

MARSYAS ALS MÄRTYRER? ZUM PROBLEM DES MITLEIDS BEI ANTIKEN DARSTELLUNGEN VON GEWALT¹

LUCA GIULIANI

Darstellungen von Gewalt polarisieren. Nahezu unvermeidlicherweise fordern sie dazu auf, Anteil zu nehmen und Partei zu ergreifen. Wenn uns ein eklatantes Ungleichgewicht von Zufügen und Erleiden vor Augen geführt wird, so können wir uns kaum



Abb. 1: Schleifer. Florenz, Galleria degli Uffizi Inv. 230. Nach Abguss München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke.

¹ Luca Giuliani ist Professor für Klassische Archäologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Er war Fellow am Wissenschaftskolleg 1999/2000. Der Vortrag wurde am 14. Januar 2004 im Rahmen einer „Werkvorstellung“ gehalten, einer Gemeinschaftsveranstaltung des Wissenschaftskollegs zu Berlin mit dem Einstein Forum Potsdam.

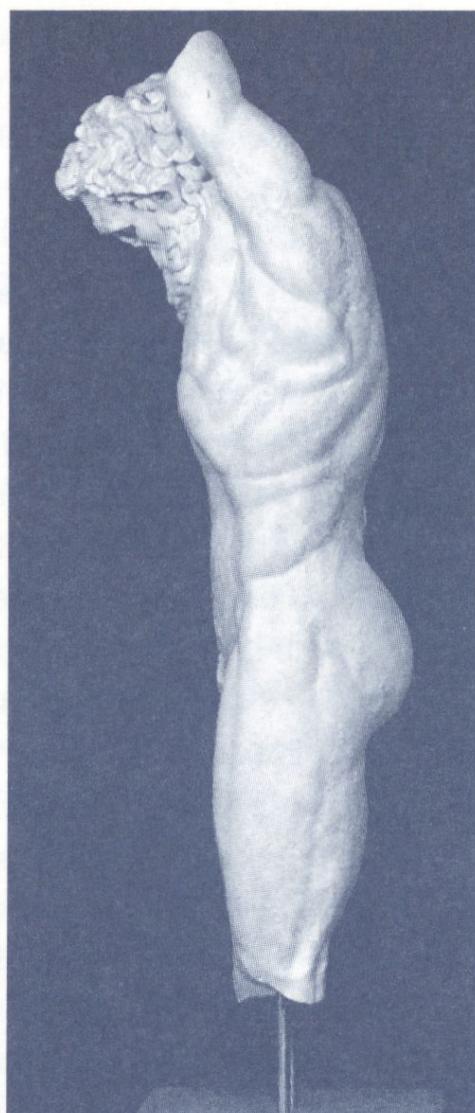
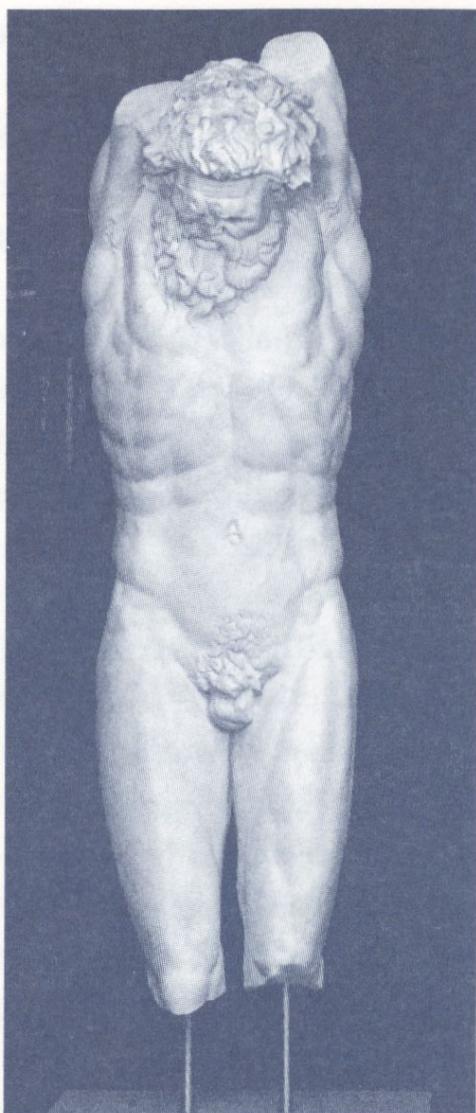


Abb. 2 a–b: Marsyas. Istanbul, Archäologisches Museum Inv. 534. Nach Abguss München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke.

neutral verhalten: Wir werden entweder mit dem Täter triumphieren oder mit dem Opfer leiden, entweder uns mit dem Sieger identifizieren und dessen Macht genießen, oder aber dem Ohnmächtigen zur Seite stehen und uns dessen Schmerzen zu Eigen machen. Die Frage ist nur: Durch welche Faktoren wird die Richtung der Identifikation bestimmt? Liegt die Wahl im Belieben des Betrachters? Hängt sie von seiner inneren Disposition ab, oder wird sie von außen gesteuert? Reagieren Betrachter zu allen Zeiten gleich, oder lassen sich – zum Beispiel zwischen Antike und Neuzeit – epochenspezifische Differenzen feststellen? Und was ergibt sich daraus für die Darstellungen selbst? Vor welchem Hintergrund, nach welchen Regeln und zu welchem Ende werden

das Ausüben und Erleiden von Gewalt zum Thema eines ästhetischen Schauspiels gemacht?

Ein geeigneter Ausgangspunkt für solche Fragen ist die bekannte Gruppe der Bestrafung des Satyrn Marsyas aus dem späten 3. oder frühen 2. Jahrhundert v. Chr.² Marsyas, ein virtuoser Spieler der Doppelflöte, hatte keinen Geringeren als den Gott Apollon zu einem musikalischen Wettbewerb herausgefordert. Er unterlag natürlich, und zur Strafe ließ der Gott ihm bei lebendigem Leib die Haut abziehen. Die hellenistische Gruppe besteht aus zwei Figuren, die beide nur in römischen Kopien überliefert sind: der Henker, der hockend sein Messer wetzt (Abb. 1), und der gefesselte, aufgehängte Marsyas, der auf seine Hinrichtung wartet (Abb. 2 a–b). Das Motiv eines hängenden, wehrlosen Körpers, das in der neuzeitlichen, christlichen Kunst eine solche Konjunktur erfahren sollte, hatte es in der Antike bis dahin nicht gegeben: es begegnet hier zum ersten Mal.

Die Stellung der Figuren zueinander ist durch deren Blickrichtung festgelegt. Marsyas blickt entsetzt nach unten: der Gegenstand seiner Aufmerksamkeit kann nur das Messer in der Hand des Henkers sein. Der Henker seinerseits schaut von seiner Arbeit auf, scheint mit dem Schleifen also gerade fertig geworden zu sein. Bezeichnenderweise gehen die Blicke beider Figuren aneinander vorbei, ohne einander zu treffen. Marsyas sieht von der Welt nichts anderes mehr als nur noch das Messer. Umgekehrt blickt auch der Henker seinem Opfer nicht ins Gesicht: er mustert mit stumpfem Blick den aufgehängten Körper, wie um Maß zu nehmen für seine Arbeit. Er sieht sein Opfer als reines Objekt, ohne dessen Angst wahrzunehmen. Es ist der typische Blick des Folterers. Diesem ist der Schmerz, den er seinem Opfer zufügt, notwendigerweise fremd: „Ihm mangelt es so sehr an einer Anerkennung dieses Schmerzens oder gar an einer Identifikation damit, dass er

² Vom schleifenden Henker ist nur eine einzige Kopie erhalten. Reicher, aber auch komplizierter ist die Überlieferung des Marsyas, bei dem sich zwei Typen unterscheiden lassen, die konventionell als der weiße und der rote bezeichnet werden. Grundlegend ist nach wie vor Walther Amelung: *Führer durch die Antiken in Florenz*. München 1897, 61–64 zu Nr. 86 f. Über die absolute und relative Zeitstellung der beiden Marsyas-Typen ist viel gestritten worden: vgl. etwa Adolf H. Borbein. *Die Statue des hängenden Marsyas*. Marburger Winckelmann-Programm 1973, 37–52. Hugo Meyer. *Der weiße und der rote Marsyas*. München, 1987, dazu die Rezension von Mathias Hofter in: *Gnomon* 62 (1990): 445–450. Anne Weis. *The Hanging Marsyas and its Copies*. Rome, 1992. Raimund Wünsche. „Marsyas in der antiken Kunst.“ In: *Apoll schindet Marsyas: über das Schreckliche in der Kunst*, herausgegeben von Reinhold Baumstark, 29–47. Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum. München, 1995. Caterina Maderna-Lauter. „Überlegungen zum roten und zum weißen Marsyas.“ In *Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert*. Mainz, 1999, 115–140. Die Marsyas-Kopie in Istanbul (Abb. 2) gehört zum weißen Typus: nur auf diesen beziehe ich mich im Folgenden.

nicht nur fähig ist, dessen Gegenwart zu ertragen, sondern mehr noch willens, ihn unablässig hervorzurufen, ihn zuzufügen und zu schüren.“³ Der stumpfe Blick des Schleifers enthält als negatives Beispiel aber auch eine implizite Anweisung an den Betrachter: Von diesem wird ein wacher und empfindlicher Blick erwartet, der die Nuancen der Angst und des Entsetzens im Ausdruck des Marsyas wahrzunehmen vermag. Für diesen Ausdruck maßgebend ist – abgesehen von der Mimik – vor allem die Haltung der Arme. Obwohl von den Armen bei keiner Kopie mehr als die Ansätze erhalten sind, lässt sich die Haltung eindeutig rekonstruieren. Die Oberarme verlaufen nicht senkrecht nach oben, wie man es bei einer an den Händen aufgehängten Figur eigentlich erwarten würde, sondern schräg nach vorn: da die Figur im Lot hängt, die Hände also in der vertikalen Achse des Kopfes zu postulieren sind, müssen die Arme im Ellbogen angewinkelt gewesen sein.⁴ Dazu passt, dass die Muskeln (Deltoideus und Bizeps) stark angespannt sind. Mit einem verzweifelten Klimmzug nutzt Marsyas die einzige ihm verbliebene Bewegungsmöglichkeit für den Versuch, den Abstand zwischen sich und dem Messer zu vergrößern: dem Messer, das magnetisch seinen Blick anzieht. So bringt die ganze Körperhaltung des Marsyas dessen panische Angst vor der bevorstehenden Folter zum Ausdruck.

Mit der Schindung des Marsyas thematisch unmittelbar zu vergleichen ist das Martyrium des heiligen Bartholomäus. In einer 1624 entstandenen Radierung (Abb. 3)⁵ hat Ribera die Grausamkeit der Handlung noch einen Grad weiter geschraubt: er zeigt nicht die Vorbereitung, sondern die Schindung selbst. Der Scherge hat die Haut am linken Arm des Bartholomäus zunächst mit einem Messerchen angeritzt, das scharfe Werkzeug dann zwischen die Lippen genommen, um beide Hände frei zu haben und die Haut besser abziehen zu können. In auffälligem Kontrast zur grausigen Handlung steht der Gesichtsausdruck des Bartholomäus, der im Verhältnis zum Pathos im Antlitz des Marsyas eher gedämpft

³ Elaine Scarry. *Der Körper im Schmerz: die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*. Frankfurt/Main, 1992, 56. Vgl. auch a. a. O. 86: „Wenn er zuließe, dass die Qualen des anderen ihm zu Bewußtsein kommen, würde ihn dies veranlassen, der Folter ein Ende zu setzen.“

⁴ Dabei sind die Arme nur beim weißen Marsyas angewinkelt. Der rote hingegen hängt mit durchgestreckten Armen, der Schwerkraft völlig ausgeliefert; er bringt das Pathos der Situation nicht mehr durch eine aktive Bewegung, sondern nur noch (aber umso deutlicher) durch seine Mimik zum Ausdruck.

⁵ Reinhold Baumstark, Hrsg. *Apoll schindet Marsyas: über das Schreckliche in der Kunst*. Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum. München, 1995, 182 f., Kat. 22. Jonathan Brown. *Jusepe de Ribera, Prints and Drawings*. Ausstellungskatalog The Art Museum, Princeton University Press, 1973, 18. 73 f. Nr. 12 Taf. 15.



*Dedico mis obras y esta estampa al Serenif. mo Principe Philiberto mi señor
en Napoles año 1624.*

Josepe de Rruera español.

Abb. 3: Martyrium des Bartholomäus. Radierung des José Ribera.

erscheint. Wo Marsyas von nichts anderem mehr erfüllt ist als von der Vorstellung seiner bevorstehenden Schindung, scheint Bartholomäus von dem, was seinem Körper angetan wird, kaum noch betroffen zu sein: seine Augen sind, zukünftige Seligkeit vorwegnehmend, bereits zum Himmel erhoben.

Die Aufmerksamkeit des antiken ebenso wie des neuzeitlichen Künstlers erscheint bei allem Interesse für das Schleifen bzw. für die Schindung als konkrete handwerkliche Vorgänge doch primär nicht auf den Täter, sondern selbstverständlich auf das Opfer fokussiert. Das ist kein Zufall. Vielmehr lässt sich für Darstellungen von Gewalt eine einfache Faustregel aufstellen: Demnach sind Opfer und Täter in ästhetischer Hinsicht von höchst unterschiedlicher Ergiebigkeit. Die Täter gehen ihrem Geschäft in aller Regel mit effizienter Unempfindlichkeit und handwerklicher Routine nach: Gerade dadurch aber tendieren sie zur ästhetischen Unauffälligkeit. Ganz anders die Opfer, die in den ungewöhnlichsten Haltungen und Gebärden vorgeführt werden können und dadurch nahezu unbegrenzte Möglichkeiten der Pathossteigerung erlauben. Aus ästhetischer Perspektive wird derjenige, der Gewalt erleidet, immer und unvermeidlicherweise sehr viel interessanter sein als derjenige, der sie ausübt.⁶ Aber ist mit dem ästhetischen Interesse auch eine ethische Parteinahme gegeben?

Beim Martyrium des Bartholomäus beantwortet sich die Frage nach der Parteinahme von alleine. Indem der Heilige sich zu Tode martern lässt, tritt er in äußerst glaubwürdiger Form die Nachfolge Christi an. Dem frommen Betrachter bietet er sich als ein übermenschlich strahlendes Vorbild an, wohingegen seine Peiniger das Böse in der Welt verkörpern und als Gottes Widersacher auftreten. Bei Marsyas verhält es sich von der Erzählung her genau umgekehrt: hier findet die Schindung auf ausdrücklichen Befehl eines Gottes statt. Ribera selbst verweist darauf mit einem diskreten Wink: in der unteren linken Ecke des Bildes liegt der abgetrennte Kopf einer jugendlichen Statue, in der man keine Mühe haben wird, ein Stand-

⁶ Genau das Gegenteil gilt natürlich für moderne Trivialdarstellungen von Gewalt, wie sie in Kino und Fernsehen immer wieder zu sehen sind. Hier konzentriert sich die Aufmerksamkeit ganz und gar auf die Akteure der Gewalt; deren Konsequenzen beim Opfer (Schmerz, Blut, Wunden usw.) werden entweder gar nicht oder in extrem reduzierter Form vor Augen geführt. Die Bereitschaft zur ungebrochenen Identifikation mit dem Helden als Täter wird durch einen Verzicht auf ästhetische Ausdifferenzierung der Opfer – und das heißt: auf ästhetische Qualität *tout court* – bezahlt. Vgl. dazu Michael Kunczik. *Gewalt und Medien*. Köln, 2004, 40–43.

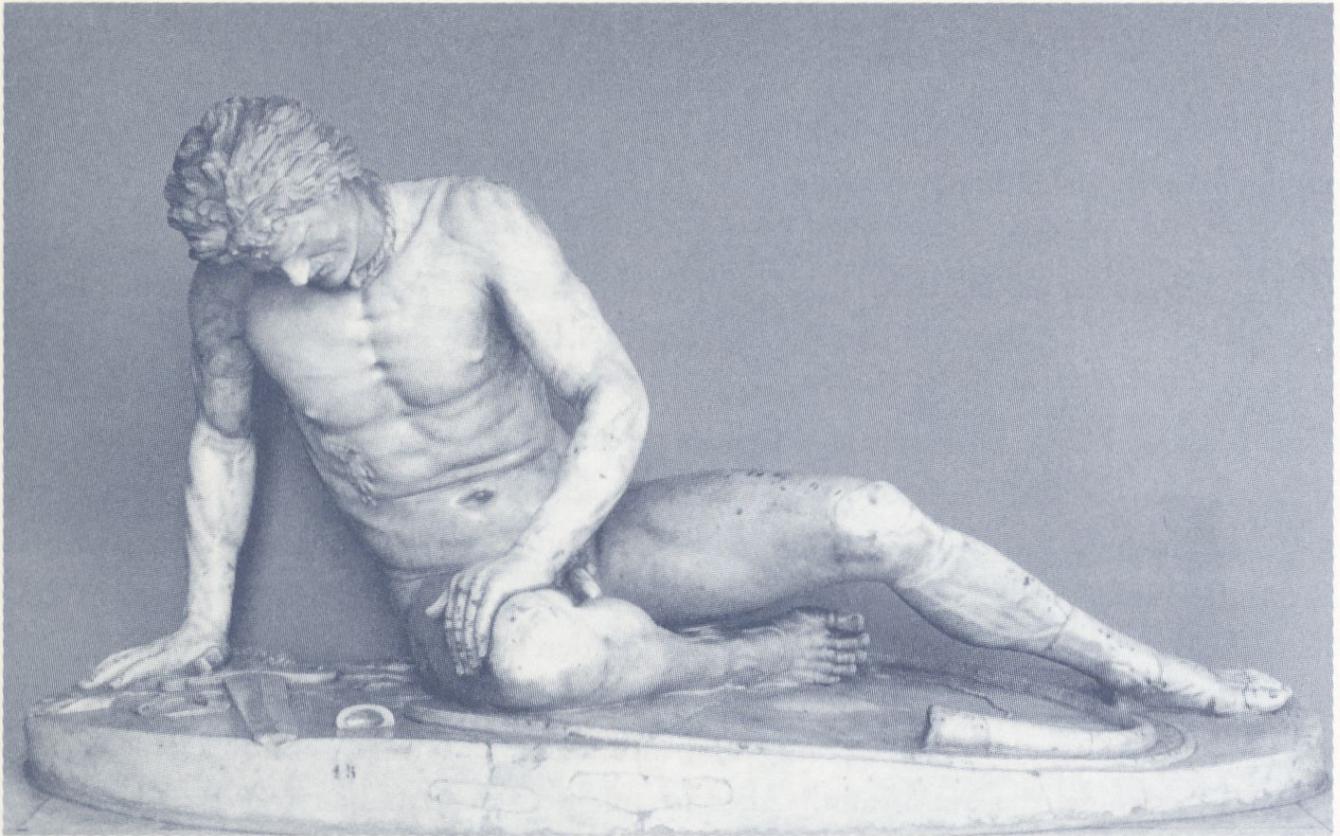


Abb. 4 a: Sterbender Kelte. Rom, Museo Capitolino Inv. 747.

bild Apollos zu erkennen:⁷ Der Gott, der sich solche Grausamkeit hat zuschulden kommen lassen, ist mittlerweile vom Sockel gestürzt; ein neuer und milder Gott wird – allen Schindern zum Trotz – die Herrschaft über die Welt antreten. Ästhetische Fokussierung auf das Opfer und ethische Parteinahme für den Märtyrer sind in Riberas Radierung vollkommen kongruent. Man wäre versucht, eine solche Kongruenz für selbstverständlich zu halten: Aber die Marsyas-Gruppe belehrt einen sofort eines Besseren. Deren Original kann nur als Weihgeschenk in einem Apollon-Heiligtum aufgestellt gewesen sein, und dieser Aufstellungskontext legt die Parteinahme für den Gott und gegen Marsyas fest. Marsyas hat sich in frevelhaftem Übermut dazu aufgeschwungen, dem Gott die Stirn zu bieten, und findet nun seine gerechte Strafe. Die akribische Aufmerksamkeit, mit der das Leiden des Opfers geschildert wird, impliziert keinerlei Parteinahme gegen den Täter.

⁷ Auf Riberas späteren Ölgemälden der Bartholomäus-Schindung ist der Kopf eindeutig als der des Apollon vom Belvedere gekennzeichnet; vgl. etwa die Version in Florenz, Palazzo Pitti (1628–30) oder in Barcelona (um 1644): Alfonso E. Pérez Sánchez und Nicola Spinosa. *Ribera*. Ausstellungskatalog Museo del Prado. Madrid, 1992, 212 f., Nr. 24; 216–18, Nr. 26.



Abb. 4 b: Sterbender Kelt. Rom, Museo Capitolino Inv. 747.

Das ist kein Einzelfall. Unmittelbar zu vergleichen ist ein berühmtes, ebenfalls hochhellenistisches Denkmal, das im späten 3. Jahrhundert vor Chr. im Athena-Heiligtum von Pergamon gestiftet wurde. Es handelt sich um ein Weihgeschenk, das König Attalos I nach seinen Siegen über Kelten und Seleukiden errichten ließ. Auf einer etwa 20 m langen Basis aufgestellt waren verschiedene Figuren verwundeter, sterbender oder sonst wie in einer hoffnungslosen Situation sich befindender keltischer oder seleukidischer Krieger: Nicht dargestellt waren hingegen die pergamenischen Sieger.⁸ Attalos selbst wird zwar in

⁸ Ernst Künzl. „Die Kelten des Epigonos von Pergamon.“ *Beiträge zur Archäologie* Nr. 4, Würzburg, 1971, 14 ff. Tonio Hölscher. „Die Geschlagenen und Ausgelieferten in der Kunst des Hellenismus.“ *Antike Kunst* 28, (1985): 120–136. Hans-Joachim Schalles. „Untersuchungen zur Kulturpolitik der pergamenischen Herrscher im dritten Jh. v. Chr.“ *Istanbuler Forschungen* Bd. 36, 1985, 51 ff. Eugenio Polito. *I Galati vinti*. Milano, 1999. Christian Kunze. *Zum Greifen nah: Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*. München, 2002, 47–51. Im gleichen Heiligtum stand ein weiteres, von den pergamenischen Feldherrn gestiftetes Denkmal, das Attalos selbst (wahrscheinlich zu Pferd) mit einem unterlegenen Gegner darstellte (Künzl a. a. O. 13 f.): auf der Langbasis hingegen waren nur die besiegten Feinde zu sehen.

der Weihinschrift als der Stifter genannt, tritt aber darüber hinaus nicht in Erscheinung. Das ganze Denkmal erscheint auf das Leiden der Besiegten fokussiert, das in eindringlicher und variationsreicher Form vorgeführt wird. Zu dieser Serie von Besiegten hat auch der verwundete Kelte gehört (Abb. 4 a–b). Der an der rechten Brust Getroffene stützt sich auf den rechten Arm und scheint, wenn man ihn von vorne sieht, einfach am Boden zu sitzen.⁹ Wenn man indessen um die Figur herumgeht, erkennt man, dass vielmehr eine komplexe und transitorische Bewegung dargestellt ist, deren Ergebnis leicht vorauszusehen ist. Der Verwundete hat sein linkes Hinterteil durch eine Drehung des Beckens vom Boden gelöst; er versucht, das Körpergewicht auf die linke Seite zu verlagern, um die verwundete Flanke zu entlasten, das linke Knie auf den Boden zu setzen und sich dann aus einer kauern Position vielleicht sogar wieder aufzurichten. Aber der Versuch ist zum Scheitern verurteilt. Im nächsten Augenblick müsste sich der rechte Oberschenkel vom Boden lösen und der linke Arm das verlagerte Gewicht übernehmen; stattdessen ruht die linke Hand wie gelähmt auf dem rechten Oberschenkel und hält diesen am Boden fest; der linke Arm ist offenkundig nicht mehr einsatzfähig; auch der Kopf ist bereits kraftlos heruntergesackt.

Das pergamenische Siegesmonument des Attalos ist aus mehreren Gründen ein erstaunliches Monument. Es wäre für ein neuzeitliches Siegesdenkmal völlig undenkbar, die todgeweihten Feinde in den Vordergrund zu rücken und ausgerechnet den Sieger nicht darzustellen.¹⁰ Vergleichbar wären allenfalls Gefallenendenkmäler, wie sie seit der französischen Revolution üblich werden und im Lauf des 19. Jahrhundert die traditionellen

⁹ Auch die Beschreibung bei Christian Kunze, a. a. O. 224, ist in diesem Punkt ungenau (ausnahmsweise – denn die Eindringlichkeit, mit der Kunze plastische Bildwerke beschreibt, ist in aller Regel mustergültig): „Der Gallier, durch eine klaffende Wunde am rechten Brustkorb tödlich verletzt, sitzt mit leicht vorgebeugtem, schräg aus der Achse gerückten Oberkörper am Boden“ (224). Dabei kommt die Dynamik der Figur eindeutig zu kurz. Lehrreich ist der Vergleich mit dem motivisch entsprechenden Sterbenden in Neapel aus der Gruppe der Kleinen Gallier (a. a. O. Abb. 102): Jener sitzt tatsächlich am Boden, ohne jedes Anzeichen einer weiterführenden Dynamik.

¹⁰ Klassisches Beispiel ist die Anbringung von Figuren gefesselter (im Übrigen aber unversehrter!) Feinde am Sockel von Herrscherstatuen. Das Motiv kommt im frühen 17. Jahrhundert auf; vgl. die Denkmäler für Henri IV in Paris und Ferdinand I in Livorno: Hermann Voss, „Andreas Schlüters Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten und die Beziehungen des Meisters zur italienischen und französischen Kunst.“ In *Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen* 29, (1908): 137–164, hier v. a. 148–152; John Pope Hennessy, *An Introduction to Italian Sculpture* Bd. 3: *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*. Oxford, 1970, 392–394; Miles L. Chappell, „Disegni di Lodovico Cigoli (1559–1613).“ Ausstellungskatalog *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*. Firenze, 1992, 158–162, Nr. 96.

Siegesmonumente allmählich verdrängen.¹¹ Dargestellt und gepriesen werden hier aber natürlich immer und ohne Ausnahme die eigenen Gefallenen, und nicht die des Feindes. Außerdem werden diese Gefallenen als Helden vor Augen geführt: Sofern in solchen Denkmälern Verwundung und Tod überhaupt zum Thema gemacht werden, bleibt die konkrete Qual des Sterbens in aller Regel doch ausgeklammert; sie verschwindet hinter dem Schleier einer verklärenden Heldenrhetorik. Von einer solchen Rhetorik findet sich beim sterbenden Kelten keine Spur: hier wird mit verblüffender Nüchternheit, eindringlich und präzise die Not des Sterbens vor Augen geführt. Vorausgesetzt wird hier ein Betrachter, der ein gesteigertes Interesse an der konkreten Erscheinungsform der Qual mitbringt, ohne sich dadurch aber zur einführenden Identifizierung mit dem Leidenden verleiten zu lassen – ein Betrachter, dessen Parteinahme für den Sieger zwar vollkommen selbstverständlich ist, der aber dennoch seinen Blick mit wacher, nahsichtiger Aufmerksamkeit auf die Not der unterlegenen Feinde richtet. Was ist das aber nun für ein Blick, der eine wache ästhetische Empfindlichkeit mit einem eklatanten Mangel an Mitleid verbindet? Kennt der hellenistische Betrachter eigentlich so etwas wie Mitleid, oder ist ihm die Einfühlung in fremdes Leid unbekannt? Gehört Mitleid überhaupt zum damaligen Gefühlshaushalt, oder findet es darin keinerlei Entsprechung?

Um diese Frage zu klären scheint es notwendig, sich kurz mit der antiken Vorstellung von Mitleid zu befassen.¹² Sinnvoller Ausgangspunkt ist die aristotelische Rhetorik: nicht zuletzt deswegen, weil es sich nicht um einen normativen, sondern um einen deskriptiven Text handelt. Um Erfolg zu haben, sollte der Redner die Erwartungen und Reaktionen seiner Zuhörer kennen: genau dies ist der Grund, weshalb Aristoteles ausführlich die Befindlichkeit des zeitgenössischen Publikums beschreibt. Diesem Publikum nun scheint Mitleid keineswegs fremd zu sein, ganz im Gegenteil: „Freunde nämlich haben Mitleid (*synalgousin*) und alle empfinden Schmerz (*algousin*), wenn ihnen Nahestehende von einem Übel betroffen sind (*ta oikeia phaula*).“¹³ Aristoteles verwendet hier das Verb *synalgein*, das

¹¹ Reinhart Koselleck und Michael Jeismann, Hrsg. *Der politische Totenkult: Kriegerdenkmäler in der Moderne*. München, 1994. Reinhart Koselleck. *Zur politischen Ikonologie des gewaltsamen Todes*. Basel, 1998.

¹² Dazu neuerdings David Konstan. *Pity Transformed*. London, 2001.

¹³ Aristoteles. *Rhetorik* 2,2 = 1379 b 22.

ein gemeinsames Empfinden von Schmerzen bezeichnet; der entsprechende seelische Affekt heißt *eleos*, und er widmet ihm einen längeren Abschnitt.¹⁴

Ausgangspunkt ist eine Bestimmung dessen, was nach landläufiger Meinung unter *eleos* (Mitleid) zu verstehen sei: „Mitleid sei nach landläufiger Definition ein gewisses Schmerzgefühl über ein offensichtliches Übel, das mit Vernichtung und Leid jemanden bedroht, der es nicht verdient, von dem man erwarten muss, dass es einen selbst oder einen der Seinen treffen kann, und das gegenwärtig erscheint.“¹⁵ Von dieser Grundlage ausgehend sucht Aristoteles vor allem drei Fragen zu beantworten: Wer ist für Mitleid anfällig? Mit wem hat man Mitleid? Wodurch wird Mitleid hervorgerufen?

Für *eleos* besonders anfällig sind Menschen, die Schmerz und Leid aus eigener Erfahrung kennen oder Angehörige haben, die schwach und infolgedessen besonders gefährdet sind: Man denke an greise Eltern, Frauen oder kleine Kinder. Von Mitleid frei ist hingegen derjenige, der sich selbst im Besitz aller Güter und über jedes mögliche Übel erhaben fühlt; frei von Mitleid ist aber am entgegengesetzten Ende des Spektrums auch derjenige, der gerade selber in Unglück verstrickt oder einem starken Affekt ausgesetzt ist, denn er ist nicht in der Lage zu bedenken, was noch kommen könnte. Damit eng verknüpft ist die Antwort auf die zweite Frage: Mitleid empfinden wir für diejenigen, die ihr Leiden nicht verdient haben (wer niemanden für tugendhaft hält, sagt Aristoteles, wird jeden seines Unglücks wert halten); ausgelöst wird unser Mitleid durch das Leiden jener, die uns ähnlich sind in Bezug auf Alter, Charakter, seelische Verfassung, Ansehen oder Herkunft; unser Mitleid gilt demnach unsresgleichen (aber sie dürfen uns auch nicht allzu nahe stehen: Denn wenn unsere nächsten Verwandten von einem Übel befallen sind, so empfinden wir, ähnlich wie bei uns selbst, kein Mitleid mehr, sondern einfach Entsetzen). Aufschlussreich

¹⁴ Aristoteles. *Rhetorik* 2,8 = 1385 b 11–1386 b 7; vgl. den hilfreichen Kommentar von Christof Rapp, in: Christof Rapp, Hrsg. *Aristoteles: Rhetorik. Werke in deutscher Übersetzung* Bd. 4. Darmstadt, 2002, 649–651. Die Übersetzung von *eleos* ist ein klassisches Problem; die Vorschläge reichen von „Mitleid“ (kommt als substantivischer Begriff im 17. Jh. auf und setzt sich als Übersetzung für *eleos* im 18. Jh. durch: v. a. bei Lessing; dabei handelt es sich um eine spezifisch deutsche Wortprägung, die in anderen Sprachen keine adäquate Entsprechung hat: vgl. *pity*, *pitié*) über „Rührung“ und „Jammer“ bis „Barmherzigkeit“ (in theologischen Zusammenhängen). Das Problem ergibt sich natürlich daraus, dass der Begriff selbst eine changierende Bedeutungsgeschichte aufweist. In der Sache meint *eleos* bei Aristoteles eindeutig eine negative Beeinträchtigung des Gemütes durch das Leiden einer anderen Person: dafür scheint mir „Mitleid“ immer noch die adäquateste Bezeichnung zu sein (unter der Voraussetzung freilich, dass neuzeitliche und antike Vorstellungen dieses Affekts sorgfältig auseinander gehalten werden); vgl. auch Rapp a. a. O. 649–651.

¹⁵ *Rhetorik* 1385 b 13–15. Dazu Konstan: *Pity* (a. a. O. Anm. 11) v. a. 49 f. 128–136.

ist in unserem Zusammenhang schließlich auch Aristoteles' Antwort auf die dritte Frage: Das Leiden, für das wir Mitleid empfinden, muss gegenwärtig erscheinen; was vor zehntausend Jahren geschehen ist oder in zehntausend Jahren geschehen wird, erregt kein Mitleid. Für den Redner ergibt sich daraus, dass er – wenn er Mitleid erwecken will – durch den Einsatz von Stimme und Mimik, durch seine ganze Kunst der Darstellung ein bestimmtes Übel vergegenwärtigen und sinnfällig machen muss. In diesen letzten Zusammenhang gehört übrigens auch die zentrale Rolle, die *eleos* in der aristotelischen Poetik spielt. Dort wird die Tragödie bekanntlich in erster Linie durch ihre Wirkung definiert: gerade dadurch, dass die tragische Aufführung ein konkretes Übel unmittelbar vor Augen führt, ruft sie im Publikum *phobos* und *eleos*, Schreck und Mitleid hervor.

Dieser knappe Abriss der aristotelischen Mitleidstheorie genügt bereits, um stichwortartig einige Unterschiede zwischen antikem und neuzeitlichem Mitleid zu skizzieren.¹⁶ Erstens: Das neuzeitliche, christlich geprägte Mitleid hat von Anfang an starke theologische Implikationen: Gott hat den Menschen aus Mitleid (*eleos*, lat. *misericordia*) seinen Sohn als Heiland geschickt und sie, die in der eigenen Sündhaftigkeit befangen und in diesem Sinn tot waren, damit wieder zum Leben erweckt.¹⁷ Theologische Implikationen sind dem antiken Mitleidsbegriff hingegen völlig fremd: Über göttliches Mitleid ist bei Aristoteles nichts zu erfahren; wenn Götter tatsächlich über jedes menschliche Übel erhaben sind, müsste man aufgrund der aristotelischen Theorie sogar postulieren, dass ihnen auch jegliches Mitleid fremd sein sollte.¹⁸ Zweitens: Mitleid ist im Christentum nicht nur eine göttliche Tugend, sondern es werden durch Jesus auch alle Menschen zum *eleos* aufgefordert: „*eleos* will ich, nicht Opfer; denn ich bin gekommen, um die Sünder zu rufen, nicht die Gerechten.“¹⁹ Dadurch avanciert Mitleid zur allgemeinmenschlichen Tugend, die die Menschen untereinander verbindet, sie zu Mitmenschen macht. Indem das christliche Mitleid auf jeden Menschen bzw. – über die Menschheit hinaus – sogar auf jede Kreatur Got-

¹⁶ Konstan. *Pity* (a. a. O. Anm. 12) 19. 105–124. Nach wie vor grundlegend bleibt Max Kommerell. *Lessing und Aristoteles*. Frankfurt/Main, 1940, 67. 86. 92–96. 102. Nützlich waren mir ferner v. a. die Artikel in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 5 (1980): 1410–1416 s. v. „Mitleid“. *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament* 2 (1935): 474–482; 5 (1954): 161–163.

¹⁷ Paulus: Ephes. 2,4 f.

¹⁸ Für eine erhellende Diskussion einschlägiger Zeugnisse vgl. Konstan: *Pity* (a. a. O. Anm. 12) 106–117; zwar können manchmal und ausnahmsweise auch Gottheiten Mitleid verspüren, generell aber gilt: „divine pity is not a quality on which human beings can safely rely“ (110); entsprechend selten wird der Versuch unternommen, an göttliches Mitleid zu appellieren.

¹⁹ Matth. 9,13 = 12,7, vgl. 18,33.

tes zielt, ist es potentiell allumfassend und unbegrenzt. Antikes Mitleid ist demgegenüber streng begrenzt und hochgradig selektiv: Mein Mitleid bleibt auf die Angehörigen meiner Gruppe bzw. auf meinesgleichen beschränkt. Drittens: Das christliche, allgemeinmenschliche Mitleid hat eine aktive Komponente, denn es impliziert immer schon eine Aufforderung zum Handeln (*eleos* führt mit einer gewissen Zwangsläufigkeit zur *eleemosyne*; *misericordia* und Barmherzigkeit sind von Anfang an auf eine entsprechende Praxis ausgerichtet und von dieser nicht zu trennen). Im Gegensatz dazu handelt es sich beim antiken Mitleid um einen rein seelischen, passiven Affekt: um eine Form von Rührung, die von sich aus keineswegs zu einer Handlung drängt. Neuzeitliches Mitleid ist altruistisch und transitiv, antikes Mitleid hingegen egoistisch und reflexiv: Es bleibt immer auf das eigene, vergangene oder zukünftige (potentielle) Leiden bezogen; wo die Möglichkeit eigenen Leidens entfällt, gibt es auch kein Mit-Leiden. Viertens: Bei Aristoteles ist *eleos* eine schmerzliche Anwendung, die der Mensch nicht sucht, sondern flieht, und von der er sich dadurch reinigen kann, dass er sie zu ihrem Gipfel treibt; genau in dieser Reinigung, die der Seele wieder zu ihrem Gleichgewicht verhilft, besteht der aristotelischen Poetik zufolge die Lust an tragischen Gegenständen. Diesem Ansatz diametral entgegengesetzt ist die Ansicht Lessings, wenn er dem tragischen Theater nicht mehr eine psychohygienisch-therapeutische, sondern eine positive Funktion zur Erziehung des Menschengeschlechts zuschreibt. „Die Bestimmung der Tragödie ist diese:“ – so schreibt er 1756 in einem Brief an Nicolai – „sie soll unsere Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern. [...] Sie soll uns so weit fühlbar machen, dass uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten rühren und für sich einnehmen muß.“ Eben dadurch aber wird uns die Tragödie auch zu besseren Menschen machen, denn „der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch“.²⁰ Die Tragödie als Schule des Mitleids ist die höchste Form eines Theaters, das sich selbst als moralische Anstalt versteht.

Diese spezifisch neuzeitliche Form des Mitleids dürfte den meisten von uns (ob wir uns nun als gläubige Christen bezeichnen mögen oder nicht) mehr oder weniger selbstverständlich sein, sie ist längst zur zweiten Natur geworden. Man muss sich ihrer bewusst werden, um sie – zumindest auf einer theoretischen Ebene – vorübergehend außer Kraft

²⁰ Gotthold Ephraim Lessing. *Werke und Briefe*, herausgegeben von Wilfried Barner. Frankfurt/Main, 1985 ff., Bd. 11,1; *Briefe von und an Lessing 1743–1770*, herausgegeben von Helmuth Kiesel, Nr. 103, 116–122, zit. 120. Vgl. H.-J. Schings. *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch: Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*. München, 1980.

setzen zu können: Denn solange wir in ihr befangen sind, bleiben uns der hängende Marsyas und der sterbende Kelte vollkommen unverständlich. Der ästhetische Reiz beider Gestalten liegt nicht zuletzt in der Zuspitzung von Pathos und in der differenzierten, genauen Schilderung eines Leidens, das (in Aristoteles' Worten) als ein gegenwärtiges vor Augen gestellt wird. Diese Gegenwärtigkeit ist eine notwendige, aber keineswegs ausreichende Bedingung dafür, dass der Betrachter affektiv-mitfühlend reagiert, indem er an dem so glaubwürdig geschilderten Leiden partizipiert. Der antike Betrachter wird (anders als der neuzeitliche) für Marsyas und den Kelten kaum *eleos* empfunden haben: Weder Marsyas noch der Kelte waren seinesgleichen und beide hatten sie ihr Leiden verdient. Man kann sogar einen Schritt weiter gehen. Das ästhetische Interesse an den vielfältigen Erscheinungsformen des Leidens und den nahezu unbeschränkten Steigerungsmöglichkeiten von Pathos konnte sich in der antiken Kunst umso ungehemmter entfalten, als es eben keine Gefahr lief, den (subjektiv unangenehmen und obendrein politisch unerwünschten) Nebeneffekt des *eleos* zu erwecken.

Nicht jede Darstellung von Gewalt appelliert somit an das Mitleid des Betrachters. Gerade in der Antike haben wir vielfach mit einem neugierigen aber kühlen, genießenden Blick zu rechnen, dem die möglichst präzise und konkrete Schilderung von Gewalt in erster Linie Anlass zu ästhetischem Vergnügen gewesen zu sein scheint. Im neuzeitlichen Horizont einer christlich geprägten Mitleidsethik erhebt jede leidende Kreatur, vor allem aber jeder leidende Mitmensch Anspruch auf Mitleid. Das hat weitreichende Konsequenzen, unter anderem aber auch diese: Überall dort, wo das Aufkommen von Mitleid unerwünscht ist, wird man die Darstellung von Leiden eher unterbinden, die Not nicht zum ästhetischen Thema machen und den Blick von ihr abwenden. Dieses Verdrängungsproblem hat in der Antike nicht bestanden. Gerade weil Leiden nicht immer und notwendigerweise den bedingten Mitleidsreflex auslöste, konnte es mit klinischer Akribie dargestellt und in seinem Pathosgehalt auf die Spitze getrieben werden.