

Ränder der Enzyklopädie

Herausgegeben von
Christine Blättler und Erik Porath

Merve Verlag Berlin

Originalausgabe

Die Abbildung auf der vorderen Umschlaginnenseite stammt von Rudi Hurzlmeier, wir danken für die freundliche Abdruckgenehmigung.

© 2012 Merve Verlag Berlin

Printed in Germany

Druck- und Bindearbeiten: Dressler, Berlin

Umschlagentwurf: Jochen Stankowski, Dresden

ISBN 978-3-88396-289-4

www.merve.de

Inhalt

Auftakt.....	7
Buchstäblichkeit.....	11
Compassio.....	21
Et—Et.....	31
Grammatik.....	39
Jazz.....	45
Lecture.....	63
Liebe.....	69
Neverland.....	75
Patenschaft.....	83
Phantasmagorie.....	93
Sirene.....	107
Vogel.....	155
Zufall.....	167
Imaginäre Enzyklopädien.....	185

Compassio

Sigrid Weigel

In ihrem Buch *Über die Revolution* (1965) formuliert Hannah Arendt eine grundlegende Kritik am Mitleid als Medium politischen Handelns. So bewertet sie in ihrer Analyse der Französischen Revolution jenen Moment im Revolutionsgeschehen als Scheitern, in dem politische Zielsetzungen und Argumente durch das Mitleid ersetzt wurden. Die Leidenschaft des Mitleids sei zur treibenden Kraft der Revolution geworden, nachdem »die Männer der Gironde bewiesen hatten, dass sie weder fähig waren, eine Verfassung zu erlassen noch eine tragfähige republikanische Regierung zu bilden«¹. Es war dann Robespierre, der das Mitleid als einigende Kraft einer in Arme und Reiche aufgespaltenen Nation einführte, »das Mitleid der ›Glücklichen‹ mit den *malheureux*, den Unglücklichen, die das eigentliche Volk bilden« (110). Neben den revolutionstheoretischen Überlegungen richtet sich Arendts Kritik dieser Art Mitleid nicht nur auf die Herablassung, die mit einer solcher Haltung einhergeht; sie richtet sich auch auf die Tatsache, dass sie diejenigen, denen das Mitleid gilt, depersonalisiert und in einer Kategorie zusammenfasst, »in eine Art Kollektiv – die leidenden Massen, *le peuple toujours malheureux*« (119), von denen der Mitleidende

¹ Hannah Arendt, *Über die Revolution*, München 1965, S. 118. Die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

selbst sich unterscheidet und als Einzelner in Distanz bleibt.

Diese Ausführungen bedeuten nun aber keineswegs, dass Arendt sich grundsätzlich gegen das Mitleid überhaupt ausspricht. Im Gegenteil. Denn sie unterscheidet ein wirkliches *Mit-Leiden* vom *Mitleid* im gewöhnlichen Wortsinn, mehr noch: von »idealistischen, hochtönenden Phrasen des erlesensten bloßen Mitleids«. Dabei verbindet sie letzteres mit jenem Begriff von Mitleid, wie er sich im Zeitalter der Gefühle, der Empfindsamkeit und des Herzens, gern auch das weinende Säkulum² genannt, als Pathosformel herausgebildet hat, eine Haltung, die mehr der Affektökonomie des Selbst als wirklich dem Anderen gilt. Arendt charakterisiert diese Art Mitleid als ein auf sich selbst bezogenes Gefühl. »Und das Gefühl, das der leidenschaftlichen Ergriffenheit durch das Leiden anderer entspricht, ist natürlich das Mitleid im gewöhnlichen Wortsinn.« (123) In der zuvor geschriebenen englischen Fassung *On Revolution* (1963), die Arendt für die deutsche Übersetzung erheblich überarbeitet hat, stand ihr für die Unterscheidung des echten vom gewöhnlichen Mitleid das Begriffspaar *compassion* und *pity* zur Verfügung – wobei *pity* für das Mitleid im gewöhnlichen Wortsinn steht. In diesem Wort ist die Herkunft des Begriffs vergessen und dessen ursprüngliche Bedeutung umgangssprachlich abgeschliffen, während *compassion* sichtlicher an den antiken Ursprung des Begriffs erinnert.

² *Das weinende Saeculum. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert*, Heidelberg 1983.

Da im Unterschied zur englischen Sprache, in die viele lateinische Worte integriert sind³, *compassio* als Fremdwort in der deutschen Sprache nicht heimisch geworden ist, geht Arendt in der deutschen Fassung auf den buchstäblichen Wortsinn zurück und hebt ihn durch einen Trennungsstrich hervor: »Wirkliches Mit-Leiden kann seiner Natur nach sich nicht auf das Leiden einer Klasse oder eines Volkes beziehen, und das sogenannte ›Leiden der Menschheit‹ überhaupt wird niemals auch nur in seinen Gesichtskreis treten. Es kann nicht weiter reichen als bis zu dem konkreten augenfälligen Leiden des Einzelnen, ohne aufzuhören, wirklich *mitzuleiden*. Seine Stärke wurzelt in der Leidenschaftlichkeit, sofern diese erst einmal auf der Leidensfähigkeit des Menschen beruht.« (118) Und um sicher zu sein, dass auch bei den Lesern ihres englischsprachigen Buches die Bedeutungsdimension des lateinischen Herkunftswortes aufgerufen wird, steht dort, wo im Deutschen von der tätigen Haltung mitzuleiden die Rede ist, eine wörtliche Übertragung: *co-suffering*.⁴

Wenn Arendt die Stärke des Mitleidens in der Leidensfähigkeit des Menschen begründet sieht, charakterisiert sie dieses als ein genuin menschliches Gefühl, das sich grundsätzlich vom göttlichen Vermögen unterscheidet. Mit Rekurs auf den *Großinquisitor* von Dostoevskij heißt es, dass der Autor gerade darin »ein Zeichen der

³ Zum unterschiedlichen Status von Fremdwörtern in der deutschen und englischen Sprache vgl. Theodor W. Adorno, »Wörter aus der Fremde«, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1959.

⁴ Hannah Arendt, *On Revolution*, New York 2006, S. 75.

Göttlichkeit in der Person Jesu sah, daß dieser es fertigbrachte, mit allen Menschen als Einzelnen zu leiden« (119). Mit der Betonung der *Menschlichkeit* des *Mit*-Leids wird dieses dagegen zum Medium von *Mitmenschlichkeit* oder Gemeinschaft, das in einer Sphäre diesseits des Politischen angesiedelt ist, also einen genuin vor- oder apolitischen Charakter hat: »Weil nun aber das Mitleiden die Distanz zwischen Menschen auslöscht und mit ihr den weltlichen Zwischenraum, in dem sich politische Angelegenheiten und alles, was Menschen im Verkehr miteinander tun, abspielen, ist es, politisch gesprochen, ohne Bedeutung und Folgen.« (130)

Zu gleicher Zeit erfolgt die Rückführung des Mitleidens auf die menschliche Leidensfähigkeit bei Arendt am Leitfaden von Etymologie und Begriffsgeschichte: *compassion* von lat. *com/cum* + *passio* Leiden, von *patior*, *pati*, *passus sum* erleiden/ertragen, nach gr. πάσχειν erleiden. Auch in Grimms *Deutschem Wörterbuch* wird *Mitleid* als eine jüngere, seit dem 18. Jahrhundert gebräuchliche Form angeführt, gegenüber dem älteren, als Verb und Substantiv gebräuchlichem *Mitleiden*, wobei letzteres sowohl die Bedeutung eines gemeinschaftlichen Leidens haben konnte als auch die seit dem Mittelalter belegte Bedeutung von Mitgefühl bzw. Teilnahme am Schmerzgefühl anderer. Ist heute die Bedeutung eines ›gemeinsamen Leidens‹ durch die Figur des individuellen ›Mitleidens mit anderen‹ verdrängt und überlagert worden, so waren am Ende des 18. Jahrhunderts beide Bedeutungen noch präsent. Dies belegt der Eintrag in Adelungs *Grammatisch-kritischem Wörterbuch*, wo es

unter *Mitleiden* heißt: »mit einem andern zugleich oder gemeinschaftlich leiden.«⁵

Das gemeinschaftliche oder auch Gemeinschaft stiftende Leiden hat – als *compassio* – im mittelalterlichen Kontext seine Konturen gewonnen – sowohl im philosophisch-theologischen Diskurs als auch in der Musik, in Passionsspielen und in Bildern. All diese verschiedenen Schauplätze, auf denen die *compassio* auf die Bühne der Geschichte trat, sind durch den Topos der Mitleidstränen verbunden, durch die *lacrimae compassionis*. Zumeist sind dies weniger bittere Tränen, überwiegend handelt es sich dabei um ›ein ›süßes‹ Weinen, das sich, von Liebe motiviert, als Mitleid mit dem für andere leidenden Christus der Passion versteht.«⁶ Das Erscheinen der Mitleidstränen wird auf das 13. Jahrhundert datiert: »Mais il y a aussi une autre source de larmes« – andere neben der Tradition der Tränengabe in der Ostkirche – »qui apparaît à la fin du 13e siècle, et qui s'exprime dans le ›fac ut tecum lugeam‹ du *Stabat*. Ce sont les larmes de compassion pour la Passion du Christ.«⁷ Diese »andere Quelle« betrifft Texte von Bonaventura, Abelard, Jacques Alvarez de Paz u.a. – die allerdings gar nicht so ›anders‹

⁵ Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Leipzig 1793-1801, Bd. 3, S. 238.

⁶ Christoph Benke, *Die Gabe der Tränen. Zur Tradition und Theologie eines vergessenen Kapitels der Glaubensgeschichte*, Würzburg 2002, S. 376.

⁷ Pierre Adnès, »Larmes«, in: *Dictionnaire de Spiritualité*. Vol. IX. Paris 1976, S. 287–303, hier S. 299.

sind, da sie doch deutlich die Tradition der *gratia lacrimarum* beerben und umformen.

Die Wirkung, die die Figur der *compassio* bei ihrer Etablierung im Mittelalter entfalten konnte, verdankt sich allerdings weniger den Ausführungen von Schriftgelehrten als der performativen Kultur. Zusammen mit der *compassio* ist die Figur der *mater dolorosa* auf den Schauplatz getreten, sowohl in der bildenden Kunst als in der Musik; beide Motive gehen auf volkstümliche Genres der christlichen Kultur zurück. Denn das Motiv der *Stabat mater* bzw. der Marienklage ist aus der Tradition der Oster- und Passionsspiele des 11. und 12. Jahrhunderts hervorgegangen: »Über die Veranschaulichung des Heilsgeschehens hinaus dient die Darstellung geistlicher Stoffe der Belehrung, Erbauung und Erregung der *compassio*.«⁸ Bildliche Darstellungen von Kreuzabnahme, Grabtragung und Beweinung sind hingegen erst seit dem 13. und 14. Jahrhundert bekannt. Bilder der schmerz erfüllten, trauernden Muttergottes, die den vom Kreuz genommenen Leichnam Christi auf dem Schoß hält, sind durch Andachtsbilder, Skulpturen und Gemälde zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert belegt. Herausgelöst aus der Gruppenszene der *Beweinung Christi*, erhält in der Ikonographie der *Pietà* die Figur der *Mater dolorosa* eine herausgehobene Stellung. Sie ist an die Betrachter adressiert und wird so zum Objekt für deren Mitleiden. Während der Anblick der Kreuzigung Christi auf ein über-

⁸ Ute Ringhandt, *Sunt lacrimae rerum. Untersuchungen zur Darstellung des Weinens in der Musik*, Berlin 2001, S. 22.

menschliches Leid trifft, lässt sich das Mitleiden mit der um ihren Sohn trauernden Mutter als Urszene einer mitmenschlichen Haltung verstehen, einer genuin menschlichen Form des Mitleidens. Im Motiv der *Marienklage* verdichtet sich die Klage der Maria mit der Klage über Marias Trauer, geht das *Weinen in Beweinung* über. Die Gruppe derjenigen, die sich auf der bildlichen Darstellung um die *mater dolorosa* versammelt und sie umtrauert, wird zum Medium für die Erregung der Affekte bei den Zuschauern und Betrachtern. Insofern stellt sich die Szene eines gemeinschaftlichen Weinens mit der Mutter als Schlüsselszene der *compassio* dar, als Szene, in der die Körperflüssigkeit der Tränen sich in ein Medium für die Konstitution eines *corpus communis* verwandelt.

Neben der Ikonographie von Beweinung und *Pietà* ist im 13. Jahrhundert das (lange Zeit Jacopone di Todi zugeschriebene) poetische Motiv der *Stabat Mater dolorosa* entstanden, das europäische Musikgeschichte geschrieben hat: »Es stand die Mutter schmerzensreich«. Darin ist die *Mater dolorosa* Gegenstand und zugleich Vorbild für die Ausdrucksgebärde der Beweinung, mit der die Kette von Trauer und Trost in Gang gesetzt wird, so dass die musikalischen Modi der *lacrymae compassionis* auch die *Zuhörer* buchstäblich in einen *corpus communis* verwandeln. In der dritten Strophe geht der Jammer der Mutter angesichts der Pein des Sohnes, dem die ersten beiden Strophen gewidmet sind, in die Beweinung der Mutter durch ›die Menschen‹ über: *Quis est homo qui non fletet...* »Wer ist der Mensch, der nicht weinte,/ sähe er die Mutter Christi/ in solchen Schmerzen./ Wer wäre

nicht betrübt,/ Wenn er Christi Mutter ansieht,/ schmerzreich mit dem Sohn.« Das musikalische Pathos von *Stabat Mater* entspricht der ikonographischen Pathosformel der *Pietà*.

Ihre musikalische Signatur erhielt das Motiv vor allem durch den sogenannten weinenden Halbtonschritt, den *plorant semiton*, und die *pathopoeia*, die für die musikalische Figuren- und Moduslehre prägend werden sollten – ebenso wie die später entstandene Dreiklangfolge des sogenannten Palestrina-Stils, der durch die enorme Rezeptionsgeschichte von Palestrinas *Stabat mater* (1590) bis in die Moderne hinein wirksam ist. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Wirkung von Palestrinas *Stabat mater* als ein paradigmatisches Szenario der *compassio* beschrieben: »Von dramatischer Wirkung ist natürlich nichts zu spüren, kein Versuch, die Szene der Kreuzigung zu schildern, es ist, als hörte man nur die Stimmen der Umstehenden, die als neugierige Zuschauer an der Handlung selbst unbeteiligt, dennoch zum lebhaftesten *Mitgefühl* hingerissen werden. Der ganze erste Teil beschäftigt sich mit dem Ausdruck dieser Gefühle des teilnehmenden Schmerzes.«⁹

Im Unterschied zur prominentesten Figur der *Imitatio Christi*, dem Märtyrer, der mit der Gemeinschaft der *conmartyres* eine Genealogie des Sterbens begründet¹⁰,

⁹ Hugo Leichtentritt, *Geschichte der Motette*, Leipzig 1908 (= Kleines Handbuch der Musikgeschichte nach Gattungen II), S. 169f.

¹⁰ Vgl. dazu die Einleitung zu Sigrid Weigel (Hg.), *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und Heiligen Kriegern*, München 2007, S. 11-38.

tritt mit der *compassio* eine irdische Perspektive der Nachfolge auf den Plan. Sie ist durch die ›Tränentaufe‹ vorbereitet, die schon in der *gratia lacrymarum*, dem von den Wüstenvätern entwickelten Kult der Tränengabe in der Ostkirche, an die Stelle der ›Bluttaufe‹ der Märtyrer getreten war.¹¹ Im Unterschied zum monastischen Schauplatz der Tränengabe, in dem die Weinenden eine exklusive Beziehung zu Gott herstellen, öffnet die *compassio* die christliche Gefühlskultur zur Konstitution der Gemeinde über die Teilhabe der Lebenden an der christlichen Affektgemeinschaft. Das »*Quis est homo qui non fleret*« bedeutet auch, dass derjenige, der mit der Mutter weint, dass derjenige, der mitleidet, sich als Mensch erweist. Und genau dies betrifft eine Sphäre, die noch vor jeder Politik angesiedelt ist.

In Abwandlung von Aby Warburgs Begriff der Pathosformel, mit der er das Nachleben antiker Ausdrucksgebärden in der Kunst und Kultur der Renaissance beschrieben hat, kann man die Figuren der *compassio* als Passionsformeln fassen: Ausdrucksgebärden, in denen antike Trauergebärden und frühchristlicher Passionskult in eine gemeinschaftliche Affektkultur umgeformt wurden, die bis in die Gegenwart hinein ein vielfältiges Nachleben entfalten. Dabei schwanken diese Passionsformeln zwischen den von Arendt skizzierten Polen eines selbstbezüglichen Mitleids und dem Mitgefühl mit dem Leiden anderer.

¹¹ Vgl. Piroska Nagy, *Le don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (Ve-XIIIe siècle)*, Paris 2000, S. 237ff.