristischen Konstrukt« eines »anthropologischen Modell-Leser[s]«, über den sich lediglich »hypothetische Aussagen« machen ließen.[45] Ganz so »hart« können die so herausgefundenen Fakten also doch nicht sein – zumal es fraglich erscheinen mag, ob es überhaupt plausibel und angemessen ist, eine Abhandlung zur deutschsprachigen Lyrik ausgerechnet mit der Referierung von Reflextheorien zu beginnen, die man anhand der Untersuchung der Reaktionsweisen von Amöben und Graugänsen aufgestellt hat.[46]

Mellmanns Anleihen bei solchen naturwissenschaftlichen Denkmodellen laufen damit Gefahr, auch die untersuchte Literatur zu verdinglichen, zu einer bloßen »Attrappe« zu machen, auf die menschliche Leser genauso reflexartig reagierten wie Versuchstiere.[47] Wenn Mellmann aber tatsächlich »auch unsere emotionalen Reaktionen auf Literatur […] als

40 Siehe Katja Mellmann: Emotionalisierung – Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche. Paderborn: mentis Verlag 2006.
41 Ebd., S. 12.
42 Ebd., S. 14 f.
43 Ebd., S. 19.
44 Ebd.
45 Ebd., S. 21.
46 Ebd., S. 24.
47 Vgl. ebd., S. 34 ff.

Attrappenwirkungen untersucht«,[48] so greift dieser simplifizierende Ansatz gerade da zu kurz, wo die vorliegende Studie kritisch ansetzen möchte: Diskursiv begründete, also ethische, moralische und ideologische Aspekte einer emotionalen Reaktion auf eine Kriegsdarstellung einfach zu vernachlässigen, um anhand einer naturwissenschaftlichen Herleitung dennoch dabei Gefühle wie etwa solche der »Erhabenheit« zu konstatieren, als seien diese bloße Folgen naturgesetzlicher oder evolutionär entstandener Reflexe, erscheint problematisch.

Besonders in der Behandlung des Kriegsthemas in der Literatur und den audiovisuellen Medien könnte eine rein naturwissenschaftliche Perspektive auf den Rezipienten und seine Emotionen implizieren, dass auch die Kausalität der ästhetisierten und von ihm wahrgenommenen Konflikte ›natürliche‹ Vorgänge darstellte, die sich außerhalb der menschlichen Beeinflussbarkeit manifestierten und ebenso nüchtern betrachtbar seien wie beliebige andere ›Umwelteinflüsse‹. Zu Recht warnt etwa die Oldenburger Philosophin Christine Zunke vor einer modischen Überhöhung solcher naturwissenschaftlicher Parameter, die besonders objektiv wirken sollen, aber damit ihren eigenen Ideologiecharakter diskursmächtig verdecken. Wenn nicht mehr entscheidungskräftige Personen,

> sondern *Organe* den Gesellschaftskörper konstituieren, wird das menschliche Gehirn als identifizierte Materie des Geistes zur Leitmetapher der Biologisierung gesellschaftlicher Prozesse. Im Zuge dessen gewinnt die Neurophysiologie, eine exakte Naturwissenschaft, eine politische Dimension, weil sich in ihren Erkenntnissen, auch wenn diese sich scheinbar auf die eigene Fachdisziplin beschränken, immer ideologische Imperative artikulieren. […] Mit der Annahme, er sei sowohl individuell als auch in den Formen seiner gesellschaftlichen Organisation bloß Wirkung eines natürlichen Organs, gibt der Mensch prinzipiell jede Möglichkeit auf, sich zum autonomen Subjekt der Gesellschaft zu machen. Denn wenn unsere Handlungen nicht selbstbestimmt aus Gründen erfolgen können, sondern aus natürlichen Ursachen in unseren Gehirnen resultieren, dann ist alles Gesellschaftliche die Wirkung einer Naturursache und damit nicht von uns gemacht, sondern uns vorgegeben. Hierin steht die Hirnforschung der Sache nach (die sich nicht mit der Intention der einzelnen Forscher decken muss) in der reaktionären Tradition, der Natur anzulasten, was den Menschen von Politik und Ökonomie angetan wird.[49]

48 Ebd., S. 41.

49 Christine Zunke: Zurück zum Gefühl. Über die galoppierende Gegenaufklärung

Zwar räumt Wertheimer bereits 1986 ein, in der Ansprechbarkeit durch tatsächliche oder imaginierte Gewaltakte hätten wir es offenkundig mit »einer Grundkonstante des Verhaltens der Spezies zu tun«, so dass mit der »Ächtung und Tabuisierung des Phänomens wenig geleistet« sei.[50] Doch auch schon er warnt vor einer Kaprizierung auf bloße biologische oder genetische Explikationsmodelle, die sich ohne Weiteres »naturwissenschaftlich beglaubigt« wähnten. Denn die dort geltenden Postulate seien nicht zuletzt »nur sehr bedingt auf den Bereich der künstlerischen Wirklichkeit übertragbar«. Weder seien in der Ästhetik »die Gesetze staatlicher oder religiöser Moral noch diejenigen der Genetik von Belang«. Das Kunstwerk versuche stattdessen, »diese Gesetze aufzuheben«.[51]

Damit ist aber erst *ein* wichtiger Aspekt genannt, den naturwissenschaftliche Interpretationsversuche nur schwer zu erfassen vermögen. Denn die komplexe Verflechtung auch künstlerischer Hervorbringungen mit Gesetzen und gesellschaftlichen Diskursen der Moral, die Wertheimer hier noch ausblendet, spielt in der vielfältigen historischen Entwicklung der Darstellung des Krieges ebenfalls eine große Rolle. Wertheimer betont das sogar auch selbst, ja macht es zu einem argumentatorischen Zentrum seiner Ausführungen: Wehrt er sich doch vehement gegen die in der Literaturwissenschaft üblichen Relativierungen von Affirmationen der kriegerischen Gewalt bei Friedrich Nietzsche oder auch Ernst Jünger, die meist auf die »Literarizität« der untersuchten Texte oder auch das »Mißverständnis einer vereinfachenden Interpretation« verwiesen, um sich der Anfechtung durch ethische Fragestellungen zu entziehen.[52]

Auch Mellmann entkommt dieser Problematik nicht. Wenn sie etwa über den Mitleidsbegriff bei Lessing schreibt, um dieser hochgradig ethisch überhöhten Idee mit nüchternen naturwissenschaftlichen Beschreibungskategorien wie jener der »Stressemotion« oder der Rührung als einer »Kapitulationsrespons« zu begegnen, ist es fraglich, ob diese theoretischen Applikationen tatsächlich dazu führen, besser zu verstehen, was Lessing im Rahmen der Aufklärung und mit dem Ziel einer Erziehung zur menschlichen Mitleidsfähigkeit zu erreichen versuchte.[53] Vielleicht passierte im Theater des 18. Jahrhunderts doch etwas mehr bei den Zuschauern als das, was Mellmann anhand von »supplikativen Emo-

in den Neurowissenschaften. In: Jungle World, 29. 07. 2010. Siehe auch: http://jungle-world.com/artikel/2010/30/41444.html (letzter Zugriff: 20. 05. 2011).

50 Jürgen Wertheimer, Ästhetik der Gewalt, a.a.O., S. 10.

51 Ebd., S. 11.

52 Ebd., S. 15.

53 Vgl. Katja Mellmann, Emotionalisierung, a.a.O., S. 128 ff.

tionssignalen« wie »Tränenfluß, Schluchzen (bzw. Vorstufen wie dem bekannten ›Kloß im Hals‹) und Muskelerschlaffung (›weich werden‹)«[54] charakterisiert. Gewiss kann man derartige Beschreibungsmodi für emotionale Reaktionsweisen heranziehen – aber sollte man von dieser Warte aus andere Interpretationsansätze gleich als »pseudopsychologische Lektürepathologien« abtun, welche die »wahren Ursachen des Verhaltens« verzerrten, wie es Mellmann für angebracht hält?[55]

Auch der Versuch, den Begriff einer ›wahren‹ menschlichen ›Natur‹, wie ihn die Biologie oder die Neurologie heute so diskursbestimmend betonen, obwohl auch er nur *ein* Modell und *eine* Konstruktion darstellen kann, ohne Weiteres auf die Literatur anzuwenden, kann zu spekulativen, ja manchmal absurd anmutenden Ergebnissen führen. Schon Freud verteidigte seine oben bereits erwähnte These eines »Todestriebes« im Menschen gegen den Vorwurf von Seiten der Naturwissenschaft, dabei handele es sich lediglich um eine »Mythologie«, mit der rhetorischen Frage: »Aber läuft nicht jede Naturwissenschaft auf eine solche Art von Mythologie hinaus?«[56]

Diese Kritik an der angemaßten Deutungshoheit der Naturwissenschaft bedeutet für die hier vorgetragenen Untersuchungen jedoch nicht etwa, dass der betreffende Forschungsstand einfach ignoriert werden soll. So geht etwa Fritz Breithaupt in seinem Buch über die »Kulturen der Empathie«[57] problembewusster und selbstkritischer mit dem Versuch um, die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse über die sogenannten »Spiegelneuronen« in den Gehirnen von Makaken-Affen spielerisch bei der Beobachtung seiner eigenen kleinen Kinder und schließlich auch auf die Literatur anzuwenden – insbesondere und abermals im Blick auf Lessings »Mitleids«-Begriff.[58] Breithaupt räumt in seinem Buch immerhin mehrfach ein, wie spekulativ viele Überlegungen darin vorläufig bleiben müssten.[59] Sei doch das »Spiegelneuronen-System« beim Menschen, über das man im Grunde kaum Genaueres wisse, »wohl wesentlich komplexer

54 Ebd., S. 131.

55 So die Konklusion in Katja Mellmanns Beitrag: Emotionalität und Verhalten. Eine literaturpsychologische Kritik des Werther-Mythos. In: Thomas Anz/Martin Huber (Hrsg.): Literatur und Emotion. Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes. 54. Jahrgang, Heft 3/2007, S. 328-344. Hier: S. 342.

56 Sigmund Freud, Warum Krieg?, a.a.O., S. 283.

57 Fritz Breithaupt: Kulturen der Empathie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.

58 Ebd., S. 54-64.

59 Vgl. etwa ebd., S. 52: »Wie dieses spätere Filtern durch die Spiegelneuronen oder andere neurologische und kognitive Prozesse gewonnener Informationen über die Zustände von anderen stattfindet, ist bisher nur spekulativ zu erfassen.«

als bei den Makaken«.[60] Nicht zuletzt seien an jener Gehirnfunktion, die es uns zu ermöglichen scheint, beobachtete Aktionen anderer Individuen in denjenigen eigener Reaktionsweisen zu »spiegeln« und damit deren weiteren Handlungsverlauf bei der beobachteten Person vorauszusehen, womöglich auch noch ganz andere Neuronen beteiligt. Die »Spiegelneuronen« stellten also »bestenfalls einen kleinen Teil in dem Bild dar, welches wir von anderen gewinnen. Vorhersagbarkeit unterliegt sicher vielen Einflüssen.«[61] Unter anderem fragt sich Breithaupt deshalb weiter, »wie sich die menschlichen Vorstellungsvermögen, die weitläufigsten Kontextualisierungen, kulturellen Kodierungen und Narrativierungen von anderen auf das Aktivieren von Mitleid, Empathie und ähnlichen Formen des Gedankenlesens auswirken«.[62]

Empathie entsteht laut Breithaupt unter anderem durch die Überschätzung der Ähnlichkeit eines von uns beobachteten Individuums, für das wir infolgedessen Sympathie, Mitgefühl oder Mitleid entwickeln können. Tatsächlich findet Breithaupt diese Definition des Mitleids als Wahrnehmung einer »Ähnlichkeit« des Anderen in Lessings »Hamburgischer Dramaturgie« (1767-1769) wieder.[63] Aristoteles spreche von »Mitleid und Furcht«, referiert Lessing dort, und Breithaupt zitiert den aufklärerischen Schriftsteller weiter, dies sei eben jene

> Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, dass die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, dass wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden könnten. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.[64]

Damit dürfte deutlicher werden, inwiefern Breithaupts Überlegungen für die vorliegende Untersuchung emotionaler Effekte von Kriegs- und Gräueldarstellungen durchaus in Betracht zu ziehen sein können – auch wenn der Autor in seinem Buch so gut wie gar nicht explizit auf dieses Thema eingeht:

> Lessings Schriften zum Drama spezifizieren, dass die Ähnlichkeit, die wir im Theater gewinnen können, eine Ähnlichkeit des Extrems ist. Wir sind alle dieselben und fühlen alle gleich, wenn wir uns in Ex-

60 Ebd., S. 41.
61 Ebd., S. 49.
62 Ebd., S. 51.
63 Ebd., auf S. 57 spricht Breithaupt übrigens fälschlicherweise von Lessings »Hamburger Dramaturgie«.
64 Ebd.

> tremsituationen befinden, in denen wir um unsere Existenz fürchten oder wie in der Liebe tief fühlen. Der Tod des tragischen Helden ist aller Tod. Alle können sich mit dem Helden *identifizieren*, denn, so die Annahme, in seiner Situation würden wir alle gleich empfinden. Abgestreift werden in der existentiellen tragischen Situation alle individuellen Differenzen. […] Entsprechend werden die »plots« bevorzugt, die Extremsituationen provozieren, in denen, so die Annahme, alle gleich fühlen und handeln würden.[65]

Damit gelingt es Breithaupt, moderne kognitive Beobachtungen an Lessings Überlegungen zurückzubinden, ohne deren bloßer »Naturalisierung« das Wort zu reden. Gleichzeitig formuliert Breithaupt hier aber auch eine These neu, welche die besondere emotionale Wirkung sowie die spezifische Problematik von Kriegstexten oder auch Kriegsfilmen schlaglichtartig greifbarer machen kann. Denn auch die *Verhinderung* der Wahrnehmung von Ähnlichkeit in der medialen Modellierung kriegerischer Handlungen spielte in der Kulturgeschichte eine immer größere Rolle, um zwischen ›Freunden‹ und ›Feinden‹ unterscheiden zu können und die Konstrukte von ›Gut‹ und ›Böse‹ einleuchtend erscheinen zu lassen: »Die auf Lessing aufbauenden Autoren wie Hölderlin, Schiller, Goethe und Kleist halten die Wahrnehmung einer Ähnlichkeit unter den Menschen von Anfang an bereits für einen Ausnahmefall«, beobachtet Breithaupt. »Ausgangssituation ist die Differenz zwischen Leser/Zuschauer und Charakter. Nur durch raffinierte Arrangements der fiktionalen Werke kann es zur Empfindung von spontanen Gleichheiten kommen.«[66]

Wichtiger ist dagegen die im Genre der Kriegsdarstellungen viel häufiger zu findende Tendenz, »raffinierte Arrangements« zu konstruieren, die erzählerisch nahelegen, dass der Leser oder Zuschauer die dargestellten Figuren als solche wahrnimmt, die eines derartigen Mitgefühls oder Mitleids ohnehin gar nicht mehr bedürfen. Gleichzeitig können die Rezipienten solcher Kriegs-Repräsentationen Empathie für die darin auftretenden Täter entwickeln, deren Bestrafung sie allen logischen und historischen Zusammenhängen zuwider plötzlich als ungerecht und bemitleidenswert empfinden sollen. Beispiele hierfür werden vor allem im vorletzten Kapitel der vorliegenden Untersuchung präsentiert, das sich unter anderem Romanen wie Bernhard Schlinks »Der Vorleser« (1995) und Filmen vom Typus des ›einfühlsamen‹ Adolf-Hitler-Kriegs-›Kam-

65 Ebd., S. 60f.
66 Ebd., S. 63.

merspiels‹ »Der Untergang« (Deutschland/Italien/Österreich 2004) von Oliver Hirschbiegel widmet. Hier bilden sich intermediale narrative *Cluster* aus, die gerade deshalb so großen Erfolg beim Publikum haben, weil sie die Erzeugung heftiger Emotionen über die sachgemäße historische Kontextualisierung ihrer Sujets stellen – ein Verfahren, das man auch schlicht als Kitsch bezeichnen könnte: »Mitleid kann in einem komplizierten Apparat entstehen, den wir Theater, oder allgemeiner: Fiktion nennen, der unsere verschiedenen Hüllen und Anliegen und Hintergründe und also Ichs wie ein Nussknacker aufbricht und abwirft, um ebendie weiche emotionale Masse hervorzubringen, die wir alle teilen«, wie es Breithaupt etwas blumig formuliert.[67]

Filme wie »Der Untergang« visualisieren in diesem Sinne keinesfalls die historische ›Wirklichkeit‹, sondern sie geben nach den Ergebnissen des Filmwissenschaftlers Tobias Ebbrecht Hinweise, »mit deren Hilfe Rückschlüsse auf die Intentionen der Hersteller, Kontexte der Entstehung, Formen der Anschauung und Affekte der Betrachter gezogen werden« können.[68] Derartige emotionalisierende Erzählungen werden besonders im neueren deutschen Kriegs-Kino dazu benutzt, um die »Wahrnehmung und Darstellung der Verbrechen von ihrer historischen Wahrheit abzuspalten und sie in den Dienst der Gegenwart zu stellen« – und zwar im geschichtspolitischen Sinne. Mit der Darstellung vergangener Schrecken wird hier vor allem um Empathie für die Täter eines Weltkriegs geworben, wobei der Grund und der Charakter ihres dargestellten ›Schicksals‹ jedoch beim Zuschauer unverstanden bleiben müssen.[69]

Darüber hinaus wäre allerdings zu fragen, inwiefern es überhaupt Kriegsdarstellungen geben kann, die *nicht* geschichtspolitisch instrumentalisiert werden – und inwiefern eine »historische Wahrheit« von Kriegen dann noch repräsentierbar sein soll, wenn sich dies als zweifelhaft herausstellen sollte: Gedeutet und dadurch jeweils verschieden wahrgenommen werden solche Ereignisse durch die Medien genauso wie durch Historiker, die Dokumente und Quellen betrachten, wie durch Philosophen, Litraturwissenschaftler oder sich erinnernde Zeitzeugen. Mit Ruth Klüger kann man aber darauf verweisen, dass Ereignisse wie Kriege und vor allem der Holocaust eine gewisse künstlerische Verpflichtung mit sich bringen, ihnen ästhetisch möglichst ›gerecht‹ zu werden: Literatur, die sich mit Geschichte befasse, sei »Wirklichkeitsbewältigung«, schreibt

67 Ebd., S. 60.

68 Tobias Ebbrecht: Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust. Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 10.

69 Ebd., S. 12.

Klüger dezidiert, sie sei »Nachahmung« im Sinne von Aristoteles. Wo sich solche Literatur jedoch der Geschichte nur »bediene«, sie *kannibalisiere*, wie Klüger es zuspitzt, »da verkommt sie zum Kitsch«. Die Fakten seien daher immer noch »die Pfeiler, die unserer Phantasie ihre Grenzen setzen«, betont Klüger, »sie beeinträchtigen die dichterische Freiheit und reizen gleichzeitig das Denkvermögen, das historische wie das dichterische, zu immer neuen Deutungsversuchen an.«[70]

Aus der Perspektive des Historikers, der nach der politischen Wirkmächtigkeit von Literatur fragt, dekretiert Wolfram Pyta denn auch, dass diesen »das Argument von der formalästhetischen Autonomie der Kunst, mit dem Einmischungsversuche seitens der Historie abgewiesen werden sollen, ebenso wenig zu überzeugen vermag wie ein poststrukturalistisches Berharren auf einer Unterwerfung der Welt unter das Diskursive«. Seine Berufung auf die »Historizität von Literatur, sein Verweis auf die historisch gewachsenen Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Literatur« decke sich »mit dem Befund hermeneutisch oder anthropologisch ausgerichteter Literaturwissenschaftler, die der Literatur eine spezifisch kulturschöpferische Fähigkeit zubilligen«. Das *kulturelle Imaginäre*, wie es Pyta mit Winfried Fluck nennt, bestimme also auch die Literatur, die »durch ihre formale und inhaltliche Beschaffenheit Prozesse der sinnhaften Aneignung auf Seiten einer historisch konditionierten Leserschaft« erzeuge.[71]

Mit dieser Dialektik haben sich auch emotionswissenschaftliche Untersuchungen immer wieder auseinanderzusetzen – zumal Strategien der Emotionalisierung, die Klüger »Kitsch« nennt, gewiss nicht eben selten sind, sondern gerade besonders massenkompatibel wirken und deshalb die Frage aufwerfen, *warum* dies eigentlich so ist. Breithaupts Hypothese etwa lautet, dass »menschliche Empathie wesentlich durch narratives Denken geprägt« sei und »aufgrund von narrativen Mustern und Zwängen« zustande komme. Nicht die »Wahrheit« historischer Ereignisse lasse uns also Gefühle entwickeln, sondern die *Form* ihrer Erzählung. Narration sei andererseits »wohl nur auf der Basis einer entwickelten Fähigkeit

70 Ruth Klüger: Fakten und Fiktionen. In: Dies.: Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur. Göttingen: Wallstein Verlag 2006, S. 68-93. Hier: S. 92 f.

71 Wolfram Pyta: Politikgeschichte und Literaturwissenschaft. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL), Volume 36, Issue 2, 2011, S. 381-400. Hier: S. 385. Pyta beruft sich hier auf Winfried Fluck: Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790-1900. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

zur Empathie« vorstellbar. »Wir lassen Empathie zu, wenn wir in Geschichten denken, und wir fühlen uns in Narrationen dadurch ein, dass wir Empathie mit anderen und fiktiven Charakteren entwickeln.«[72]

Diese Erkenntnis ist allerdings keineswegs neu. So hat etwa auch schon Andreas Dörner in seiner für die Kleist-Kapitel des vorliegenden Bands wichtigen Dissertation über kulturelle »Sinnstiftungen durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannsmythos« (1995) materialreich herausgearbeitet, wie grundlegend und konstitutiv *Narrativität* für derartige emotionalisierende Gruppenprozesse sei.[73] Neuerdings spricht man hier mit Marianne Hirsch über entsprechende Entwicklungen, die auch intersubjektive, transgenerationell wirksame Erinnerungsräume schaffen können, in denen Menschen selbst gar nicht erlebte Geschehen nachträglich so nachfühlen können, als hätten sie sie eigens erfahren, von »postmemory«.[74] Das auf diese Weise in verzerrter Form vermittelte Erleben (etwa der Opfer des Holocaust) kann auch vollkommen dekontextualisiert und in andere geschichtliche Prozesse eingeschrieben bzw. -kopiert werden.

Letztlich bleiben die oben referierten Einsichten der Hirnforschung nur *ein* mehr oder weniger erhellendes naturwissenschaftliches Aperçu zur Beantwortung von kulturwissenschaftlichen und -historischen Fragen, die bereits sehr alt sind und seit Aristoteles immer wieder neu überdacht wurden. Da die vorliegende Studie jedoch die ästhetischen Hervorbringungen verschiedener Jahrhunderte, verschiedener Medien und literarischer Gattungen zu untersuchen hat, kann und muss sie auch auf die unterschiedlichsten Theorien rekurrieren, um ihre Analysen plausibel zu machen.

Viel Material hierzu bietet allein schon Simone Winkos bereits erwähnte, grundlegende und besonders umfangreiche Untersuchung »Kodierte Gefühle«. Wie Mellmann untersucht auch Winko den Ausdruck von Emotionen in der Lyrik, und zwar anhand eines monumentalen Korpus' von 2.600 Gedichten aus der Zeit um 1900.[75] Ähnlich wie Mell-

72 Fritz Breithaupt, Kulturen der Empathie, a.a.O., S. 114.

73 Vgl. Andreas Dörner: Politische Symbolik und symbolische Politik. Sinnstiftung durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannsmythos. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 80.

74 Vgl. Tobias Ebbrecht, Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust, a.a.O., S. 77. Ebbrecht bezieht sich hier auf Marianne Hirsch: Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. In: Barbie Zelizer (Hrsg.): Visual Culture and the Holocaust. New Jersey: Rutgers 2001, S. 215-246.

75 Vgl. Simone Winko, Kodierte Gefühle, a.a.O., S. 27.

mann rekurriert Winko dabei unter anderem auf neurophysiologische und psychologische Forschungen, jedoch ist ihre Abhandlung in der Sichtung des vorhandenen wissenschaftlichen Instrumentariums noch einmal viel breiter angelegt – und zudem stellt sie im Gegensatz zu der so sehr auf ›harte Fakten‹ fixierten Mellmann immer noch klar: »Dass dabei disziplinär geltende, also ›weiche‹ Wissenschaftsstandards zugrundezulegen sind, dürfte mittlerweile selbstverständlich sein.«[76]

Winko setzt sich in ihrer Herangehensweise von Henrike Alfes' ebenfalls materialreicher Studie über emotionale Textverarbeitung, »Literatur und Gefühl«,[77] ab, indem sie versucht, wissenschaftliche Aussagen nicht nur über die emotionale Rezeption von Texten zu machen, sondern auch über ihre »kulturell geprägte, intersubjektive Ausdrucksform«.[78] Diese soziologische und historische Perspektive führt sie zu der Annahme, dass es literarisch gestaltete Emotionen gebe, die nicht nur subjektiv erfahrbar und daher bloß intuitiv erfassbar seien, weswegen man sie auch sehr wohl analysieren könne, ohne sich dem Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit auszusetzen.[79] Emotionen werden von Winko also als »kodiert« aufgefasst, »und die Art und Weise, wie sie in literarischen Texten thematisiert und präsentiert werden, partizipiert an solchen kulturellen Kodes und formt sie zugleich mit«.[80]

Zwar klingt dies nach einem diskursanalytischen Ansatz, doch Winko distanziert sich von einer solchen Methode ebenfalls. Meint sie doch, dass die spezifische und auch für sich allein untersuchbare Gattung literarischer Werke zu sehr aus dem Blick geriete, wenn die Literatur im Sinne eines »textuellen Universalismus« mit anderen Kulturprodukten auf eine Stufe gestellt werde, wodurch eine solche Vorgehensweise verfahrenstechnische Präzision vermissen ließe.[81] Die vielfältigen interdisziplinären Aspekte, die Winkos Darstellung darüber hinaus auszeichnen und sie zu Ansätzen aus der »Psychologie, Soziologie und Kulturtheorie sowie Linguistik«[82] führen, mögen wiederum selbst hier und da Unschärfen aufweisen und Widerspruch herausfordern, können hier aber nicht im Einzelnen diskutiert werden.

76 Ebd., S. 15.
77 Henrike F. Alfes: Literatur und Gefühl. Emotionale Aspekte literarischen Schreibens und Lesens. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.
78 Simone Winko, Kodierte Gefühle, a.a.O., S. 13.
79 Ebd., S. 13 f.
80 Ebd., S. 14.
81 Ebd., S. 15 f.
82 Ebd., S. 16.

Herausgegriffen sei für die folgenden Argumentationen nur das, was Winko über den psychologischen Forschungsstand zum propositionalen, prozeduralen und episodischen Wissen referiert. Alle diese drei Formen menschlichen Wissens sind demnach eng mit emotionalen Erfahrungen und dem humanen Denken vernetzt. Das prozedurale Wissen bezieht sich auf nicht-sprachliche Abläufe, die etwa auf sozialen Konventionen beruhen, während das episodische Wissen stark auf emotionale Erlebnisse rekurriert: »Bestimmte gefühlsbesetzte Situationen rufen beim Wiedererleben bzw. Erinnern dieselben Gefühle hervor.«[83] Auch Winko betont, dass solche sozial ›geteilten‹ Gefühle in der Alltagskommunikation *narrativ* vermittelt würden, wobei besonders mehrmalige Reproduzierungen solcher Erzählungen Wirkung zeitigten: »Ist die Rate der Wiederholungen hoch, dann prägen diese ›Erzählungen‹ das kulturelle Wissen über Emotionen.«[84]

Hier wirken »Propositionen, die Mitglieder eines kulturellen Systems für wahr halten«, also das sogenannte propositionale Wissen, auf menschliche Individuen als bewusst und unbewusst wirkende Emotionsquellen ein, die andererseits dynamisch sind, da sie stets mit dem episodischen und dem prozeduralen Wissen in Kommunikation bleiben – also auch je nach dem Status sozialer Interaktion und Wissensvermittlung wieder veränderbar sind.[85] Mit anderen Worten: »*Durch Kodes wird geregelt, unter welchen kulturellen und sozialen Bedingungen welche Emotionen ausgelöst werden.*«[86]

Hieraus ergeben sich verschiedene interdisziplinäre Anknüpfungspunkte. So leuchtet die von der Gender-Theoretikerin Judith Butler in ihrer für die vorliegende Studie einschlägigen Aufsatz- und Interviewsammlung »Krieg und Affekt« (2009) aufgestellte These ein, dass die gesellschaftliche Kanalisierung von Gefühlen angesichts von massiver Gewalt der konstruierten Dichotomie von betrauerbaren und nicht betrauerbaren Opfern folge. Butler liefert damit ein zentrales Beispiel für einen emotionalen »Kode«, der unter der ›kulturellen‹ bzw. ›sozialen‹ Bedingung des Krieges entsteht, die eine Umkehrung aller humanen Werte nahelegt:

> Krieg lässt sich als ein Geschehen verstehen, das Bevölkerungen aufteilt in einerseits diejenigen, um die getrauert werden kann, und an-

83 Ebd., S. 80.
84 Ebd.
85 Vgl. ebd., S. 78-81.
86 Ebd., S. 89.

> dererseits diejenigen, um die nicht getrauert werden kann. ›Unbetrauerbar‹ in diesem, von der Logik des Kriegs etablierten Sinn sind Leben, die nicht betrauert werden, weil ihnen zuvor ihre Existenz abgesprochen worden ist, weil sie nie als Leben zählten.[87]

Auch dieser Gedanke ist allerdings keineswegs neu. Selbst der vom Nationalsozialismus korrumpierte Staatsrechtler und politische Philosoph Carl Schmitt äußerte in seiner »Theorie des Partisanen« (1963) die Einschätzung, dass die Möglichkeit eines nuklearen Kriegs eine »Unentrinnbarkeit eines moralischen Zwanges« nach sich ziehe:

> Die Menschen, die jene Mittel gegen andere Menschen anwenden, sehen sich gezwungen, diese anderen Menschen, das heißt ihre Opfer und Objekte, auch moralisch zu vernichten. Sie müssen die Gegenseite als Ganzes für verbrecherisch und unmenschlich erklären, für einen totalen Unwert. Sonst sind sie eben selber Verbrecher und Unmenschen.[88]

Der ›Kronjurist des Dritten Reiches‹ wusste hier wohl nur allzu genau, wovon er sprach. Ironischerweise aber ging es Schmitt dabei überhaupt nicht darum, sich nach 1945 plötzlich als Pazifist neu zu profilieren, der aus den Folgen ›rechtlicher‹ Prinzipien der Judenvernichtung, die er einst selbst maßgeblich mit definierte, gelernt hatte. Er war bloß darüber besorgt, dass die Atombombe künftige Kriege unmöglich machen könnte. Nach den Worten Münklers sah Schmitt die »Lösung dieses Problems« denn auch nicht in der »Fortsetzung einer generellen moralischen Ächtung des Krieges«, sondern in der »Erneuerung seiner Hegungen – möglicherweise durch die Abgrenzung, in denen Kriege geführt werden können oder dürfen. Die geographische Verortung des Krieges, so scheint Schmitt gehofft zu haben, würde ihn weiter führbar machen und zugleich seine Auswirkungen limitieren«.[89]

87 Judith Butler: Krieg und Affekt. Herausgegeben und übersetzt von Judith Mohrmann, Juliane Rebentisch und Eva von Redecker, Zürich/Berlin: diaphanes 2009, S. 18.

88 Hier zitiert nach Herfried Münkler: Dialektik des Militarismus oder Hegung des Krieges. Krieg und Frieden bei Clausewitz, Engels und Carl Schmitt. In: Ders., Über den Krieg. Stationen der Kriegsgeschichte im Spiegel ihrer theoretischen Reflexion, a.a.O., S. 116-148. Hier: S. 147.

89 Ebd., S. 148. Auch Jan Philipp Reemtsma hat Schmitts eigentümliche Rhetorik bereits einmal treffend erfasst: »Carl Schmitt beschreibt hier die Realität deutscher Vernichtungspolitik außerhalb und innerhalb des Vernichtungskriegs. Er beschreibt die Vergangenheit des Massenmords als Phantasie über künftige Par-

Derartige Ideen dürften Butler fremd sein. Auf einem anderen Blatt steht allerdings ihre verstörende Tendenz, im Sinne einer ›progressiven‹ oder als ›emanzipatorisch‹ dargestellten Perspektivverschiebung hin zu derjenigen der als »nicht betrauerbar« abgestempelten Gegner und Opfer des »War on Terror« ähnlich wie Schmitt die Rolle des modernen Partisanen aufzuwerten, ja sogar um ein gewisses westliches Verständnis für islamistische Selbstmordattentäter zu werben.[90]

Wie dem auch sei: Obwohl sich Butler mit den interdisziplinären Aspekten des Emotionsthemas und der betreffenden Forschung bislang kaum auseinandergesetzt zu haben scheint, ist es bezeichnend, dass auch sie sich in den letzten Jahren schwerpunktmäßig für das Thema Krieg zu interessieren begann. 2010 publizierte sie eine weitere Zusammenstellung von verschiedenen überarbeiteten bzw. ergänzten Beiträgen in ihrem Buch »Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen«.[91] Darin denkt sie ihre zitierte These aus »Krieg und Affekt« noch einmal weiter und bezieht sich bereits im Titel des Bands auf den englischen Ausdruck »to be framed«, der komplexe Bedeutungen entfaltet: So kann ein Bild »gerahmt« werden, aber auch ein Krimineller von der Polizei in einer »Rasterfahndung« erfasst werden, die im Englischen ebenfalls mit dem zitierten Ausdruck umschrieben wird – genauso wie die Redensart, jemandem etwas »anzuhängen« (*to frame*).[92] Butler arbeitet hier noch einmal eindringlicher heraus, dass es in unserer Gesellschaft genau solche vielschichtigen »Rahmungen« sind, die den sozialen Status von Personengruppen definieren und damit über ihre »Betrauerbarkeit« und unsere Mitleidsfähigkeit ihnen gegenüber entscheiden.[93] In letzter Konsequenz seien es diese Mechanismen, die auch unsere emotionalen Reaktionen auf den Krieg allgemein und seine Darstellungen in den Medien im Kern bestimmten:

tisanenkriege.« Siehe: Ders.: Blutiger Boden. Streifzug durch ein Textgelände. In: Mittelweg 36, 3/1999, S. 3-48. Hier: S. 43.

90 Siehe dazu die ausführlichere Kritik bei Jan Süselbeck: Von der Unfähigkeit, andere zu betrauern. Philip Gourevitch und Errol Morris dokumentieren die »Geschichte von Abu Ghraib« – und Judith Butlers Analyse von »Krieg und Affekt« versucht, diesem Phänomen theoretisch auf den Grund zu gehen. In: literaturkritik.de 9/2009. Siehe auch: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=13390 (letzter Zugriff: 20.03.2011).

91 Judith Butler: Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2010.

92 Ebd., S. 15 f.

93 Ebd., S. 30 f.

> Diese Rahmen reflektieren nicht bloß die materiellen Bedingungen des Krieges, sondern prägen ganz wesentlich seine Realität und seinen fortgesetzt erzeugten Richtungssinn. Es geht hier um mehrere Rahmen: den Rahmen der Fotografie, den Rahmen der Entscheidung zum Krieg, den Rahmen der Behandlung von Einwanderungsfragen als »Krieg an der Heimatfront« und den Rahmen der Sexualpolitik und der feministischen Politik im Dienst des Krieges.[94]

Alle diese Parameter bestimmen laut Butler, ob die Menschen mit einer als »fremd« wahrgenommenen Gesellschaft Mitleid haben oder nicht. Erst die kollektive Annahme der letzteren Option macht einen Krieg überhaupt führbar. In diesem Zusammenhang ist sicher auch in Betracht zu ziehen, was Fritz Breithaupt über die mögliche »Blockierung« von Empathie in der individuellen Kognition des Menschen annimmt: Einerseits komme das Mitleid zustande, »weil die Ähnlichkeit zwischen Beobachter und Beobachtetem überschätzt« werde, andererseits aber bedürfe diese Empathie auch »der Kontrolle und Steuerung, um nicht alles als ähnlich begreifen zu müssen«. Dies seien Prozesse, die letztlich nicht losgelöst von historischen Wandlungen betrachtbar seien:

> Die Herausforderung der Empathie besteht mithin in der Produktion der Nicht-Ähnlichkeit. Als eine Instanz der Nicht-Ähnlichkeit haben wir dabei »das Ich« ausgemacht. Je mehr sich Individuen von anderen abgrenzen und ein Bewusstsein ihrer Differenzen kultivieren, desto unwahrscheinlicher wird Empathie. Es hat sich dabei erwiesen, dass die Verhandlung über Ähnlichkeit fast notwendig zur Diskussion von zeitlichen Prozessen führt. Ähnlichkeit und Nicht-Ähnlichkeit erweisen sich als bloße Momente eines zeitlichen Prozesses des Nacheinanders.[95]

Damit deutet auch Breithaupt an, dass nicht nur unser »Ich«, sondern auch die ethischen Gesichtspunkte, nach denen es über den Status seines Gegenübers entscheidet, etwas historisch Gemachtes sind und kollektiv immer wieder neu konstruiert werden. Bei der nüchternen hirnphysiologischen Feststellung stehenzubleiben, die Herstellung des Gefühls von »Nicht-Ähnlichkeit« sei gewissermaßen etwas ›Überlebenswichtiges‹ für das Individuum, im Sinne zu bewahrender ›Lebensenergie‹, muss jedoch spätestens beim Gedanken an den Krieg problematisch erscheinen. Die Konstruktion von Freund- und Feindbildern solcher Tragweite mag

94 Ebd., S. 32.
95 Fritz Breithaupt, Kulturen der Empathie, a.a.O., S. 64.

etwas mit unserer ›angeborenen‹ Fähigkeiten zu tun haben, Mitleid zu empfinden oder auch kognitiv zu »blockieren« – doch entbindet uns diese Erkenntnis keineswegs von der notwendigen Untersuchung von verhängnisvollen kulturellen Prozessen, die daraus folgen können und trotz ihrer gesellschaftlichen Komplexität beeinflussbar bleiben: »Mitleid« ist eben nicht nur ein Produkt irgendwelcher Hirnfunktionen, sondern kann auch kollektiv erzeugt oder wieder zurückgenommen werden – nicht zuletzt durch den öffentlichen Einfluss der massenhaften und deshalb oft weit reichenden bzw. sogar sehr lang anhaltenden Rezeption ästhetischer Artefakte.

Schon Wertheimer beruft sich auf die gewissermaßen Lessing'sche Beobachtung, aus der die Einforderung einer forcierten Entwicklung von Mitleidsgefühlen gegenüber einem »Anderen« folgen müsste, das im ›Normalfall‹ schlicht ignoriert wird: »Bedauern, Scham, Mitleid, Trauer – all diese Affekte bleiben konzentriert auf Objekte der eigenen Gruppe. Die Frage der Teilnahme ist mit der Frage der Partei unabdingbar verbunden; Kampfrituale gelten wie Trauerrituale stets ausschließlich der Bestätigung der eigenen Identität.«[96] Damit findet sich auch Winkos Ansatz bei Wertheimer bereits thetisch vorgeprägt: Versucht er doch, die »Vielzahl potentiell möglicher Schreib- und Darstellungsmodi zu erfassen und in ihrer situativen Abhängigkeit von sie überlagernden politischen, ökonomischen, psychologischen Interessen zu dokumentieren«, um zumindest »im Hintergrund« seiner Ausführungen so etwas wie »eine Verhaltenslehre der Poesie, eine Poetik der Kodifizierung von Gefühlen« als »Zielvorstellung« zu entwickeln.[97]

Alle hier referierten wissenspsychologischen Modelle machen eines der auffälligsten Ergebnisse der vorliegenden Studie verständlicher, das schon einmal vorweggenommen sei: Scheint es doch bestimmte ›erotisierte‹ Erzählungen von extremer kriegerischer Gewalt zu geben, deren Motive sich nicht nur vom 19. bis zum 21. Jahrhundert durch die verschiedenen Medien und ästhetischen Darstellungsweisen hindurch wiederholen, sondern die sich als »Frames«, »Skripte«, »Szenarien«, »kognitive Modelle«[98] oder eben auch Mythen und archaische Urbilder seit der Antike im menschlichen Gedächtnis bewahrt haben. Sie wurden in der Geschichte auf vielfältige Weise gespiegelt und tradiert. Mit dem Kunsthistoriker Aby Warburg, der von einer solchen psychologischen Fundierung

96 Jürgen Wertheimer, Ästhetik der Gewalt, a.a.O., S. 22.
97 Ebd., S. 12.
98 Zu den letzten drei Begriffen aus der psycholinguistischen Forschung siehe Judith Butler, Krieg und Affekt, a.a.O., S. 92.

aller kulturellen Phänomene überzeugt war und sein Fach um »kulturanthropologische, ethnologische und religionswissenschaftliche Dimensionen« zu erweitern suchte, wie Hartmut Böhme zusammenfasst, könnte man hier *mutatis mutandis* auch von »Pathosformeln« sprechen.[99] Warburg meinte damit speziell die »ikonischen Formeln und symbolischen Strukturen der leidenschaftlichen Erregungen«, eine »gebärdensprachliche Eloquenz sowie deren kulturgeographische und historische Topiken und Wanderungen«.[100] Mit seiner historischen »Psychologie des Ausdrucks« solcher »Pathosformeln« untersuchte Warburg »die Geschichte der eloquentia corporis« seit der Antike, »der Rhetoriken, Semantiken und Topiken körperbezogener Ausdrücke und [des] Habitus, also die zu Bildern und Figuren geronnenen Interferenzen zwischen Affektenergien und kulturellen Verarbeitungsmustern«.[101]

Was bei Warburg für die Kunstgeschichte als Bildwissenschaft im Sinne einer Aufdeckung der in der Ästhetik von Ikonografien »aufbewahrten kulturellen Dynamiken und Semantiken«[102] zentral und in der Nachfolge von der Literatur- und Kulturwissenschaft vielfach aufgegriffen und weiterentwickelt wurde, wird demnach auch im Verlauf der vorliegenden Untersuchung für die Analyse von Texten, Filmen und Fotos (so vor allem im Umkreis der Folterbilder von Abu Ghraib) wichtig sein – bei aller interdisziplinär gebotenen Vorsicht, die es dabei zu wahren gilt. Denn wenn sich Warburg von der Betrachtung »etymologischer Ketten der Sprache« ab- und den »kulturgeographischen Wanderwege[n] von Bildern und Symbolen«[103] zuwendet, so strebt die vorliegende Studie doch hauptsächlich eine Erforschung literarischer und narrativer Muster

99 Vgl. Hartmut Böhme: Aby M. Warburg (1866-1929). In: Axel Michaels (Hrsg.): Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade. München: C. H. Beck 1997, S. 133-157. Online abrufbar unter: http://www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/pdf/Warburg.pdf (letzter Zugriff: 11. 05. 2012). Zitiert wird hier nach diesem Dokument, das von S. 1-38 paginiert ist. Hier: S. 3. Vgl. dazu Aby Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne. Herausgegeben von Martin Warnke. Berlin: Akademie Verlag 2000. Thomas Anz hat dazu in seinem bereits zitierten Beitrag »Emotional Turn?«, a.a.O., auf jene emotionswissenschaftlichen Studien verwiesen, die sich in den letzten Jahren stark auf Warburgs Ideen bezogen haben. Ins Zentrum rückt er dabei die Arbeit von Ulrich Port: Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888). München/Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2005.

100 Hartmut Böhme, Aby M. Warburg (1866-1929), a.a.O., S. 7.

101 Ebd., S. 10.

102 Ebd., S. 11.

103 Ebd., S. 17.

an. Formen des emotionalisierenden und persuasiven Sprechens oder auch Abmilderns von Kriegsgräueln kehren durch die Literatur- und Filmgeschichte hindurch allerdings in vergleichbaren symbolischen Strukturen immer wieder, sie ›wandern‹ durch die Zeiten. Solche Darstellungen sollen tatsächlich ebenso Ängste bekämpfen helfen wie die von Warburg untersuchten Bilder, die dieser als »*kulturelle Techniken der Leib- und Affektbemeisterung*« verstand.[104]

In den postdramatischen Theatertexten Elfriede Jelineks etwa, über die in späteren Kapiteln noch genauer zu reden sein wird, spielen die Ängste vor einer Heimsuchung durch ›Geschichts-Gespenster‹ und ›Zombies‹, gegen die sich das Publikum zu immunisieren sucht, eine zentrale ästhetische und provokatorische Rolle. Hier wird der Text jedoch selbst zum Repräsentanten des ›Vampirhaften der Geschichte‹ (Jelinek). Er beruhigt den Theaterzuschauer oder Leser nicht mehr, sondern verstört seine Rezipienten gezielt.[105] Jelinek greift seriell ausgestrahlte Bilder aus typischen Nachrichtensequenzen mitsamt dem dazu üblichen Betroffenheitsgerede auf, mit dem die Geschichte der Shoah oder auch die Gräuel des Irak-Kriegs verdrängt und in ihrer emotionalen Wirkung neutralisiert werden – und zerstört diese rhetorischen Betäubungsversuche wiederum, indem sie ihr Sprachmaterial aus sich selbst heraus *ad absurdum* führt. Das Ausgeblendete und Verleugnete kehrt so im Text zurück und fällt den Rezipienten an wie ein Monster, das sich aus der Dunkelheit auf ihn wirft. Jelineks ›vampirhafte‹ Theatertexte bilden ein Mosaik aus zitierten emotionalen Reizfiguren, wie sie die Medien und die Presse in unserer Zeit multiplizieren. Die Autorin bezieht sich hierbei sogar besonders gerne und bewusst auf reißerische Boulevard-Methoden der Emotionalisierung eines Massenpublikums, um die kulturellen Diskurse, die hier wirksam sind, schließlich schockhaft in ihrer Infamie zu entlarven und damit eine dramatische Aufklärung des Publikums anzuvisieren.

Gerade die betonte Naivität, mit der gewisse ›Botenstimmen‹ bei Jelinek historische Zusammenhänge referieren, deren Ursache und Wirkung ihnen selbst vollkommen unklar zu sein scheint, bewirken beim Zuschauer im Idealfall eine Erkenntnis, die mit dem jähen Zusammenbruch üblicherweise suggerierter Rezeptionsmuster einhergehen kann: Aus dem Gefühl beruhigender zeitlicher oder auch räumlicher Distanz zu historischen Verbrechen wird ein plötzlicher Affekt schieren Grauens, der vor allem darin besteht, zu begreifen, wie sehr die eigene Affizierung

104 Ebd., S. 31.

105 Siehe Bärbel Lücke: Zu *Bambiland* und *Babel*. In: Elfriede Jelinek: Bambiland/Babel. Zwei Theatertexte, a.a.O., S. 229-271. Hier: S. 236.

durch das Leiden anderer normalerweise verdrängt und verhindert wird. Jelineks Theater durchbricht diese kollektiven Verabredungen emotionaler Reaktionsmuster der Kälte paradoxerweise dadurch, dass es beinahe ausschließlich auf jenem neutralisierenden Geschwätz basiert, das diesen Diskurs erzeugt. Oder, mit Butler gesprochen: Kollektive Muster der Suggerierung einer Alterität, welche die ›Betrauerbarkeit‹ von Individuen negieren soll, werden so plötzlich selbst zum Anderen, dessen Perfidie für den Zuschauer erfahrbar wird.

Gleichzeitig kann man die wissenspsychologischen Hypothesen Winkos und Butlers aber auch heranziehen, um eine Erklärung dafür zu suchen, warum starke derartige Wandlungen und plötzliche Tabuisierungen in der Geschichte der Gewaltdarstellung stets eine so große Rolle spielten bzw. warum Vereinbarungen des sozialen Umgangs mit Gewalt in bestimmten gesellschaftlichen Konstellationen ebenso schnell wieder zurückgenommen werden konnten wie sie auftauchten. Die Erörterung solcher Abläufe ist keinesfalls einfach, wie Winko feststellt: »Emotionen zu erschließen, die über prozedurales und episodisches Wissen vermittelt werden«, erforderte »ein umfangreicheres Beschreibungsinstrumentarium sowie einen höheren Aufwand an kontextueller Rekonstruktion«.[106] Eher unscharf wirkt in dem Zusammenhang Winkos Modell der »Gefühle im Text«, denn letztlich geht es ihr ja *expressis verbis* doch immer um mehr als nur die »textuellen Faktoren«, also »die sprachlichen, formalen und thematischen Eigenschaften der Texte, die geeignet sind, ein solches Potential zu bilden«. Wie Winko selbst schreibt, sind diese Gefühle eben nicht nur »im Text« aufgehoben, sondern entstehen in »Kontexten« und durch »Kodierungen« – seien doch vor allem die »Rolle des Autors und des Sprachsystems sowie die Beziehung zwischen Einzeltext und kulturellem Kontext« zu betrachten, um diese zu entschlüsseln.[107]

Im Zentrum der literaturwissenschaftlichen Bemühungen der vorliegenden Untersuchung stehen zunächst einmal die systematische und genaue Arbeit am Primärtext oder auch an filmischen Sequenzen sowie die Beleuchtung der konkreten Gefühlsdarstellungen in den Werken, ihrer Bildlichkeit, Begrifflichkeit und Perspektivik. Das kulturwissenschaftliche und intermediale Design der Studie soll also keineswegs zu Lasten der gebotenen philologischen Genauigkeit gehen. Um es einmal mehr

106 Winko, Kodierte Gefühle, a.a.O., S. 81.

107 Simone Winko: Text-Gefühle. Strategien der Präsentation von Emotionen in Gedichten. In: literaturkritik.de 12/2006. Siehe auch: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10268 (letzter Zugriff: 20.05.2011).

mit Aby Warburg zu sagen: »Der liebe Gott steckt im Detail.«[108] Nach Hartmut Böhme gibt es dabei übrigens auch für Warburg keine »›Theorie an sich‹, sondern nur in concreto. Es darf auch kein dogmatisches Anwendungsverhältnis von Theorie auf die Gegenstandsebene geben. In und an dieser allein ist Theorie zu gewinnen.«[109] Es gilt also mit Warburg einerseits, eine »grenzpolizeiliche Befangenheit« in der Methodenwahl zu überwinden, um eine »Grenzerweiterung« auch der Literaturwissenschaft zu erreichen – jedoch nach der Auslegung Böhmes lediglich im Sinne einer »Interdisziplinarität bei vorausgesetzter Disziplinarität, ohne welche erstere nicht sinnvoll entwickelt werden kann«.[110]

So können im Zuge kulturhistorischer Betrachtungen, wie sie im Folgenden immer wieder angestellt werden, etwa auch Seitenblicke auf die von Winko eher abgelehnte Psychoanalyse,[111] auf literatursoziologische Perspektiven oder auch auf Michel Foucaults Diskursanalysen geworfen werden. Da es im Einzelnen spekulativ erscheinen muss, jeweils eine dezidierte Aussage darüber zu treffen, welche *konkreten* Gefühle die behandelten ästhetischen Artefakte beim Rezipienten einst erzeugten oder heute bei ihm auslösen, geht es dabei vor allem um die möglichst genaue Beschreibung jener kulturellen Kontexte, in die hinein die verschiedenen Kriegsdarstellungen mit ihrer spezifischen *Emotionsästhetik* wirkten und wirken. So können zumindest die *wahrscheinlichen* Reaktionen der Leser oder Zuschauer besser eingegrenzt werden. Dabei kann man anhand der faktisch vorliegenden und damit analytisch zugänglichen Textverfahren oder auch der filmischen Darstellungsformen immerhin gewisse *Ideale* der Rezeption, also *intendierte* emotionale Wirkungen der untersuchten Artefakte beim ›impliziten‹ Leser genauer eingrenzen.

108 Zitiert nach Hartmut Böhme, Aby M. Warburg, a.a.O., S. 9.

109 Ebd.

110 Ebd., S. 10.

111 Vgl. Winko, Kodierte Gefühle, a.a.O., S. 32 f. Winko verweist hier auf angloamerikanische Emotionsforscher, die meinen, Freud habe »keinen systematischen, umfassenden Ansatz zur Analyse von Emotionen zur Verfügung gestellt«. Die Kategorien der Triebe und des Begehrens, vor allem aber die Kaprizierung auf latente Fantasien seien ihrem Ansatz nicht dienlich, der die »manifesten Emotionskodes« in den Blick nehme. Im Widerspruch dazu stehen etwa die Studien Eric R. Kandels, der versucht, die Kategorie des prozeduralen Gedächtnisses, auf die sich auch Winko bezieht, mit dem Begriff des Unbewussten bei Freud in Verbindung zu bringen. Vgl. Eric R. Kandel: Psychiatrie, Psychoanalyse und die neue Biologie des Geistes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 130 ff.

Nicht zuletzt hat die vorliegende Untersuchung mit dem Problem umzugehen, dass in ihr der Versuch unternommen wird, neben der Literatur auch noch andere Medien mit in den Blick zu nehmen, deren emotionale Wirkungsweisen diejenigen des behandelten Textkorpus innerhalb gewisser kultureller Kontexte nochmals weiter auffächern und ergänzen. Inwiefern eine klare Trennung zwischen den affektiven Wirkungsweisen filmischer und literarischer Narrative genau zu beschreiben ist, ist allerdings nach wie vor überhaupt nicht eindeutig geklärt. Schließlich gibt es nach einer Beobachtung Paul Virilios zwischen dem ›wachträumerischen‹ Zustand des Lesens, bei dem der Rezipient die eigentümliche Illusion hat, der Einzige zu sein, der in der Parallelwelt des Textes versinkt, einen Zusammenhang mit jenen Wahrnehmungsweisen, die sich erst seit der Erfindung der Fotografie neu entwickelt haben: »Zwischen dem Augenblick des Geschriebenen und der Augenblicklichkeit der Photographie gibt es viele Ähnlichkeiten, beide beziehen sich weniger auf die vergehende als auf die exponierte Zeit.«[112] Das eigenartige Glücksgefühl, beim Lesen oder auch im Kino, wo die fotografischen Bilder zum Laufen gebracht werden, in eine ›andere Zeit‹ zu fallen und diejenige um einen herum zu vergessen, hat Sigmund Freud einmal als »milde Narkose« bezeichnet, während es neuere Psychologen als »Flow-Erlebnis« zu fassen versuchen.[113]

Auch die Theater- und Filmwissenschaft stellt hierzu wichtige Beobachtungen bereit. So hat Hermann Kappelhoff in seiner Habilitation über die »Matrix der Gefühle«[114] herausgearbeitet, dass von dem Theater der Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts bis hin zum Kinomelodram des 20. Jahrhunderts vielfältige Verbindungslinien bestehen. Melodramatische Effekte, wie sie Kappelhoff untersucht, waren aber nicht nur für den klassischen Liebesfilm reserviert, sondern werden auch im Genre des Kriegsfilms immer wieder eingesetzt. Das Kino wird laut Kappelhoff nach dem Wagner'schen Musiktheater des 19. Jahrhunderts zu *der*

112 Paul Virilio: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. München/Wien: Carl Hanser Verlag 1986, S. 65. Vgl. zu solchen intermedialen Interferenzen auch Michael Neumann: Eine Literaturgeschichte der Photographie. Kulturstudien Bd. 4, Dresden: Thelem 2006.

113 Vgl. Thomas Anz: Plädoyer für eine kulturwissenschaftliche Emotionsforschung. Zur Resonanz von David Golemans »Emotionale Intelligenz« und aus Anlaß neuerer Bücher zum Thema »Gefühle«. In: literaturkritik.de 2/1999. Siehe auch: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=47&ausgabe=199902 (letzter Zugriff: 20. 05. 2011).

114 Hermann Kappelhoff: Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodram und das Theater der Empfindsamkeit. Berlin: Vorwerk 8 2004.

größten ideologieproduzierenden, bewusstseinsstrukturierenden[115] und traumschaffenden »Affektmaschine«,[116] einer technisch-räumlichen Anordnung zur »perzeptiven, affektiven und kognitiven Aktivität des Zuschauers«.[117] Dabei geraten zudem die Dichotomien zwischen »U- und E-Kultur«, zwischen Kitsch und Sentimentalität ins Wanken, denn ähnlich wie die »sentimentale Phantasie« den »lustvollen Genuss künstlicher Gefühle« im melodramatischen Film bestimmt und zu einer »Kultur des Sentimentalen« bzw. einer umfassenden »kulturellen Phantasietätigkeit« wird, die es zu untersuchen gelte,[118] so ist es im vorliegenden Fall eine Kultur des ›Genießens‹ dargestellter Traumata, von Grausamkeiten und »Empfindungsbilder[n]« ›unsagbarer‹ Gewalt im Kino[119] bzw. in der Literatur, an deren kritische Erforschung angeknüpft werden soll. Inwieweit diese Medien als besonderes ›Theater der Grausamkeit‹ (Antonin Artaud) emotionale Effekte erzielen, die an rauschhafte Gewaltdarstellungen aus dem 19. Jahrhundert anknüpfen, wie wir sie etwa in Heinrich von Kleists damals noch als unaufführbar geltenden Dramen angelegt finden, wird im Folgenden ebenfalls genauer zu erörtern sein.[120] Methodisch ist dabei im Auge zu behalten, inwiefern die *Emotionsästhetik* in den verschiedenen literarischen Gattungen sowie in anderen Medien jeweils funktioniert und welchen spezifischen Strategien sie jeweils gehorcht.

Aus diesen verfahrenstechnischen Differenzierungen folgen nicht zuletzt historische und politische Implikationen des hier anvisierten Untersuchungsfelds, die über den Bereich bloßer literarischer und performa-

115 Vgl. ebd., S. 269.
116 Ebd., S. 289.
117 Ebd., S. 269.
118 Ebd., S. 28 f.
119 Siehe dazu etwa auch den instruktiven Sammelband von Heinz B. Heller/Burkhard Röwekamp/Matthias Steinle (Hrsg.): All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms. Marburg: Schüren 2007.
120 In der normativen Missachtung aussagekräftiger Dokumente der Populär- bzw. »U«-Kultur, denen in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung zukommt, besteht etwa noch ein Manko von Wertheimers veralteter Studie: In seiner Einleitung wischt er den Aspekt des öffentlichen Genusses der »der Machwerke im Stil von *Indiana Jones*, *Body Double*, *The Terminator* [sic!] und *Rambo*« ganz einfach vom Tisch, um die Beschäftigung mit derlei Phänomenen mit der Vermutung abzukanzeln, dass »ein Großteil der stupenden Erfolge dieser niederträchtigen Machwerke aus eben jener intellektuellen Lust am Selbstbesudeln in einem ›kollektiven‹ Konsumentenrausch« resultiere. Siehe Jürgen Wertheimer, Ästhetik der Gewalt, a.a.O., S. 13 f.

tiver Ästhetik hinausweisen. Liegt es doch nahe, dass nicht nur in der Kunst, sondern auch in der *Realität*, auf die diese reagiert, hysterische bis euphorische Reaktionen auf die Tatsache eines Krieges, wie sie etwa als ›Augusterlebnis von 1914‹ in die Geschichte eingingen, auch heute wiederkehren könnten oder sogar, in gewandelter Form, bereits jetzt unerkannt den Alltag mitbestimmen. Wenn etwa selbst ein intellektueller Weltbürger und umfassend gebildeter Stilist wie Harry Graf Kessler zu Beginn des Ersten Weltkriegs bzw. während des deutschen Einmarschs in Belgien, bei dem es zu zahllosen Kriegsverbrechen an der Zivilbevölkerung kam[121] und deren Zeuge er teils auch selbst wurde, davon völlig unbeirrt und begeistert schreibt, das Gefecht sei »aufregend und aufpeitschend wie Champagner«, denn die empfundene »Beklemmung« sei »viel geringer als auf einer Rutschbahn«[122] – so hat diese Stelle aus seinem Tagebuch bis heute nichts von ihrer Beunruhigungskraft verloren. Wie konnte es ferner dazu kommen, dass selbst ein Intellektueller wie der Berliner Theaterkritiker Alfred Kerr im August 1914 angesichts erster Einmärsche russischer Truppen in ostpreußische Gebiete von blindem Hass ergriffen wurde? So schrieb der Autor in einem Gedicht die antislawischen Zeilen: »Peitscht sie, daß die Lappen fliegen./Zarendreck, Barbarendreck/Peitscht sie weg! Peitscht sie weg!!«[123]

Die Deutung solcher exemplarischer Dokumente, wie sie in der vorliegenden Studie immer wieder aufgegriffen werden, erfordert den Anschluss an weiterführende kulturwissenschaftliche Methodendiskussionen: Kritische Konsultierungen der *Postcolonial Studies* etwa und der Untersuchungen aus dem Bereich des *Spatial Turns,*[124] ja selbst von philosophischen Theoretikern wie Paul Virilio sind in die Diskussion möglicher Erklärungsansätze zu emotionalen Reaktionen, wie sie die behandelten Kriegsdarstellungen im Einzelnen nahezulegen scheinen, bedachtsam mit einzubeziehen. Herauszufinden, was genau im Gehirn der Menschen passiert, oder aufgrund welcher evolutionär entstandenen Reaktionsweisen unsere ›Spezies‹ auf gewisse Kriegsrepräsentationen so

121 Vgl. John Horne/Alan Kramer: Deutsche Kriegsgreuel 1914. Die umstrittene Wahrheit. Hamburg: Hamburger Edition 2004.

122 Harry Graf Kessler: Das Tagebuch 1880-1937. Fünfter Band 1914-1916. Stuttgart: Klett-Cotta 2009. Hier zitiert nach der Einleitung von Günter Riederer: Ein Krieg wird besichtigt – Die Wahrnehmung des Ersten Weltkriegs im Tagebuch von Harry Graf Kessler (1914-16), S. 9-71. Hier: S. 27.

123 Ebd., S. 31.

124 Einschlägig für das Textkorpus der vorliegenden Studie ist hier etwa Niels Werber, Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung. München/Wien: Carl Hanser Verlag 2007.

oder so reagiert, mag wichtig sein und im Einzelnen zu bahnbrechenden Ergebnissen führen: Aber sich zunächst einmal die wandelbaren Tradierungen solcher Darstellungen durch die Zeiten und ihre jeweiligen Kommunikationsmedien hindurch anzusehen, erscheint für eine literaturwissenschaftliche Abhandlung wie die vorliegende dann doch pragmatischer.

Nicht zuletzt ist ein Thema wie die Untersuchung von historischen und zeitgeschichtlichen emotionalen Aspekten der Kriegsdarstellung ohne eine Ideologiekritik nicht zu denken, die das Verhältnis von Ethik und Ästhetik immer wieder neu in den Blick rückt – auch wenn es zumal in der Literaturwissenschaft heutzutage zu einer Art Pflichtbekenntnis geworden zu sein scheint, vor jeder Interpretation zu betonen, derartige Aspekte habe man außer Acht zu lassen, um sich ›ohne ideologische Scheuklappen‹ auf ästhetische und formale Zusammenhänge konzentrieren zu können. Rassistische Stereotypen, Antisemitismus, diskriminierende Geschlechterbilder, Verharmlosungen der Kriegsrealität, Geschichtsklitterungen und Propaganda begegnen uns jedoch gerade in der langen intermedialen Geschichte des Erzählens und der Darstellung des Kriegs auf Schritt und Tritt und müssen deshalb immer wieder klar benannt und untersucht werden – insbesondere auch dann, wenn man die jeweiligen Affektstrategien dieser Narrative angemessen verstehen und ihre historischen Wirkungen auf befriedigende Weise erhellen möchte. Daraus folgt das methodische Dilemma, dass man nicht umhin kommt, bereits vielfach als ›dogmatisch‹ in Frage gestellte Bewertungen ›kritischen‹ oder ›affirmativen‹ Bewusstseins zu wagen, die darüber hinaus unweigerlich mit der normativen Annahme ›angemessener‹ und ›unangemessener‹ emotionaler Reaktionsmuster angesichts von Kriegsdarstellungen einhergehen.

Wenn jemand etwa Angst, Abscheu, Ekel oder Empörung verspürt, der Abbilder des Krieges rezipiert, werden wir dies im Rahmen unseres ›humanen‹ und ›aufgeklärten‹ Wertungshorizonts sicher zunächst einmal intuitiv für ›adäquater‹ halten als Gefühlsbezeugungen der Gleichgültigkeit oder gar der Freude, der Euphorie oder auch der Lust an der repräsentierten Grausamkeit. Gerade letztere Emotionen bestimmen jedoch die aktuellen medialen Kriegs-Darstellungsmodi etwa von Kriegsgräueln, die in Internetforen wie *YouTube* abrufbar sind, bisweilen stärker, als sich das viele Rezipienten vielleicht selbst eingestehen möchten. Man denke hier etwa an die Handyvideo-Dokumentationen des gewaltsamen Todes des lybischen Diktators Muammar al-Gaddafi vom 20. Oktober 2011 und ihre ›Verwertung‹ in europäischen Zeitungen oder Nachrichtensendungen sowie an den früheren Skandal um die Fotos aus Abu Ghraib

samt deren ambivalenter Rezeption in den Medien weltweit.[125] Offensichtlich spielte hier nicht nur das bloße Entsetzen über diese Bilder eine Rolle bei ihrer massenweisen Verbreitung, sondern auch der Aspekt einer gewissen voyeuristischen Neugier, deren ›pornografische‹ Anteile in der vorliegenden Studie noch ausführlicher zu untersuchen sein werden.

Hierbei handelt es sich um Darstellungs- und Rezeptionsweisen von Gewaltakten, die spätestens im 20. Jahrhundert, also seit dem Ersten Weltkrieg, zu zeitweisen, weil jeweils kriegsbedingten Massenphänomenen wurden und nicht zuletzt ein besonderes Licht auf die Shoah und dem Zweiten Weltkrieg werfen: So hat unter anderem auch Klaus Theweleit darauf hingewiesen, dass die Privat-Fotografien, die deutsche Wehrmachtssoldaten in Polen und Russland von Massakern und Judenmisshandlungen machten und die in der sogenannten »Wehrmachtsausstellung« und der Goldhagen-Debatte der 1990er-Jahre erstmals wieder von einer größeren Öffentlichkeit wahrgenommen und diskutiert wurden, aus der offensichtlichen *Lust* resultierten, straflos töten und für die Foto-Dokumentation dieser Exzesse, die für die Täter zur Normalität geworden waren, nicht belangt werden zu können:

> Wer jeweils im Namen des Gesetzes handelt, ist von »Schuldfragen« *affektiv* entbunden; d. h., er braucht Schuld nicht zu *fühlen*, wird sie also auch nicht aufbewahren und speichern. Dagegen stellt sich deutlich die Frage nach der *Lust* am Töten. Sie begleitet viele dieser Taten nicht nur, sie gibt ihnen erst ihren spezifischen Charakter; ihre *Struktur* (wäre das nicht schon zu kalt gesprochen). Es geht um die Lust am Töten im Täter, nicht um dessen »Verantwortung« vor Gesetzeslagen.[126]

Theweleit moniert hier noch im Jahr 2000, dass sein Ansatz einer solchen »Theorie der Gewalt«, welche die emotionalen Aspekte des Tötens jeweils genauer zu berücksichtigen hätte, von den Historikern seit dem Erscheinen seiner berühmten Studie »Männerphantasien« (1977/78), die nach wie vor einen wichtigen Vorstoß in diese Richtung darstellt, außer

125 Vgl. zum Thema des Libyenkriegs und der Liquidierung Gaddafis auch Jan Süselbeck in Zusammenarbeit mit Søren Fauth und Kasper Green Krejberg: Der Krieg als Vater aller Dinge? Zur emotionswissenschaftlichen Fragestellung des Bands. In: Søren Fauth / Kasper Green Krejberg / Jan Süselbeck (Hrsg.), Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert, a.a.O., S. 9-39.

126 Klaus Theweleit: Die neuen Seiten. Nachwort zur Taschenbuchausgabe 2000. In: Ders.: Männerphantasien 1 + 2. München/Zürich: Piper 2000, S. 481-495. Hier: S. 488.

Acht gelassen und schlicht ignoriert worden sei.[127] Daran anknüpfend, müsste man aber auch die die Frage nach dem Konsum solcher Täter-Dokumente durch Angehörige und Verwandte bzw. ganz andere Rezipienten stellen – also nach deren jeweiligen Gefühlen beim Betrachten derartiger Bilder. Solche Kategorien, die nicht zuletzt zu ethischen Bewertungen und Analysen herausfordern müssen, auch in einer *literaturwissenschaftlichen* Studie überhaupt zum Thema zu machen, galt lange nicht nur als Wagnis, sondern wurde geradezu als unwissenschaftliche Besserwisserei bzw. ›Rechthaberei‹ abgetan, die in nüchternen hermeneutischen Auseinandersetzungen mit ästhetischen Artfefakten nichts zu suchen habe.

Allerdings haben der vor allem durch Debatten im anglo-amerikanischen Raum seit den 1990er-Jahren wiederholt ausgerufene *Ethical Turn*[128] oder auch die *Postcolonial Studies* in den letzten Jahren im Rahmen der kulturwissenschaftlichen und interkulturellen Öffnung der Literaturwissenschaft immerhin bereits zu einer gewissen Rehabilitierung derartiger Reflexionen geführt. Gerade auch in den literaturwissenschaftlichen Debatten über ästhetische Reaktionen auf die Shoah, die am Ende der vorliegenden Darstellung eine zentrale Rolle spielen, wurde seit den 1980er-Jahren die unhintergehbare Notwendigkeit moralischer Hinterfragungen der Rolle von Autorschaft, autobiografischer Zeugenschaft sowie der im Einzelnen stets genau zu unterscheidenden ›authentischen‹ oder ›fiktiven‹ Erfahrungswelten von Opfern und Tätern immer deutlicher: Man denke hier etwa nur an die Kontroversen um Alfred Anderschs zweifelhaft modellierte Judenfiguren, die seit den 1990er-Jahren immer wieder neu geführt wurden. In einem Überblicksbeitrag zu speziell diesem Thema stellt Hans-Joachim Hahn grundsätzlich fest, dass hier »das Nachdenken über eigene emotionale Reaktionen und moralische Bewertungen von Literatur keine unwesentliche Grundlage« bildeten, weshalb »generell die Frage nach den Voraussetzungen für literaturwissenschaftliche und ästhetische Werturteile« wieder »mehr Berücksichtigung finden sollte«.[129]

127 Ebd., S. 488 f.

128 Vgl. dazu Sabine Buck: Literatur als moralfreier Raum? Zur zeitgenössischen Wertungspraxis deutschsprachiger Literaturkritik. Paderborn: mentis Verlag 2011.

129 Hans-Joachim Hahn: Andersch, Klüger, Sebald: Moral und Literaturgeschichte nach dem Holocaust – Moral im Diskurs. In: Jörg Döring / Markus Joch (Hrsg.): Alfred Andersch *revisited*. Werkbiographische Studien im Zeichen der Sebald-Debatte. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2011, S. 357-379. Hier: S. 376 f.

Aus der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, die seit der Jahrtausendwende noch einmal in eine neue Phase der Holocaust-Thematisierung eintrat, wäre etwa Uwe Timms autobiografischer Roman »Am Beispiel meines Bruders« (2003) als ein beispielhafter Text zu nennen, der Fragen wie diejenigen, die Theweleit aufgeworfen hat, sogar bereits *selbst* zum zentralen Thema der Überlegungen des Erzählers macht: Wie kam es dazu, fragt sich Timms Protagonist in diesem hybriden Text, der unter anderem auch auf neuere historiografische Forschungsliteratur über die Motivationen der Holocaust-Täter rekurriert, dass der an der Ostfront ›gefallene‹, sehr viel ältere Bruder das eigenhändige Töten russischer ›Feinde‹ vollkommen selbstverständlich und ›gefühllos‹ in seinem Tagebuch vermerken konnte? »Es war nur der normale Kriegsalltag«, diagnostiziert Timms Erzähler lakonisch und zitiert dazu wiederholt den bizarren Tagebucheintrag seines Bruders: »*75 m raucht Iwan Zigaretten, ein Fressen für mein MG.*«[130]

Es ist nicht einzusehen, warum die grundsätzliche Frage nach der Genese derartiger ›Gefühllosigkeiten‹, hinter denen in der Formulierung vom »Fressen« auch die geheime, befriedigende *Lust* am Morden schon wieder deutlich vernehmlich wird, in der Interpretation nicht auch zu ethischen Überlegungen führen dürfen soll. Folgt man Daniel Golemans Abhandlung über »Emotionale Intelligenz« (1999), so lässt sich eine solche ›moralisch‹ fokussierte Untersuchungsperspektive am Ende sogar schon wieder mit dem Stand neuester psychologischer Forschungen in Einklang bringen:

> Vieles spricht dafür, daß ethische Grundhaltungen im Leben auf emotionalen Fähigkeiten beruhen. Das Medium der Emotionen sind Impulse, und der Keim aller Impulse ist ein Gefühl, das sich unkontrolliert in die Tat umsetzt. Wer seinen Impulsen ausgeliefert ist – wer keine Selbstbeherrschung kennt –, leidet an einem emotionalen Defizit: die Fähigkeit, Impulse zu unterdrücken, ist die Grundlage von Wille und Charakter. Auf der anderen Seite beruht der Altruismus auf Empathie, auf der Fähigkeit, die Gefühlsregungen anderer zu erkennen; wo das Gespür für die Not oder Verzweiflung eines anderen fehlt, gibt es keine Fürsorge. Und wenn in unserer Zeit zwei moralische Haltungen nötig sind, dann genau diese: Selbstbeherrschung und Mitgefühl.[131]

130 Uwe Timm: Am Beispiel meines Bruders. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2011, S. 101.

131 Hier zitiert nach Thomas Anz, Plädoyer für eine kulturwissenschaftliche Emotionsforschung, a.a.O.

Zu erinnern ist aus methodologischer Sicht nicht zuletzt daran, dass es selbst eine literaturwissenschaftliche Studie, die sich ästhetischen Darstellungen des Kriegs gegenüber in betont kühler, distanzierter Beobachtung übte und ideologiekritischen Einlassungen strikt aus dem Wege ginge, letztlich nicht vermeiden könnte, gerade *damit* eine ideologische Position einzunehmen, die zumindest dann problematisch erscheinen müsste, wenn denn nicht der wissenschaftliche Diskurs ein solches Vorgehen gerade besonders favorisierte. So haben bereits Stephan Jaeger und Christer Petersen davor gewarnt, sich in einer »Metareflektion des Entideologisierungsprozesses« von Kriegen zu verlieren, obwohl eine vollkommen ›unideologische‹ Sichtweise auf diese Kriege und ihre medialen Repräsentationen überhaupt nicht möglich sei. Dies berge die Gefahr, »die Kriegsereignisse selbst aus dem Auge zu verlieren und letztlich bloß zu theoretischen (Meta-)Aussagen über Probleme der Kriegsdarstellung zu gelangen, unabhängig von der Spezifik des einzelnen Krieges und der in ihm präsupponierten Ideologien«.[132]

1.2. Zum Textkorpus und zur Struktur der Studie

Anders als die erwähnten Untersuchungen Mellmanns und Winkos legt die vorliegende Studie ihren Untersuchungsschwerpunkt nicht auf die Lyrik, sondern auf die literarischen Gattungen der Prosa und der Dramatik sowie auf spezifische Emotionsästhetiken des Films. Die Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert führte zu bahnbrechenden Modifikationen in der Wahrnehmung des Kriegs und auch seiner literarischen Beschreibungen.[133] Genauer: Dass auch die Techniken der Kriegsführung selbst nach 1800 einen großen Modernisierungsschub erfuhren, durch den wiederum ihre ästhetischen Repräsentationen in eine schwere Krise gerieten, die nicht zuletzt überkommene Ansprüche an deren emotive Valenz in Frage stellte, hat die Entscheidung motiviert, die vorliegende Untersuchung besonders auf die Darstellungstechniken ab diesem Zeitraum zu kaprizieren.[134]

132 Stephan Jaeger / Christer Petersen: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Band 2: Ideologisierung und Entideologisierung, Kiel: Verlag Ludwig 2006, S. 7-12. Hier: S. 11.

133 Siehe hierzu u. a. auch Michael Neumann, Eine Literaturgeschichte der Photographie, a.a.O. Zur Kriegsthematik siehe dort etwa das Kapitel: »Instrumente eines technischen Bewußtseins«. Ernst Jüngers ›photographische Räume‹, S. 221 ff.

134 Einen Überblick über diese Entwicklungen seit dem 19. Jahrhundert gibt Manuel Köppens wichtige Studie: Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2005.

Zwar ist die Kriegslyrik, beispielsweise in der Ära der Befreiungskriege nach 1800, eines der wichtigsten Medien der Beeinflussung der öffentlichen Meinung, was sich in hohen Auflagen und einer weiten Verbreitung etwa der patriotischen Gedichte Ernst Moritz Arndts oder Carl Theodor Körners äußerte.[135] Die Lyrik stellte seinerzeit tatsächlich »so etwas wie eine ästhetisch durchstrukturierte und primär auf emotionale Ansprache der Rezeption spezialisierte Form der Publizistik dar« und wurde »typischerweise auch im Anhang von Flugschriften oder in Zeitungen veröffentlicht«.[136] Auch noch hundert Jahre später, im Expressionismus, avancierte die Lyrik abermals zu einer enorm wichtigen Form der ästhetischen Reaktion auf den Krieg. Die Expressionisten schwankten allerdings bereits zwischen vagen apokalyptischen Vorwegnahmen, wie etwa bei Jakob van Hoddis (»Weltenende«, 1911), einer euphorischen Begrüßung des Krieges als etwas Neuem, für welches das Alte unterzugehen habe (so etwa bei Walter Hasenclever in seinem Gedichtband »Tod und Auferstehung«, 1917), und einem pazifistischen Engagement, das schließlich bis hin zu politischen Revolutionsaufrufen zu führen vermochte (wie bei Ernst Toller).[137]

Die neuerliche ästhetische Modernisierung, die von diesen Schreibweisen des Expressionismus ausging und mit der sich Autoren wie Kasimir Edschmid vom bloßen »Fotografieren der Wirklichkeit«, wie es noch der Naturalismus anvisiert hatte, wieder distanzierten,[138] während sie sich gleichzeitig für den Stummfilm und eine veritable Kino-Ästhetik gerade auch in der Lyrik interessierten,[139] könnte man nicht zuletzt als eine bemerkenswerte ästhetische Reaktion auf die zum Schlagwort gewordene ›Undarstellbarkeit‹ des Krieges verstehen. Dabei handelte es sich um ein literarisches Problem, das sich im Ersten Weltkrieg deutlicher denn je bemerkbar gemacht hatte. Andererseits setzte spätestens zehn Jahre nach dem Ersten Weltkrieg ein geradezu manisches Schreiben über

135 Vgl. Christoph Jürgensen: Der Dichter im Feld oder Dichtung als Kriegsdienst. Strategien der Mobilisierung in der Lyrik der Befreiungskriege. In: Søren Fauth / Kasper Green Krejberg / Jan Süselbeck (Hrsg.), Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert, a.a.O., S. 297-315.

136 Andreas Dörner, Politischer Mythos und symbolische Politik, a.a.O., S. 149.

137 Vgl. dazu Thomas Anz: Der Sturm ist da – Literatur im »expressionistischen Jahrzehnt«. In: Werner Faulstich (Hrsg.): Das zweite Jahrzehnt. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. München/Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 89-107.

138 Ebd., S. 98.

139 Ebd., S. 103.