

[zuerst erschienen in: In: Søren R. Fauth / Kasper Green Krejberg / Jan Süselbeck (Hg.): [Repräsentationen des Krieges](#). Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein 2012. S. 335-354.]

Freunde und Feinde

Kulturtechniken der Sympathie lenkung und ihre emotionalen Effekte in literarischen Kriegsdarstellungen

Von Thomas Anz

Kriegsszenarien als emotionalisierende Reizkonfigurationen

Kulturtechniken der Sympathie- und Antipathie lenkung sind fundamental in allen Bereichen sozialer Interaktion und Kommunikation. An literarischen Texten lassen sie sich in exemplarischer Weise deshalb besonders gut untersuchen, weil diese im Umgang mit solchen Techniken auf etablierte und auch in außerliterarischen Kommunikationsprozessen verbreitete Muster zurückgreifen. In Kriegsszenarien wiederum, nicht nur in literarisch dargestellten, haben Kulturtechniken der Sympathie lenkung und ihre emotionalen Effekte einen herausragenden Stellenwert. Weil es in den dargestellten Kämpfen um Leben und Tod geht, sind die Beteiligten und die an ihnen Anteil nehmenden Beobachter besonders herausgefordert, Partei zu ergreifen. Kriegsdarstellungen sind dominante Darstellungen von Todesszenarien, deren unterschiedliche Emotionalisierungspotentiale in hohem Maße von Techniken der Sympathie lenkung abhängen.

Kritische Beobachtungen dazu, an die sich literaturwissenschaftlich gut anknüpfen lässt, hat unlängst die US-amerikanische Kulturwissenschaftlerin Judith Butler in ihrem Bändchen „Krieg und Affekt“ vorgelegt. Butler geht hier der Frage nach, wie Texte und Bilder über gegenwärtiges Kriegsgeschehen Affekte regulieren und uns nahelegen, „um welche Leben wir trauern und um welche nicht“.¹ Der Krieg, so Butler weiter, „lässt sich als ein Geschehen verstehen, das Bevölkerungen aufteilt in einerseits diejenigen, um die getrauert werden kann,

¹ Judith Butler, Krieg und Affekt, hrsg. von Judith Mohrmann u.a., Zürich 2009, S. 18. Vgl. auch Judith Butler, Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen, Frankfurt am Main 2010.

und andererseits diejenigen, um die nicht getrauert werden kann“.² Der Zusammenhang mit dem Thema meines Beitrages ist offensichtlich: Die Aufteilung der Bevölkerung, die Butler im Blick hat, entspricht vielfach der zwischen Freunden und Feinden.

Unter Bedingungen des Krieges ist das Töten oder der Tod von „Feinden“ ein Anlass eher zur Genugtuung oder Freude als zu Skrupeln. Die emotionalen Reaktionsmuster in Zeiten des Krieges scheinen archaischen, reflexartig verlaufenden Prozessen zu folgen. Einige davon werden in unseren Phantasien nicht zuletzt durch Literatur und Kunst seit Jahrhunderten immer wieder durchgespielt, eingeübt, geringfügig modifiziert, reflektiert und gelegentlich auch auf dann allerdings auffällige, wenn nicht anstößige Art unterlaufen. Als Prinzipien der „poetischen Gerechtigkeit“, nach denen die Bösen sterben müssen, weil sie nichts anderes verdienen, haben sie bis heute ihre Wirksamkeit nicht verloren. Schon Aristoteles bezog sich auf sie und integrierte sie in seine komplexere „Poetik“ der Tragödie. Diese „Poetik“ formuliert bekanntlich mit einer viele Jahrhunderte überdauernden Plausibilität die Bedingungen, unter denen die Präsentation von Unglücks- und Todesszenarien dazu geeignet ist, beim Zuschauer Mitleid hervorzurufen, und unter welchen Bedingungen dies nicht der Fall ist. Demnach darf der Tragödiendichter nicht zeigen, wie (nach einer neuen Übersetzung von Arbogast Schmitt) „der ganz und gar Verkommene vom Glück ins Unglück stürzt“. Denn Mitleid „empfinden wir nur mit dem, der es nicht verdient hat, im Unglück zu sein“.³

Literatur, Film, massenmediale Berichterstattung und Spiele, insbesondere Kriegsspiele suchen Szenarien, in denen guten Gewissens getötet werden darf oder sogar getötet werden muss, ständig auf und evozieren sie in der Phantasie von Rezipienten, die geradezu süchtig danach verlangen. Leser, Zuschauer und Spieler, die dazu angehalten werden, mit den Guten zu sympathisieren und mit ihnen einen imaginären Kampf gegen die Bösen zu führen, haben die ziemlich zuverlässig funktionierenden Mechanismen der Emotionalisierung in sich dauerhaft gespeichert und neigen dazu, sie auch in der Wahrnehmung realer Todes- und Gewaltszenarien wirksam werden zu lassen. Das von Franz Kafka erträumte „Hinausspringen aus der Totschlägerreihe“⁴ wird ihnen wahrhaft schwer gemacht.

Szenarien, in denen jemand tötet oder getötet wird, um sein Leben oder um das Leben anderer fürchten muss, einen Toten betrauert oder auch erleichtert ist, wenn andere sterben, sind in literarischen Texten an der Tagesordnung. Gründe dafür, warum Autoren ihre Figuren so oft sterben lassen und warum Leser sich das gerne gefallen lassen, gibt es viele. Einer der

² Judith Butler, Krieg und Affekt, a.a.O., S. 18.

³ Aristoteles, Poetik. Übers. u. erl. von Arbogast Schmitt, Berlin 2008, S. 17.

⁴ Franz Kafka, Tagebücher. Kritische Ausgabe, hrsg. von Hans-Gerd Koch u. a., Frankfurt am Main 1990, S. 892.

wichtigsten dürfte sein, dass der Tod in literarischen Texten – neben und oft zusammen mit der Liebe – ein Ereignis mit kaum zu überbietender, sozusagen todsicherer Emotionalisierungskraft ist.⁵ Kriegsdarstellungen beziehen daraus einen großen Teil ihrer Anziehungskraft.

Die von Butler exponierte Frage, wie textuelle oder bildliche Repräsentationen des Krieges Affekte regulieren und uns nahelegen, „um welche Leben wir trauern und um welche nicht“,⁶ ist in diesem Zusammenhang eminent wichtig, doch bei weitem nicht die einzige Frage, die sich emotionstheoretisch fundierte Analysen von Kriegsdarstellungen zu stellen haben. Butler selbst thematisiert diverse andere Emotionen im Kontext ihrer Leitfrage. Sie sucht nach Erklärungen, „warum wir einigen Formen der Gewalt mit Entsetzen und anderen mit einem Anflug von Akzeptanz, vielleicht sogar einer gewissen Genugtuung oder gar einem Gefühl des Triumphs gegenüberstehen“ oder „warum der Affekt des Abscheus so unterschiedlich erfahren wird“.⁷ Kriege, so erklärt Butler weiterhin, bilden die Sinne dazu aus, „die Welt selektiv wahrzunehmen. Sie töten die affektive Reaktionen auf bestimmte Bilder und Klänge ab und beleben die auf andere.“ Der Krieg „beschränkt, was wir fühlen können; er veranlasst uns, Schrecken und Wut angesichts einer Ausdrucksform von Gewalt und eine selbstgerechte Kälte angesichts einer anderen zu empfinden.“⁸ Im Blick auf den elften September 2001 spricht sie von dem Bemühen, ein „beschädigtes Gefühl von Unverwundbarkeit und Überlegenheit >wiederherzustellen<.“⁹

Eine Fülle von unterschiedlichen, aber oft kombiniert oder in dichter Abfolge evozierten Emotionen ist hier angesprochen. Aber emotionstheoretisch fundiert sind sie nicht. Die gesamte neuere Emotionspsychologie ist ihren auf ältere Traditionen der Philosophie, Sozialpsychologie oder auch Psychoanalyse zurückgreifenden Reflexionen ebenso fremd wie die literatur- und filmwissenschaftliche Emotionsforschung der letzten Jahrzehnte. Die Debatten zur Abgrenzung von Begriffen wie Identifikation, Empathie und Sympathie scheint sie nicht zu kennen, die Psychologie der Personen- und Figurenwahrnehmung ebenfalls nicht. Ihre interpretierenden Kommentare zur Lyrik der Guantanamo-Häftlinge bleiben in ihrer text- und emotionsanalytischen Begrifflichkeit hilflos. Für eine emotionstheoretisch fundierte Analyse von Kriegsdarstellungen liefert Butler allerdings viele Anregungen. Und manche

⁵ Vgl. Thomas Anz, Tod im Text. Regeln der literarischen Emotionalisierung, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 54 (H. 3), 2007, S. 306-327.

⁶ Judith Butler, Krieg und Affekt, a.a.O., S. 18.

⁷ Ebd., S. 34.

⁸ Ebd., S. 37.

⁹ Ebd., S. 70.

Überlegungen sind mit Einsichten jüngerer Emotionsforschung durchaus kompatibel oder partiell sogar dazu geeignet, sie zu korrigieren und weiterzuführen.

Nachdrücklich und plausibel legt Butler in impliziter Übereinstimmung mit kognitionspsychologischen Einsichten der Emotionsforschung dar, dass Kriegsszenarien nicht gleichsam natürliche Reizkonfigurationen sind, die reflexartig bestimmte Emotionen hervorrufen, sondern dass sie als künstlich inszenierte und mit der Art der Inszenierung bestimmte Interpretationen des Kriegsgeschehens und erst mit diesen Interpretationen bestimmte Emotionen nahelegende Reize sind. Die Emotionalisierungstechniken in der Darstellung von Kriegssereignissen sind, wie Butler überzeugend darlegt, Bestandteile von politischen Strategien mentaler Mobilmachung oder auch der Demobilisierung befriedender Völkerverständigung. Dass es dabei um mehr als um die Frage des Trauerns oder des Nicht-Trauerns geht, wissen wir. Insbesondere Emotionen, die in starkem Maße individuelle und kollektive Handlungsbereitschaft initiieren, sind Ziel emotionalisierender Einübungen zur erhöhten Wehrhaftigkeit – so etwa Angst (soweit sie aktiviert und nicht lähmt), Wut oder Hass.

Feindbilder und ihre emotionalen Effekte

Lange vor Butler, doch mit ähnlichen Anliegen, hat in Deutschland die sozialpsychologische „Feindbildforschung“ auf mentale Voraussetzungen militärischer Mobilmachung aufmerksam gemacht. Sie entstand Ende der 1960er-Jahre und analysierte kritisch die psychopolitischen Strategien zur Legitimation der Aufrüstung im „Kalten Krieg“. In englischer Sprache verwendete Leo Löwenthal den Begriff „Feindbild“ („enemy image“) schon 1949, das deutsche Wort wurde 1967 von Dieter Senghaas als wissenschaftlicher Terminus eingeführt und bezeichnet, wie der instruktive Artikel von Martin Reisigl im „Historischen Wörterbuch der Rhetorik“ zusammenfasst, „die soziale (vor allem massenmedial) vermittelte, auf extremer emotionaler Ablehnung beruhende, negativ bewertende, häufig erfahrungsunabhängig verfestigte und verzerrende, hyperbolisch entstellende oder imaginäre Repräsentation eines Gegners als bedrohlichen und aktiv zu bekämpfenden Widersacher.“¹⁰ Die mit dem Begriff bezeichneten Phänomene sind selbstverständlich schon sehr viel älter. In literarischen Thematisierungen und Darstellungen des Ersten Weltkriegs, auf deren exemplarische Analyse sich mein Beitrag beschränkt, sind sie omnipräsent und werden gelegentlich auch kritisch reflektiert.

¹⁰ Martin Reisigl, Feindbild, in: Gert Ueding (Hrsg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Darmstadt 1992ff., Bd. 10 (2011), Sp. 291-304, hier Sp. 291.

Im Oktober 1914 veröffentlichte in Deutschland Ernst Lissauer mit seinem „Haßgesang gegen England“¹¹ eines der markantesten Beispiele mentaler Mobilmachung durch die Generierung eines dominanten Feindbildes:

Was schießt uns Russe und Franzos
 Schuß wider Schuß und Stoß um Stoß
 wir lieben sie nicht
 Wir hassen sie nicht
 Wir schützen Weichsel und Wasgaupaß
 Wir haben nur einen einzigen Haß
 Wir lieben vereint, wir hassen vereint
 Wir haben nur einen einzigen Feind

Den ihr alle wißt, den ihr alle wißt
 Er sitzt geduckt hinter der grauen Flut
 voll Neid, voll Mut, voll Schläue, voll List
 durch Wasser getrennt, die sind dicker als Blut
 Wir wollen treten in ein Gericht
 einen Schwur zu schwören, Gesicht in Gesicht
 einen Schwur von Erz, den verbläst kein Wind,
 einen Schwur für Kind und für Kindeskind.
 Vernehmt das Wort, sagt nach das Wort
 es wälze sich durch ganz Deutschland fort:
 Wir wollen nicht lassen von unserm Haß
 Wir haben alle nur einen Haß
 Wir lieben vereint, wir hassen vereint
 Wir haben alle nur einen Feind:

England

[...]

Die emotionale Wirkung des Gedichts auf heutige Leser lässt sich vermutlich mit Vokabeln wie Ärger, Abscheu oder Verachtung gegenüber diesen nationalistischen Hassbekundungen angemessen bezeichnen. Das Gedicht ist aber zur Veranschaulichung einiger keineswegs

¹¹ Zitiert nach dem Abdruck in Thomas Anz/Joseph Vogl (Hrsg.), *Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914-1918*, München/Wien 1982, S. 185.

trivialer Sachverhalte, mit denen literaturwissenschaftliche Text- und Emotionsanalysen sowie die Emotionsforschung generell konfrontiert und die für die folgenden Ausführungen grundlegend sind, gut geeignet:

- a) Die emotionalen Reaktionen realer Leser (zum Beispiel Ihre oder meine heute) auf einen Text unterscheiden sich von den Emotionen, die mit einem Text bei den Adressaten bzw. intendierten Lesern hervorgerufen werden wollten, oft erheblich.
Literaturwissenschaftliche Aussagen über emotionale Wirkungen von Texten müssen also zwischen intendierten und faktischen Wirkungen unterscheiden.
- b) Emotionen sind nicht nur Reaktionen auf bestimmte Reizkonfigurationen (zum Beispiel Texte), sondern in ihren wahrnehmbaren Manifestationen (hier vor allem Hass-, aber auch Liebesbekundungen) selbst Aktionen, die bei anderen emotionale Reaktionen hervorrufen (wollen).
- c) Einzelne Emotionen (hier dominant Hass) sind oft kombiniert mit anderen Emotionen (hier mit dem Wort Liebe bezeichnet).
- d) Mit anderen geteilte Emotionen, auch negative wie Hass, sind kombiniert mit positiven Gemeinschaftsgefühlen.

Wie Trauer und Liebe hat der Hass gegen Feinde hier, als unter Freunden kollektiv geteilte Emotion, eine sozialintegrative Funktion, ist eine Art Bindungsemotion, die trotz aller Negativität das positive Erleben von Gemeinschaft ermöglicht. Zugleich hat sie jedoch eine die aggressive Handlungsbereitschaft gegenüber „Feinden“ mobilisierende Funktion. Mit dieser Doppelwertigkeit eignen sich die nach 1914 massenhaft publizierten Hassgesänge gegen Feinde auch dazu, das christliche, im Namen der Nächstenliebe auferlegte Hassverbot zu unterlaufen. Ebenfalls 1914 publizierte Will Vesper, später einer der repräsentativsten Nazi-Dichter und -Ideologen, das Gedicht „Liebe oder Haß?“¹²

Ich sah am Kreuze Jesu Christ,
Der aller Liebe Vater ist

Und noch in Kreuz- und Todesnot
Den Feinden seine Liebe bot.

¹² Ebd., S. 187.

Es sprach zu mir sein mild Gesicht:
Nun singe Liebe! Hasse nicht!

Ich aber hab mich abgewandt,
Nahm hier die Feder in die Hand

Und schreibe her: Ich hasse, Herr!
Aus tiefster Seele haß ich, Herr!

Und blick dir doch klar ins Gesicht:
Mein Haß weicht deiner Liebe nicht!

Weil dieser Haß, Herr Jesu Christ,
Die Frucht der höchsten Liebe ist.

Mein Vaterland in tiefer Not:
Haß allen Feinden bis in den Tod!

Wie der „Haßgesang“ Lissauers thematisiert das Gedicht Vespers und evoziert versuchsweise zwei konträre Emotionen: Hass gegenüber Feinden und Liebe gegenüber Freunden.

Nach einer von zahllosen psychologischen Definitionen des Begriffs¹³ sind „Emotionen [...] körperlich-seelische Reaktionen, durch die ein Umweltereignis aufgenommen, verarbeitet, klassifiziert und interpretiert wird, wobei eine Bewertung stattfindet“.¹⁴ Beim Lesen ist das „Umwelt ereignis“ der literarische Text bzw. eine einzelne Textpassage im Kontext des vorher Gelesenen, im Kino oder vor dem Bildschirm der Film.¹⁵ Texte als Umwelt ereignisse sind Artefakte, deren künstliche bzw. künstlerische Machart darauf angelegt ist, beim wahrnehmenden Subjekt bestimmte Emotionen hervorzurufen, und denen sich der Wahrnehmende willentlich aussetzt oder entzieht. Texte sind mehr oder weniger bewusst vorgenommene Inszenierungen eines Spiels mit den Emotionen der Leser, die ihrerseits die

¹³ Solche Definitionen sind inzwischen selbst zum Gegenstand umfangreicher Untersuchungen geworden. Vgl. dazu den Überblick der Herausgeber in Jürgen H. Otto / Harald A. Euler / Heinz Mandl, Begriffsbestimmungen, in: Dies. (Hrsg.), Emotionspsychologie. Ein Handbuch, Weinheim 2000, S. 11-18.

¹⁴ Thomas Hülshoff, Emotionen. Eine Einführung für beratende, therapeutische, pädagogische und soziale Berufe, München 1999, S. 14.

¹⁵ Vgl. dazu und zu den folgenden Ausführungen zur Emotionsforschung Thomas Anz, Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlsforschung, in: Karl Eibl / Katja Mellmann / Rüdiger Zymner (Hrsg.), Im Rücken der Kulturen (Poetogenesis 5), Paderborn 2007, S. 207-239.

Emotionalisierungsabsichten der Inszenierungen erkennen, ihnen entsprechen oder sich ihnen verweigern können.

Bei so einfach strukturierten Feind- und Hass-Gedichten wie denen von Lissauer und Vesper ist scheinbar leicht zu erkennen, welche Emotionalisierungsabsichten sie haben. Und Hypothesen zu formulieren, welche Emotionen sie bei ihren Lesern damals tatsächlich hervorgerufen haben oder gegenwärtig hervorrufen, scheint ebenfalls kaum Probleme zu bereiten. Wenn man allerdings bedenkt, dass literarische Texte nicht nur eine Zielgruppe, sondern unter Umständen unterschiedliche Gruppen von Adressaten und realen Lesern haben, werden Formulierungen über Emotionalisierungsabsichten und emotionale Wirkungen schwieriger. Die Hassgesänge gegen Feinde sind zwar dominant an die Freunde und an Gleichgesinnte adressiert und appellieren an sie, die ausgedrückten Hassgefühle zu teilen, sich in ihrem schon vorhandenen Hass bestätigt oder bestärkt zu sehen und im gemeinsamen Hass die Gefühle der Verbundenheit und Liebe unter Freunden zu intensivieren. Mögliche Adressaten sind aber auch die Feinde. Welche Emotionen kann der Ausdruck starker Hassgefühle bei ihnen hervorrufen oder hervorzurufen versuchen? Hassartikulationen signalisieren nicht zuletzt eine aggressive, kompromisslose Handlungsbereitschaft, die den Feind zu ängstigen und einzuschüchtern versuchen.

In den beiden zitierten Gedichten stehen die Thematisierung und der Ausdruck von Emotionen in Kontexten von Kriegsszenarien, über die jedoch explizit kaum etwas ausgesagt wird. Und auch die Kennzeichnungen der Sympathie- und Antipathieträger bleiben vage. Bloß angedeutet sind Bedrohungsszenarien („Wir schützen Weichsel und Wasgaupaß“. Und: „Mein Vaterland in tiefer Not“.) Zu Feinden werden in Kriegsszenarien Figuren allein schon dadurch, dass von ihnen eine lebensbedrohliche Gefahr ausgeht, zu Freunden diejenigen, die bei der Abwehr der Gefahr helfen. Zu den prototypischen Kennzeichen der Darstellung von Kriegsszenarien gehört weiterhin, dass sie Rezipienten dazu anhalten, Partei zu ergreifen für die eine oder die andere Gruppe der sich bekriegenden Figuren.¹⁶ Neben Techniken der Perspektivierung (in den Gedichten zentriert auf das lyrische „Wir“ oder „Ich“) sind dabei die literarischen Möglichkeiten der Figurendarstellung von eminenter Bedeutung. In den beiden Gedichten nehmen sie allerdings nur einen marginalen Raum ein. Die Feinde werden als solche bezeichnet, ansonsten aber nur einer Nation („England“) oder einer Position außerhalb des Vaterlandes zugeordnet und darüber hinaus lediglich in einem einzigen Vers mit Attributen gekennzeichnet, die neben ihrer Gefährlichkeit charakterliche Defizite benennen: „voll Neid, voll Mut, voll Schläue, voll List“.

¹⁶ Vgl. Fritz Breithaupt, *Kulturen der Empathie*, Frankfurt am Main 2009.

Kriegs- und Todesszenarien

Erzähltexte und Dramen haben mehr Raum zur Darstellung von Kriegsszenarien und der in sie involvierten Figuren. Kriegsszenarien sind dominant Todesszenarien mit unterschiedlichem Emotionalisierungspotential. In ihnen ist der Tod (1) als zukünftige Möglichkeit, (2) als gegenwärtiger Vorgang des Sterbens oder (3) als vergangenes, irreversibles, nur im Gedächtnis gegenwärtiges Ereignis, repräsentiert.¹⁷ Alle drei Szenarien sind für Kriegsdarstellungen relevant.

Das Szenario 1 (Tod als zukünftige Möglichkeit) ist in der Regel ein Bedrohungsszenario, in dem (unter noch genauer zu klärenden Voraussetzungen) bei den Bedrohten die Emotion ‚Angst‘ dominiert. In Kriegsszenarien geht dabei die Bedrohung dominant von Figuren aus, die als „Feinde“ eingeschätzt werden. Als „Freunde“ gelten hingegen diejenigen, die als Helfer in Situationen der Gefahr fungieren. In Szenarien dieses Typs bleibt noch ungewiss, ob die bedrohten Figuren sterben oder überleben. Insofern ist die dominante Emotion ‚Angst‘ gemischt mit Hoffnung. Diese Mischung ist charakteristisch für das emotionale Phänomen ‚Spannung‘, die in der Tradition der Rhetorik als eine Kombination von *metus* und *spes*, Furcht und Hoffnung, beschrieben wird.¹⁸

Das Szenario 2 (Tod als gegenwärtiger Vorgang), also das Szenario des Sterbens, ist häufig ein Trennungs- und Abschiedsszenario und unterscheidet sich tendenziell von Szenario 1 dadurch, dass der Tod nicht mehr abzuwenden ist und nur noch die emotionale Einstellung der in die Szenerie involvierten Figuren und der Leser dazu variieren kann. In Abhängigkeit von den dargestellten Todesarten und den Arten ihrer Darstellung ist das Szenario offen für ganz unterschiedliche Arten von Emotionen.

Szenario 3 (Tod als vergangenes Ereignis) ist vielfach ein Erinnerungs- und Verlustszenario, verbunden dominant mit Trauer, zuweilen auch mit Schuldgefühlen, wenn die Überlebenden sich für den Tod einer Person mitverantwortlich fühlen, oder mit Wut auf andere, denen die Schuld an dem Tod zugeschrieben wird. Zu dem Szenario 3 gehören vielfach Reizkonfigurationen und Ereignisse, die an eine ehemals lebende und inzwischen tote Person erinnern, eine Leiche etwa, ein Schädel, ein Begräbnis oder ein Grab. Ludwig Uhlands in der Zeit des Freiheitskampfes gegen die Napoleonische Gewaltherrschaft entstandenes Lied vom guten Kameraden wurde zu einem Paradigma der emotionalen Ambivalenzen zwischen einer

¹⁷ Vgl. dazu Thomas Anz, *Tod im Text*, a.a.O., S. 306-327.

¹⁸ Vgl. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1973, S. 950.

die Gemeinschaft festigenden Trauer um Freunde, angedeutetem Hass und Rachegefühl gegenüber den Feinden und dem die Trauer abschwächend modellierenden Trost der Aussicht auf ein Leben nach dem Tod.¹⁹

Ich hatt' einen Kameraden,
Einen bessern findst du nit.
Die Trommel schlug zum Streite,
Er ging an meiner Seite
In gleichem Schritt und Tritt.

Eine Kugel kam geflogen,
Gilt's mir oder gilt es dir?
Ihn hat es weggerissen,
Er liegt mir vor den Füßen,
Als wär's ein Stück von mir.

Will mir die Hand noch reichen,
Derweil ich eben lad.
Kann dir die Hand nicht geben,
Bleib du im ew'gen Leben
Mein guter Kamerad!²⁰

Alle drei Szenarien haben ein zwar begrenztes, aber innerhalb dieser Grenzen immer noch vielfältiges Emotionalisierungspotenzial. Autoren setzen es mehr oder weniger bewusst und kalkuliert auf eine Weise ein, die dieses Potenzial durch narrative Konkretisierungen weiter einschränkt und durchaus gezielt bestimmte Emotionen zu evozieren versucht und vielfach ‚mit Erfolg‘ evoziert. Die vom Text intendierten und oft auch faktischen Emotionen des Lesers gleichen dabei häufig, aber keineswegs immer den Emotionen, die ein Text jenen Figuren zuschreibt, die in ihm als Sympathieträger fungieren.

Figuren als Sympathie- und Antipathieträger

¹⁹ Vgl. Uli Otto / Eginhard König, „Ich hatt' einen Kameraden ...“, Mainz 1999.

²⁰ Ludwig Uhland, Der gute Kamerad, in: Ders., Gedichte, Stuttgart und Tübingen 1815, S. 219.

Welche Emotionen mit Darstellungen von Kriegs- und Todesszenarien dominant hervorgerufen werden, hängt nicht zuletzt davon ab, wer vom Tod bedroht ist, stirbt oder betrauert wird, und in welchen Beziehungen die betreffende Figur zu anderen Figuren steht. Im Fall von Kriegsdarstellungen erhalten dabei Freund-Feindschemata und die mit ihnen verbundenen Techniken der Sympathie lenkung ein erhebliches Gewicht.

In jedem Fall aber hat die Darstellung von Figuren, die in die dargestellten Kriegs- und Todesszenarien involviert sind, maßgeblichen Anteil an der Modulation der Emotionen beim Lesen. In der empirischen Rezeptions- und Emotionsforschung hat man sich lange und intensiv damit auseinandergesetzt und dabei die Frage nach der affektiven Beziehung des Lesers zu den literarischen Figuren, insbesondere zu den Protagonisten gestellt.

Eines der maßgeblichen Bücher zur Figurenanalyse, das diese Auseinandersetzungen umfassend verarbeitet hat, stammt von dem Filmwissenschaftler Jens Eder.²¹ Ausführlich setzt er sich mit den Begriffen Identifikation, Empathie, Anteilnahme, Sympathie und Antipathie auseinander. Identifikation definiert er so: „Zuschauer identifizieren sich mit einer Figur, wenn sie sich in mindestens einer relevanten Hinsicht vorstellen, sich in der Situation des fiktiven Wesens zu befinden oder dessen Eigenschaften zu haben.“²² Empathie begreift er als einen Sonderfall der Identifikation: als „Perspektivenübernahme in emotionaler Hinsicht“. „Sympathie“ als „emotionale Parteinahme für eine Figur“ könne zwar durch Identifikation und Empathie unterstützt werden, „hängt aber nicht grundsätzlich von ihnen ab, sondern manifestiert sich in einer Vielfalt von psychischen Vorgängen: um eine Figur fürchten, für sie wütend werden, sie bemitleiden, sich über ihre Erfolge freuen usw. Im Gegensatz zur Empathie sind diese Vorgänge unabhängig von jeglicher Identifikation mit den Gefühlen der Figur.“²³ Wir können um eine Figur fürchten, wenn diese gar nicht weiß, dass sie in Gefahr ist.

Es sind bestimmte Eigenschaften und Verhaltensweisen der Figuren, die als Emotionsauslöser fungieren: „Wir bewerten Körperlichkeit, Persönlichkeit, Sozialität und Verhalten der Figuren nach moralischen und anderen intersubjektiven Kriterien und reagieren mit moralischen und anderen wertenden Gefühlen.“²⁴ Diese emotionalen Reaktionen bilden die Grundlage dafür, dass wir Figuren gegenüber längerfristige Dispositionen der Anteilnahme ausbilden, vor allem Sympathie und Antipathie. Diese Haltungen sind nicht selbst Gefühle, sondern „Formen der Bereitschaft, jeweils spezifische positive oder negative Gefühle in einer bestimmten Situation

²¹ Jens Eder, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg 2008. Hier besonders „Teil VII: Figuren und Zuschauer: Imaginative Nähe und emotionale Anteilnahme“ (S. 561-706).

²² Ebd., S. 600.

²³ Ebd., S. 601.

²⁴ Ebd., S. 681.

zu haben. Wenn eine Figur uns sympathisch ist, reagieren wir auf Situationen, die sie betreffen, mit >Pro-Emotionen<: Wir fürchten für die Figur, wenn sie in Gefahr ist; freuen uns für sie, wenn sie entkommt; sind traurig, wenn ihr etwas zustößt. Bei Figuren, die uns unsympathisch sind, hoffen wir dagegen eher, dass ihre Unternehmungen nicht gelingen, begegnen ihnen mit Schadenfreude oder triumphieren sogar über ihren Untergang.“²⁵ Die Pro- und Anti-Einstellungen führen die Rezipienten zur emotionalen Parteinahme für Freunde und gegen Feinde.

Wie die affektive Beziehung des Lesers zu den literarischen Figuren beschaffen ist, hängt dabei nicht nur von individuellen oder kollektiv verankerten Dispositionen des Rezipienten ab, sondern von Techniken der Sympathie- und Antipathienlenkung, die mit solchen Dispositionen rechnen. Empirische Rezeptionsforschung, die die emotionalen Reaktionen von Probanden auf textuelles oder filmisches Stimulusmaterial untersucht, führt daher zu einem nur begrenzten Erkenntnisgewinn. Autoren und ihre Leser haben ein geteiltes Wissen über Regeln und Mechanismen, denen Emotionalisierungsprozesse beim Schreiben und Lesen folgen, auch wenn sie nicht immer funktionieren. Kommunikation, auch emotionale, kann eben misslingen. Die Regeln, denen sie folgt, gelten trotzdem. Sie zu formulieren erlaubt Hypothesenbildungen darüber, auf welcher Basis Leser die Emotionalisierungsabsichten von Autoren bzw. ihren Texten erkennen und ihnen oft auch folgen oder denen sie sich widersetzen.

Regeln der Emotionalisierung

Einige Regeln, denen Autoren und ihre Leser mehr oder weniger bewusst meist folgen, könnten etwa so formuliert werden:²⁶

1. Literarische Kriegsdarstellungen evozieren Angst, wenn Figuren, die sie zu Sympathieträgern machen, vom Tod bedroht sind, Angst mit den Figuren oder Angst/Sorge um die Figuren.
2. Literarische Kriegsdarstellungen evozieren Mitleid oder Trauer, wenn Figuren, die sie zu Sympathieträgern machen, sterben, und sie evozieren Empörung gegenüber Figuren oder Umständen, die für ihren Tod verantwortlich sind.
3. Literarische Kriegsdarstellungen evozieren Genugtuung, Erleichterung oder Freude, wenn Figuren, die sie zu Antipathieträgern machen, sterben.

²⁵ Ebd., S. 681.

²⁶ Vgl. die im Anschluss an die „Poetik“ des Aristoteles ausführlicher vorgenommenen Regelformulierungen in Thomas Anz, Kulturtechniken der Emotionalisierung, a.a.O., S. 229-233.

4. Literarische Kriegsdarstellungen evozieren Empörung, wenn Sympathieträger sterben und Antipathieträger nicht sterben.

Analysen literarischer Emotionalisierungstechniken, in deren Regelformulierungen die Begriffe ‚Sympathieträger‘ und ‚Antipathieträger‘ enthalten sind, brauchen wiederum zusätzliche Regelformulierungen zu literarischen Techniken der Sympathie- und Antipathienlenkung. In den Formulierungen der „Poetik“ des Aristoteles sind zum Beispiel Merkmale benannt, durch die Figuren von literarischen Texten zu Antipathieträger gemacht werden können: „Schlechtigkeit und Gemeinheit“. Eine Regelformulierung, die dieser Poetik entspricht, könnte also lauten:

5. Literarische Texte evozieren Antipathien gegenüber einer Figur, wenn sie diese mit Merkmalen kennzeichnen, die von den unter Autoren und ihren Adressaten geteilten ethischen Werten deutlich abweichen.

Emotionale Reaktionen auf fiktive Welten

Die Emotionen gegenüber Todesszenarien in der fiktiven Welt von literarischen Texten bzw. in der durch Texte beim Lesen imaginierten Welt unterscheiden sich nicht grundlegend von den Emotionen, die in der ‚natürlichen‘ oder ‚realen‘ Welt an die Wahrnehmung von Todesszenarien gebunden sind. Aber einige wichtige Unterschiede sind doch zu beachten.

a) Die Position des Lesers gegenüber den literarisch dargestellten bzw. durch literarische Texte imaginierten Todesszenarien ist die eines teilnehmenden Beobachters. Einerseits ist er in die Welt des Textes involviert, ‚lebt‘ also gleichsam in ihr und identifiziert sich unter bestimmten Voraussetzungen empathetisch mit den in die Todesszenarien involvierten Figuren, andererseits kann er bei Bedarf in die Rolle des distanzierten Beobachters wechseln, die Szenarien von sich fern halten, sich bewusst machen, dass sie nur fiktiv sind oder dass sie ihn selbst nicht unmittelbar betreffen. Gegenüber allen Varianten von Todesszenarien ist der Leser so immer in der gesicherten Position des von den dargestellten Bedrohungen und Leiden nicht unmittelbar Betroffenen. Die Effekte der Erleichterung, die mit dem Bewusstwerden dieser gesicherten Position verbunden sind, wurden seit der Antike immer wieder als hochrangige Lustquellen beschrieben.²⁷

b) Im Anschluss an den Emotionspsychologen Klaus Scherer hat Katja Mellmann Emotionen als Verlaufsprogramme mit unterschiedlichen Phasen beschrieben und gezeigt, dass emotionale Reaktionen auf literarische Texte partiell anders verlaufen als emotionale

²⁷ Vgl. Thomas Anz, *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, München 1998, S. 146-149.

Reaktionen auf ‚natürliche‘ Reizkonfigurationen.²⁸ Als Reaktionen auf auslösende Reize versetzen Emotionen die Wahrnehmenden mit reflexartiger Schnelligkeit in den Zustand von Handlungsbereitschaft, aktivieren jedoch vor der Initiierung bestimmter Handlungen Programme, die die Umwelt nach relevanten Informationen absuchen und die Ergebnisse im Hinblick auf situationsangemessenes Handeln überprüfen. Die adaptive Leistung von Emotionen besteht in evolutionsbiologischer Perspektive darin, dass sie gegenüber einfachen Reiz-Reaktionsmechanismen menschliche Verhaltensreaktionen auf Reize flexibilisieren. Kennzeichnend für den Emotionsverlauf bei der Wahrnehmung literarisch induzierter Reizkonfigurationen ist es, dass Handlungsreaktionen, die bestimmten Emotionen in der Regel folgen, unterbleiben. Die literarisch vermittelte Wahrnehmung lebensbedrohlicher Szenarien initiiert beim Leser keine Fluchtreaktionen, das Mitleid mit Figuren initiiert keine Hilfsaktionen, der Hass auf Feinde keine Tötungsakte.

Ganz folgenlos für das Handeln der Leser müssen die durch literarische Reizquellen ausgelösten Emotionen jedoch längerfristig nicht bleiben. Emotionale Kommunikation im Medium literarischer Texte kann als Möglichkeit zur spielerischen Erprobung und Ausbildung emotionaler Kompetenzen begriffen werden, die in risikoreicheren Interaktionen mit sozialen und natürlichen Umwelten ständig verlangt werden. Gotthold Ephraim Lessing hatte im 18. Jahrhundert die Rezeption von Trauerspielen als Einübung in Mitleidsfähigkeit konzipiert. Genauso können literarische Texte im Umgang mit Todesszenarien in Mitleidlosigkeit einüben. Nicht nur in Kriegszeiten kann beides handlungsrelevante Folgen haben. Judith Butlers Argumentationen knüpfen an solche Traditionen und Einsichten an. Ihre argumentativ vorgehenden Versuche, gängige Freund-Feind-Schemata aufzubrechen, steht nicht zuletzt in pazifistischen Traditionen, deren literarische Repräsentanten in ihren Kriegsdarstellungen solche Schemata wiederholt aufgegriffen und hochgradig emotionalisierend außer Kraft zu setzen versuchten. Das gilt auch für die „Feindbildforschung“, die sich in der Zeit des Kalten Krieges als „Friedensforschung“ verstand.²⁹ Sie hat in literarischen Darstellungen des Ersten Weltkrieges, die in den 1920er- und 1930er-Jahre entstanden sind, etliche Vorläufer.

Pazifistische Reflexionen und Auflösungen von Freund-Feind-Schemata

²⁸ Vgl. Katja Mellmann, *Emotionalisierung – Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche*, Paderborn 2006, S. 23-41.

²⁹ Vgl. Christoph Weller, *Feindbilder. Ansätze und Probleme ihrer Erforschung* (InIIS-Arbeitspapier 22), Bremen 2001. Online abrufbar unter: http://www.philso.uni-augsburg.de/lehrstuehle/politik/politik1/mitarbeiter/weller/pdf_buecher_forschungsberichte/Weller_Feindbilder_01.pdf (letzter Zugriff: 15.02.2012).

„Am ersten Weihnachtstag 1914 kam es vor allem an Frontabschnitten in Flandern rund um Ypern zu massenweisen Verbrüderungen von deutschen mit englischen, französischen sowie belgischen Soldaten: es wurde vereinbart, nicht aufeinander zu schießen, gemeinsam wurden Weihnachtslieder gesungen, die Toten im Niemandsland beerdigt, Zigaretten, Lebensmittel und Militärandenken getauscht, Fotos vom Zusammentreffen mit dem Feind gemacht und es wurde sogar Fußball gespielt.“³⁰

Über diesen „Weihnachtsfrieden“ wurde damals in etlichen Zeitungsartikeln, vor allem in Großbritannien, aber auch in Deutschland, informiert. Doch Jahrzehnte später erst wurde er in großem Stil von der populären Geschichtsschreibung wiederentdeckt. „Die Geschichte hat ein hohes Emotionalisierungspotenzial, in der die Menschlichkeit der ‚kleinen Leute‘ triumphiere und die sich als Fabel für die Begegnung unterschiedlicher Nationen im Leid und als Baustein einer gemeinsamen europäischen Verständigungsgeschichte gut eignet.“³¹ Höhepunkt in der Popularisierung des Weihnachtsfriedens war der Film „Merry Christmas“ (Deutschland, Großbritannien, Belgien, Norwegen, Regie: Christian Carion), der Weihnachten 2005 in die Kinos kam.

Wenig bekannt ist, dass Erich Maria Remarque nach seinem Roman „Im Westen nichts Neues“ 1930 eine Erzählung schrieb, die unverkennbar auf diesen Weihnachtsfrieden 1914 zurückgreift. Er schrieb sie für eine amerikanische Zeitschrift, und sie wurde erst in den 1990er-Jahren erstmals in deutscher Sprache veröffentlicht. Ihr Titel: „Der Feind“. Der Erzähler fragt seinen Schulkameraden Ludwig Breyer, „welches Kriegserlebnis ihm am lebhaftesten in Erinnerung wäre“.³² Er bekommt eine Geschichte zu hören, in der Feinde zu Freunden werden. Es wird von einem Gefangenenlager erzählt, in dem einige hundert Franzosen untergebracht waren:

Sie saßen oder lagen herum, rauchten, redeten und dösten. Das öffnete mir die Augen. Bis dahin hatte ich nur kurze, flüchtige Eindrücke – vereinzelt, schemenhaft – von den Männern gehabt, die die feindlichen Gräben hielten. Ein Helm vielleicht, der einen Augenblick über den Rand der Brustwehr ragte; einen Arm, der etwas warf und wieder verschwand; ein Stück graublauen Stoffs, eine Gestalt, die in die

³⁰ Sylvia Paletschek, Der Weihnachtsfrieden 1914 und der Erste Weltkrieg als neuer (west-)europäischer Erinnerungsort – Epilog, in: Barbara Korte (Hrsg.), Der erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur, Essen 2008, S. 213-221; hier S. 213.

³¹ Ebd., 215f.

³² Erich Maria Remarque, Der Feind, in: Ders., Der Feind. Erzählungen. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Thomas F. Schneider, Köln 2007, S. 9-17, hier S. 9.

Luft sprang – fast abstrakte Dinge, die hinter Gewehrfeuer lauerten, hinter Handgranaten und Stacheldraht.

Hier sah ich zum ersten mal Gefangene, und zwar viele, sitzend, liegend, rauchend – Franzosen ohne Waffen.

Ein plötzlicher Schock traf mich – gleich darauf musste ich über mich selbst lachen.

Mich hatte schockiert, daß sie Menschen waren wie wir selbst. Aber die Tatsache war – weiß Gott merkwürdig genug – , daß ich einfach noch nie darüber nachgedacht hatte. Franzosen? Das waren Feinde, die getötet werden mußten, weil sie Deutschland zerstören wollten. Aber an jenem Augustabend wurde mir jenes unheilvolle Geheimnis klar, die Magie der Waffen. Waffen verwandeln die Menschen. Und diese harmlosen Kameraden, diese Fabrikarbeiter, Hilfsarbeiter, Geschäftsleute, Schuljungen, die da so still und resigniert herumsaßen, würden, wenn sie nur Waffen hätten, augenblicklich wieder zu Feinden werden.

Ursprünglich waren sie keine Feinde; erst als sie Waffen bekamen.³³

Die Merkmale des Antipathieträgers Feind werden in diesem Text auf eine dominante Eigenschaft reduziert: die Absicht und die durch Waffen gegebene Fähigkeit zu töten. Nur das aktiviert affektive Reaktionen wie Angst, Wut oder Hass, aus denen wiederum Tötungsakte hervorgehen, generiert die ‚Totschlägerreihe‘, der im Krieg und in der literarischen Kommunikation über ihn so schwer zu entkommen ist. Feinde werden nicht als Menschen wahrgenommen, suggeriert die Erzählung, und Menschen nicht als Feinde: „Und zum ersten mal begriff ich, daß ich gegen *Menschen* kämpfte; Menschen, die wie wir von starken Worten und Waffen verhext waren; Menschen, die Frauen und Kinder, Eltern und Beruf hatten“.³⁴ Und noch von einer zweiten Kriegsepisode erzählt der Freund. Sie ist es, die an die Geschichte vom Weihnachtsfrieden 1914 anknüpft. Hier kommt es zu einer plötzlichen Annäherung zwischen den verfeindeten Deutschen und Franzosen. Man tauscht Zigaretten und Nahrung, bis ein Major an der Front auftaucht, der davon nichts weiß und einen Franzosen erschießt. „Von da an wurden die Feindseligkeiten ordnungsgemäß fortgesetzt; Zigaretten gingen nicht mehr hin und her; und die Verlustzahlen nahmen zu. Viele Dinge sind mir seither passiert. Ich sah viele Männer sterben; ich selbst habe mehr als einen getötet; ich wurde hart und gefühllos. Die Jahre gingen vorüber. Aber die ganz lange Zeit habe ich nicht gewagt, an diesen dünnen Schrei [des erschossenen Franzosen] im Regen zu denken.“³⁵

³³ Ebd., S. 11.

³⁴ Ebd., S. 12.

³⁵ Ebd., S. 17.

Drei Jahre nach Remarques Erzählung, 1933, erschien Ernst Tollers Autobiografie „Eine Jugend in Deutschland“. Sie erzählt von seiner Wandlung von der Kriegsbegeisterung zur Kriegsgegnerschaft und zum Pazifismus. Mit typisch expressionistischem Pathos beschreibt Toller rückblickend sein Wandlungserlebnis. Die Beschreibung folgt dem gleichen Muster jenes Perspektivenwechsels, dem schon Remarque folgte: der Rückverwandlung eines reduktionistischen Feindbildes in ein komplexeres Menschenbild.

Ich stehe im Graben, mit dem Pickel schürfe ich die Erde. Die stählerne Spitze bleibt hängen, ich zerre und ziehe sie mit einem Ruck heraus. An ihr hängt ein schleimiger Knoten, und wie ich mich beuge, sehe ich, es ist menschliches Gedärm. Ein toter Mensch ist hier begraben.

Ein – toter – Mensch.

[...]

Und plötzlich, als teilte sich die Finsternis vom Licht, das Wort vom Sinn, erfasse ich die einfache Wahrheit Mensch, die ich vergessen hatte, die vergraben und verschüttet lag, die Gemeinsamkeit, das Eine und Einende.

Ein toter Mensch.

Nicht: Ein toter Franzose.

Nicht: Ein toter Deutscher.

Ein toter Mensch.

Alle diese Toten sind Menschen, alle diese Toten haben geatmet wie ich, alle diese Toten hatten einen Vater, eine Mutter, Frauen, die sie liebten, ein Stück Land, in dem sie wurzelten, Gesichter, die von ihren Freuden und ihren Leiden sagten, Augen, die das Licht sahen und den Himmel. In dieser Stunde weiß ich, daß ich blind war, weil ich mich geblendet hatte, in dieser Stunde weiß ich endlich, daß alle diese Toten, Franzosen und Deutsche, Brüder waren, und daß ich ihr Bruder bin.³⁶

Eine Schlüsselszene in Remarques Roman „Im Westen nichts Neues“, der die Emotionen der am Krieg beteiligten Soldaten immer wieder reflektiert, beschreibt einen Tötungsakt und die anschließende Reue. Der Protagonist befindet sich in einem Schützengraben. Ein Körper fällt zu ihm hinab, reflexartig sticht er auf ihn ein und verbringt dann Stunden mit dem sterbenden

³⁶ Ernst Toller, Gesammelte Werke. Hrsg. von John M. Spalek und Wolfgang Frühwald, Band 4, Eine Jugend in Deutschland, München 1978, S. 69f.

Mann zusammen. Er hilft ihm, verbindet ihn und führt mit ihm, auch noch als er tot ist, Gespräche.

Kamerad, ich wollte Dich nicht töten. Springst Du noch einmal hier hinein, ich täte es nicht, wenn auch Du vernünftig wärst. Aber Du warst mir vorher nur ein Gedanke, eine Kombination, die in meinem Gehirn lebte und einen Entschluss hervorrief – diese Kombination habe ich erstochen. Jetzt sehe ich erst, dass Du ein Mensch bist wie ich. Ich habe gedacht an Deine Handgranaten, an Dein Bajonett und Deine Waffen – jetzt sehe ich Deine Frau und Dein Gesicht und das Gemeinsame. Vergib mir, Kamerad! Wir sehen es immer zu spät. Warum sagt man uns nicht immer wieder, dass Ihr ebenso arme Hunde seid wie wir, dass Eure Mütter sich ebenso ängstigen wie unsere und dass wir die gleiche Furcht vor dem Tode haben und das gleiche Sterben und den gleichen Schmerz –. Vergib mir Kamerad, wie konntest Du mein Feind sein. Wenn wir diese Waffen und diese Uniform fortwerfen, könntest Du ebenso mein Bruder sein wie Kat und Albert.³⁷

Er findet die Brieftasche des Mannes, Bilder von Frau und Kind und entdeckt den Namen des Mannes und erkennt: „ich habe den Buchdrucker Gerard Duval getötet.“ Und dann spricht er den Toten noch einmal an: „>Heute Du, morgen ich. Aber wenn ich davonkomme, Kamerad, will ich kämpfen gegen dieses, das uns beide zerschlug: Dir das Leben – und mir – ? Auch das Leben. Ich verspreche es Dir, Kamerad, es darf nie wieder geschehen.“³⁸

Remarque und Toller reflektieren hier im Zusammenhang mit Kriegsszenarien Mechanismen, wie sie später auch von der Feindbildforschung oder auch von Judith Butler beobachtet und analysiert wurden und die für die literatur- und filmwissenschaftliche Figuren- und Emotionsforschung generell von Bedeutung sind. Feindbilder und die mit ihnen verbundenen Emotionen werden durch mehrere mit einander verbundene Formen der Informationsvergabe generiert:

a) Über Repräsentanten bestimmter Personen- bzw. Figurengruppen wird in der Regel nur sehr reduziert informiert. Insbesondere Informationen über Merkmale, die denen vieler

³⁷ Erich Maria Remarque, Im Westen nicht Neues. Roman. Mit einem Nachwort von Tilman Westphalen, Köln 2009, S. 154.

³⁸ Ebd., S. 156.

anderen Menschen ähnlich sind, werden weitgehend vorenthalten. Feind-Figuren erscheinen deshalb als fremd und dehumanisiert.³⁹

b) Die wenigen Merkmale, die diesen Personen bzw. Figuren zugeschrieben werden, entsprechen nicht den (vor allem ethischen) Maßstäben, mit den Personen bzw. Figuren bewertet werden.

c) Das dominante Merkmal der Personen bzw. Figuren ist ihre Gefährlichkeit.

Feinde sind also keine Menschen, ethisch minderwertig und gefährlich. Ihr Erscheinen ist gekoppelt an Bedrohungsszenarien. Diese erzeugen Angst bei den Freund-Figuren und bei den mit ihnen sympathisierenden Rezipienten und mobilisieren Wut mit dem entsprechend aggressiven Wunsch, dass der Feind getötet und damit unschädlich gemacht und bestraft wird. Der Tod des Feindes evoziert Genugtuung, Erleichterung oder Freude.

Da der tote Feind aber nicht mehr gefährlich ist, ist er potentiell kein Objekt feindschaftlicher Emotionen mehr. Der Tod des Feindes eröffnet die Möglichkeit zu unterschiedlichen emotionalen Reaktionen. Nicht zufällig sind die von Remarque und Toller literarisch dargestellten Reflexionen und Auflösungen von Feindbildern an Szenarien gebunden, in denen ehemalige Feinde waffenlos, in einer Ausnahmesituation (Weihnachtsfriede) gerade nicht gefährlich oder tot sind. Es sind Situationen, die bei den beteiligten Figuren und bei den Lesern Raum zur Rührung und ethisch hochgeschätzten Emotionen wie Mitleid und Reue über eigene Fehleinschätzungen zulassen.

In Remarques Roman geht die Auflösung eines alten Feindbildes allerdings, vage angedeutet, mit der Etablierung eines neuen einher: „Aber wenn ich davonkomme, Kamerad, will ich kämpfen gegen dieses, das uns beide zerschlug: Dir das Leben – und mir – ? Auch das Leben. Ich verspreche es Dir, Kamerad, es darf nie wieder geschehen.“ Auch pazifistische Bewegungen, die in ihre Gemeinschaft ehemalige Feinde integrieren, kommen ohne Gegner kaum aus. Dass es Feindbilder gibt, die unter Umständen ihre Berechtigung haben, macht die Reflexion über sie nicht eben einfach.

³⁹ In der bislang nur in Ansätzen existenten Sympathie-Forschung wird wiederholt auf die Wahrnehmung von Ähnlichkeiten mit Personen oder Figuren als Voraussetzung für Sympathiebildung hingewiesen. Vgl. Katja Mellmann, Emotionalisierung, a.a.O., S. 137-143.