



Der Hammer
Die Zeitung der
Alten Schmiede
Nr. 105, 12.19

Literatur und Einfühlung

Mit selbstironischem Augenzwinkern hat der Literaturwissenschaftler Fritz Breithaupt den Begriff des ›homo empathicus‹ geprägt, da Empathie, bzw. Einfühlung, eine wichtige Voraussetzung für das Funktionieren von menschlichen Gemeinschaften darstellt. Sie mag biologische Grundlagen haben, muss aber kulturell verstärkt werden. »In einem Zeitalter der Gewalt, der verhärteten Fronten, eines neuen Nationalismus« aber auch der »zunehmenden Isolierung der Menschen kann einem Empathie als zentrales Gegenmittel erscheinen«, schreibt Breithaupt, weist jedoch vor allem auf die »dunkle Seite der Empathie« hin. Empathie kann auch als Grundvoraussetzung dafür gelten, andere zu beeinflussen, zu manipulieren – im privaten, jedoch auch im politischen Feld.



Reality oder Empathie

Daniel Wisser

Ähnliche Überlegungen kann man auch an literarische Texte herantragen: Möchte Literatur eine Schule des Mitgefühls sein, oder verhindert dies analytisch-politisches Handeln? Anders gefragt: Kann ein Zuviel an Einfühlung analytischem Denken im Wege stehen, führt zu viel Einfühlung vielleicht gar zu Selbstvergessenheit und Kitsch? Und wie ist eigentlich das Verhältnis von AutorInnen zu ihren Figuren während des Schreibprozesses? Einfühlung von AutorInnenseite in Figuren, von LeserInnenseite in Figuren, jedoch auch zwischen LeserIn und AutorIn – innerhalb dieser drei Eckpunkte entfaltet sich ein vielseitiges Spannungsfeld künstlerischer Produktion.

Die Alte Schmiede hat gemeinsam mit dem Literaturforum Leselampe (Salzburg) Daniel Wisser und, auf dessen Vorschlag, Rosemarie Poiarkov und Tanja Paar eingeladen, Texte zum Thema *Literatur und Einfühlung* zu verfassen und diese in je einer Veranstaltung in Wien und Salzburg zu diskutieren. Die Diskussionsabende fanden unter dem Titel *StreitBar* im Oktober 2019 statt, in dieser Ausgabe des *Hammer* und in der Salzburger Literaturzeitschrift *SALZ* (Ausgabe 178/2019) können die Texte nachgelesen werden. Sie fragen etwa nach dem Verhältnis von ›Nähe‹ und ›Distanz‹ zwischen AutorIn, Figur und LeserIn; wie der zeitgenössische Literaturmarkt die Kategorien von ›AutorIn‹ und ›ErzählerIn‹ vermischt; und in wen man sich überhaupt einfühlen darf ...

Johanna Öttl

(Quelle: Fritz Breithaupt: Die dunkle Seite der Empathie. Suhrkamp 2017.)

Dass die westliche Gesellschaft – wie wir uns selbst gerne nennen, um statt einer Richtung wenigstens eine Himmelsrichtung zu haben – in Zeiten ihres größten Wohlstands in große (kulturelle) Armut geraten ist, ist traurige Gewissheit. Dass die kapitalistischen Staaten, nachdem sie mit dem Ende des Kommunismus ihr System als das bessere und richtigere bestätigt sahen, heute danach trachten, die Demokratie schrittweise abzubauen und die Nachfolgestaaten der ehemals kommunistischen Länder politisch kopieren, um Oligarchien zu errichten und die Meinungsfreiheit einzuschränken, widerspricht einer Ansicht, die jahrzehntlang den Optimismus der Gesellschaften, in denen wirtschaftlicher Aufstieg für alle möglich war, ausgemacht hat: dass der Wohlstand Bildung, Kultur und demokratische Entwicklung in immer größerem Maße begünstigen würde. Heute nehmen die westlichen Gesellschaften den Mittelstand in die Zange und zerstören ihn, womit sie die Säule, die ihr Gebäude politisch und wirtschaftlich zu einem hohen Prozentsatz trägt, zum Einsturz bringen.

Gleiches geschieht in der Literatur und allen anderen Medien, in denen von Individuum und Gesellschaft erzählt wird. Symptomatisch ist dabei der Angriff auf die Fiktionalität als Grundpfeiler der modernen Literatur. Im Mittelalter wurde der Begriff des *Integumentum* aus der antiken Rhetorik entnommen und zunächst für das Interpretationsverfahren weiterentwickelt. *Integumentum* bezeichnet aus syntagmatischer Sicht die Erzählung einer möglichen Geschichte, die sich nicht tatsächlich zugetragen hat, im Gegensatz zur *Historia* (mögliche Geschichte, die sich tatsächlich zugetragen hat) und zur *Fabula* (unmögliche Geschichte). Aus paradigmatischer Sicht bedeutet *Integumentum* »eine Darstellungsweise, die in einer erfundenen Geschichte einen wahren Sinn verhüllt«¹.

Seit dem beginnenden 17. Jahrhundert setzte sich das Konzept des *Integumentum* als Hauptform der zeitgenössischen, modernen Erzählung durch. Üblicherweise wird der *Don Quijote* als erster moderner Roman gehandelt; und tatsächlich beschreibt er ja die Neuzeit, wenn auch in satirischer Weise aus der Perspektive einer vergangenen, feudalistischen und aus der alten Literatur entnommenen Sichtweise der Welt.

Heute gerät gerade die Fiktionalität, die die moderne Literatur begründet hat und ausmacht, von zwei Seiten unter Druck. Zum einen von kommerzieller Seite. Es ist nur folgerichtig, dass die Vertreter der längst global herrschenden kapitalistischen Eliten, die immer

Daniel Wisser (* 1971) erhielt 2018 den Österreichischen Buchpreis für seinen Roman *Königin der Berge*. Dieser erzählt von einem an Multipler Sklerose erkrankten Mann, der in einem Pflegeheim wohnt und sich einen begleiteten Suizid wünscht. Herr Turin, der Protagonist, ist keine bemitleidenswerte Opferfigur, sondern ein ambivalenter Charakter – manchmal ruppig und egoistisch möchte er etwa Pflegerinnen dazu überreden, ihre Brüste angreifen zu dürfen.



stärker danach trachten, Medien zu kontrollieren und zu politischer Propaganda nutzen, jene Erzählweisen, die ihr einst bei der Kritik anderer politischer Systeme nutzbar waren, nicht mehr braucht und daher nicht mehr haben will. (Auch weil der oligarchische Kapitalismus der heutigen Zeit Selbstkritik verabscheut.) Daher ersetzt man Fiktionalität durch Erzählungen, die sich als *Realität*, als etwas *Wirkliches* ausgeben. Die Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler soll überhaupt unterbleiben. Die Mittel der Darstellung sollen verdeckt und vergessen gemacht werden. Es wird suggeriert, ein künstlich geschaffenes Werk wie ein Roman oder ein Film könne die Wirklichkeit darstellen. Diese Verwechslung der Ebenen kommt häufig vor. Es ist aber ein Unterschied, ob sie irrtümlich beim Konsumenten stattfindet oder absichtlich vom Produzenten insinuiert wird. So ist es z. B. nicht neu, dass Filme, die im Vorspann behaupten, *nach einer wahren Begebenheit* gemacht worden zu sein, bewusst suggerieren, die *Wirklichkeit* zu zeigen.

Ende der 1980er bis Anfang der 1990er Jahre begann der Siegeszug des Privatfernsehens. Dem Konsumenten reichten zwei TV-Sender nicht mehr aus, er wollte nun einhundert TV-Sender. Dass sich das Programm der achtundneunzig hinzugekommenen Sender untereinander kaum unterschied, tat nichts zur Sache. Das Privatfernsehen verhalf vor allem dem sogenannte *Reality-TV* zum Aufstieg, das schon in seinem Namen zum Ausdruck bringt, wofür es sich ausgibt. Es hat allerdings abseits der so gekennzeichneten Formate auch in verborgener Weise die Machart vieler dokumentarischer Formate umgekrempelt, in dem es vom Erzählen zu einer Vernutzung des Individuums in absichtlicher und unabsichtlicher Selbstentblößung übergegangen ist (der Begriff ›Sozial-Porno‹ wurde damals geprägt). Was als Dokumentation oder Sozialstudie betitelt ist, wird zum denunziatorischen Lachen des unterdrückten Individuums über sich selbst. Es liegt darin keine Dialektik und keine Erkenntnis, sondern eine Affirmation der Armut.

In der Literatur hat diese Entwicklung Entsprechungen, die feinfühlicher anmuten, aber auf demselben Grundirrtum basieren, dessen Argumentation lautet, dass Literatur im Grunde autobiographisch sei, ja ausschließlich nur autobiographisch sein könne, und damit die hermeneutische Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler hin-fällig sei. Heute unterbleibt diese Unterscheidung zum Teil nicht nur aus der Unfähigkeit, sie zu treffen, sondern bewusst als Verkaufslogik, die die Fiktionalität als Möglichkeit, das Dasein darzustellen, als Umweg empfindet, den es abzukürzen gilt. Dies gipfelt in Werken wie etwa Karl Ove Knausgärds sechsbändigen Roman *Min kamp* (»Mein Kampf«). In einem erfolgreichen Marketingfeldzug wurde die Vermengung der Ebenen *Autor* und *Erzähler*, die Negation der Fiktionalität, in eine Tugend umgemünzt, ja zu einem Gütesiegel für Wahrhaftigkeit gemacht. Wie Paul Jandl in der Neuen Zürcher Zeitung richtig festgestellt hat, haben Personalisierung und der *scheinbare Verzicht* auf Inszenierung ihre Entsprechung in der Politik: »Es ist die literarische Folie, vor der sich die Kulminationen einer

zunehmend personalisierten Politik lesen lassen. Donald Trumps Politik der Affekte ist eine Ich-Politik, in der selbst niedrige Instinkte voll integrierbar sind. Sie befördern den Erfolg, weil sie authentisch wirken.«² Nicht nur, dass Einfühlung in der Politik der Affekte und der Literatur der Affekte vollkommen fehlt; sie ist nachgerade unerwünscht, weil sie Reflexion und Dialektik voraussetzt. Genau zu deren Aufhebung ist sie angetreten.

Zum anderen gerät Fiktionalität auch moralisch unter Druck. Die höchst problematische Forderung von Authentizität als einer Art objektiver Eignungsprüfung des Schreibenden treibt ihr Unwesen. Der Autor muss sich demnach nicht durch sein Werk rechtfertigen, sondern durch seine Herkunft und Geschichte, die ihm alleine zur Glaubwürdigkeit, über etwas Bestimmtes zu schreiben, verhelfen kann. Nach dieser Ansicht ist empathische Literatur nicht authentisch, weil das Opfer nicht selbst spricht. Auch dieser Ansatz richtet sich gegen Fiktionalität, weil er behauptet, nur die Betroffenen selbst könnten über ihr Schicksal beschreiben. Damit öffnet man gleichzeitig einer tatsächlich bedenklichen Form der kommerziellen Literatur die Tore: Ich spreche von den Tausenden von Büchern und Biografien, die unter der Vorgabe, uns die Schicksale bedrängter Menschen näherzubringen, nichts anderes als Produkte von PR und Marketing sind. Angebliche Autobiografien von Flüchtlingen, beschnittenen Frauen, Unterdrückten, Gefolterten, Verfolgten usw. Auch diesen Werken fehlt die Empathie, nämlich die Empathie derer, die mit den Opfern der beschriebenen Missstände Geld verdienen. Solche Bücher entstehen aus der Vernutzung eines Individuums, dessen Geschichte meist von Ghostwritern (oft nicht einmal in der Sprache der angeblichen Autoren) geschrieben zum Bestseller gemacht werden (sollen), ohne dass es darum geht, politisches Bewusstsein oder Unterstützung für Menschen, die dringend unsere Hilfe benötigen, zu erwirken.

Glücklicherweise hat aber der genannte Druck auf die Literatur das Bewusstsein für das Problem erhöht. Empathie wird heute in immer höherem Maße als eine ästhetische Kategorie empfunden. Empathie oder Einfühlung entsteht aber nur unter einer Bedingung, nämlich der Fiktionalität der Literatur. Einfühlung ist nur möglich, wenn es zwei Seiten gibt: das Ich, das beschrieben wird, und das Nicht-Ich, das es beschreibt. Es ist somit auch eine Poetik der Distanz, die Werke auszeichnet, die durch ihre Einfühlung bestehen. Das ästhetische Kriterium darf aber nicht ohne Weiteres mit dem politischen verwechselt werden. Es handelt sich dabei nicht um Mitleid für das Schicksal eines bestimmten Menschen. Es gibt viele reale Situationen, in denen das Individuum oft Täter und Opfer gleichzeitig ist. In einem solchen Fall bedeutet Empathie, auch die Ambivalenz der Lebenssituation zum Ausdruck bringen. Schließlich unterscheidet genau das ernsthafte Literatur wesentlich von trivialer Literatur: dass Aporien und Dilemmata nicht übergangen oder simplifiziert, sondern als geradezu konstituierend für die eigentliche Situation wahrgenommen werden.



Wider das Klischee

Rosemarie Poiarkov

Um hier ein Beispiel anzuführen, möchte ich Ralf Rothmanns 2015 erschienenen Roman *Im Frühling sterben* anführen, der ein Paradebeispiel dafür ist, wie ein in der Nachkriegsliteratur sehr bekannter Topos, das Thema von menschlicher Schuld, die man im Krieg auf sich geladen hat, mit Empathie literarisch behandelt wird. Der Inhalt: Zwei gute Freunde werden als 17-jährige in den letzten Kriegsmonaten zur SS zwangsrekrutiert. Einer von ihnen versucht erfolglos zu desertieren, wird verhaftet und zum Tode verurteilt, während man den anderen dazu zwingt, dem Erschießungskommando seines Freundes, des Deserteurs, anzugehören. Die Rahmenhandlung des Romans erzählt die letzten Tage des früheren SS-Manns in den späten 80er-Jahren und beschreibt die Versuche seines Sohns, dem Vater, der vierzig Jahre lang beharrlich über seine Erlebnisse im Krieg geschwiegen hat, diese Geschichte zu entlocken.

Gekonnt entwickelt Rothmann den Roman aus dieser Ausgangssituation, dem Schweigen des Vaters, und macht seinen Roman zu einer Übersetzung dieses Schweigens. Mit dem Moment der Empathie, der Nicht-Verurteilung der Figuren einerseits und der Behandlung des Vater-Themas jenseits der Schuldfrage andererseits, transzendiert Rothmann hinlänglich bekannte Muster des selben Themas, um das Grauen des Kriegs vorzuführen.

Erst die Literatur macht eine solche Zugangsweisen möglich und es ist notwendig, ihr dafür in formaler aber auch moralischer Hinsicht allen Raum zu geben. Und schließlich braucht es auch den Mut des Autors, das, was das Ich vom Nicht-Ich trennt, durch Fiktion zu schließen. Rothmann hat bei einer Diskussion des Buches offen erzählt, dass der Roman zwar von seinem Vater handelt, sein Vater aber bis zu seinem Tod geschwiegen und nichts über den Krieg erzählt hat. Er weigerte sich wie so viele andere darüber zu sprechen. Die Geschichte vom SS-Mann, der seinen Freund erschießen muss, um nicht selbst erschossen zu werden, hat der Autor von einem anderen Mann gehört hat. Im Zusammenfügen beider Geschichten als Möglichkeit der Geschichte liegt nun genau das Konzept des Integumentum, auf das die Literatur angewiesen ist, will sie sich mit den Möglichkeiten der Gesellschaft und ihrer Entwicklung befassen.

Es kann nur die Literatur und das moderne Erzählen sein, dass die Einfühlung (wieder) in die Mitte der Gesellschaft trägt. Doch nur eine Literatur, die das Format hat, die Welt mit allen Aporien und Widersprüchen abzubilden, wird das Schaffen. Bis ›Empathie‹ dann ein bedeutender Begriff der Tagespolitik geworden sein wird und bis der erste Empathy-TV-Channel starten wird, haben wir sicher noch ein wenig Zeit.

Daniel Wissers Text erschien auch in *Die Presse*, *Spectrum* in der Printausgabe vom 27. September 2019 unter dem Titel »Das Ich und das Nicht-Ich«.

- 1 Brinkmann, Hennig: Verhüllung (›Integumentum‹) als literarische Darstellungsform im Mittelalter, In: *Miscellanea Mediaevalia* (Bd. 8), S. 321.
- 2 Jandl, Paul: Ich, ganz gross, In: *Neue Zürcher Zeitung*, 11. Juli 2017.

In letzter Zeit habe ich immer öfters das Gefühl, die anderen wissen schon alles, bevor sie überhaupt ein Gespräch beginnen. Ja, manchmal kommt es mir so vor, als sei das die Voraussetzung, um sich überhaupt auf ein Gespräch einlassen zu können: den Hintergrund des Gegenübers zu kennen, seine Weltsicht, seine Lebenserfahrung. Wie es ist, 16 oder 80 Jahre alt zu sein, in L.A. oder Mumbai zu essen, als SupermarktkassiererIn zu arbeiten, wie sich der erste Kuss anfühlt, wie man ein Kind erzieht, dass Wähler*innen der FPÖ oder AfD zu wahrer Empathie nicht fähig sind ... Im Gegensatz zu uns. Wir schauen uns echte Flüchtlinge auf der Bühne an und leiden mit ihnen mit.

Mitleid und Furcht soll die Tragödie in uns auslösen, um uns zu moralisch besseren Menschen zu machen. Davon geht Gotthold Ephraim Lessing im 18. Jahrhundert aus und beruft sich dabei auf Aristoteles, dessen *Poetik* lange Zeit als literarisches Regelwerk galt. Lessing interpretierte auch gleich die lang geltende sogenannte Ständeklausel um. Die Ständeklausel besagte, dass in Tragödien die Hauptfiguren von »hohem Stand« sein mussten. Begründet wurde das, vereinfacht gesagt, unter anderem damit, dass es dem Leben der anderen an Größe und Bedeutung fehle, wodurch weder die Fallhöhe dramatisch dargestellt noch im Publikum die gewünschte Wirkung erzeugt werden könne – ein König kann tiefer fallen als ein Kaufmann. Nur das Fühlen, das Handeln »höherstehender« Personen wurde also als »relevant« genug angesehen, um im Publikum die angestrebte »Katharsis«, die »Reinigung« von bestimmten Affekten, bewirken zu können. Weil Lessing dem Mitleid so großen Wert beimisst, pocht er darauf, dass die Figuren in der Tragödie vom »gleichen Schrot und Korne« sein sollen wie das Publikum, damit dass mit der Einfühlung auch klappt. Lessing schreibt das erste bürgerliche Trauerspiel in deutscher Sprache – eine theatergeschichtliche Revolution.

Es ist also alles andere als selbstverständlich, dass jetzt Flüchtlinge, denen in Österreich ja ein geringer sozialer Status zugesprochen wird, auf den »Brettern, die die Welt bedeuten«, stehen. Und es ist auch alles andere als selbstverständlich, dass Flüchtlingen zugestanden wird, dass die Einfühlung in sie im Publikum etwas von ernsthafter Relevanz auslösen kann, und dabei nicht nur die Einfühlung in die ausgebildete Ärztin aus dem Iran, sondern auch in den afghanischen Jugendlichen ohne Schulbildung (Stichwörter: Fallhöhe und Ähnlichkeit).

In Bezug auf die Einfühlung besteht aber folgendes Problem: Die Flüchtlinge auf der Bühne werden als Menschen präsentiert, die traumatische Erfahrungen am eigenen Leib erfahren haben. Die Flüchtlinge sollen Gesichter bekommen, sollen nicht mehr bloß Teil einer Masse sein, sondern Personen mit einem Namen, einer eigenen Biografie, Individuen, mit denen man Mitleid haben kann. Das ›Echte‹ soll dafür sorgen, dass die Zuseher*innen sich nicht so leicht distanzieren können. Aber trotzdem – oder gerade deswegen? – werden diese Menschen auf der Bühne für mich nicht zu Personen. Sie sind



Schablonen für ›den Flüchtling‹. Vieles von dem, was der- oder diejenige erzählen könnte, will man auch nicht hören. Man möchte z. B. vielleicht doch lieber nicht über Antisemitismus sprechen oder über Homosexualität, wobei es aber natürlich auch Menschen gibt, die genau wegen ihrer Homosexualität nach Österreich geflüchtet sind. Das Ansprechen gewisser Themen könnte die eben erst entwickelten eigenen Gefühle infrage stellen, wo man doch auch stolz darauf ist, über so viel Empathie zu verfügen, wobei dieser Stolz vielleicht auch damit zusammenhängt, dass es sich hier auch um eine Fähigkeit handelt, nämlich laut Duden um die »Bereitschaft und Fähigkeit, sich in die Einstellungen anderer Menschen einzufühlen«.

Ich bleibe nicht in mir stecken. Mein Herz ist offen für die ganze Welt, ich kann mich auf Neues einlassen, ich denke nicht nur an mich.

Ich habe Empathie immer so verstanden, wie sie der Duden definiert, nämlich nicht im Sinne eines Mitleidens, mit dem die Einfühlung eben oft gleichgesetzt wird, sondern dass man versucht, die Beweggründe des anderen nachzuvollziehen, versucht, den anderen zu verstehen, was aber nicht automatisch heißt, dass man die Meinung des anderen, sein/ihr Handeln gut findet. Für mich heißt Einfühlung nicht, sich für die Welterfahrung des anderen zu entscheiden, sondern sich für diese Welterfahrung überhaupt erst einmal zu interessieren und im weiteren Schritt, diese fremde Welterfahrung anerkennen zu können.

Mein literarisches Schreiben ist sehr nah an den Figuren dran. Um dem Klischee zu entgehen. Das immer schon alles weiß. Das sich schön an das Erwartbare hält. Das wiederholt, was wir gerne hören möchten. Weil es mich nicht interessiert, wenn bestimmte Menschen (oder auch bestimmte Themen) in erzählenden Texten immer nur als Schablone vorkommen. Weil es mich nicht interessiert, wenn das Klischee ironisiert wird, ohne dass dabei die Ebene des Klischees verlassen wird. Wenn die eigene fehlende Empathie ironisiert wird, wobei der Subtext dann schon mal lautet: Hier zahlt sich Einfühlung gar nicht aus.

Die Kunst, die Literatur unterliegt auch heute noch Regeln, Normen, Erwartungen und hat einiges mit Macht zu tun. Das wird gerade jetzt wieder umso deutlicher, wenn es um ›kulturelle Aneignung‹ geht und nicht mehr nur in den Zirkeln der Postcolonial Studies darüber diskutiert wird, wer was schreiben darf: Darf eine Weiße einen Roman veröffentlichen, in dem die Hauptfigur ein Afroamerikaner

Rosemarie Poiarkov (* 1974) arbeitete unter anderem als Trainerin für Deutsch als Fremdsprache und als Dramaturgin bei Theaterperformances. Über ihren Roman *Aussichten sind überschätzt* (2017) schreibt ihre Autorinnenkollegin Andrea Grill, Poiarkov bringe den LeserInnen ihre Figuren sehr nahe: »Jede einzelne Stimme liegt der Autorin am Herzen, dadurch gelingt es ihr, sie auch der Leserin, dem Leser ans Herz zu legen.«

ist? Bereichert sie sich damit nicht am Leid eines anderen? Bestärkt und nutzt sie dabei nicht rassistische Machtverhältnisse? Und: Wie kann sie sich anmaßen, sich in einen Afroamerikaner einzufühlen?

Ausgeklammert wird dabei meiner Meinung nach, was auch teils in Stücken mit Flüchtlingen auf der Bühne übersehen wird:

Wie bringe ich etwas zur Sprache, wie bringe ich etwas auf die Bühne?

Wie bringe ich jemanden anderen dazu, überhaupt mal zuzuhören?

Welche Erwartungen des anderen muss ich vielleicht erstmal erfüllen, damit diese/r sich überhaupt darauf einlässt, ihrer/seiner Empathie Raum zu geben? Dazu in Zeiten, in denen um unsere Aufmerksamkeit gekämpft wird wie nie zuvor. Weder kognitive (wahrzunehmen, was in der/im anderen vorgeht) noch emotionale (zu fühlen, was der/die andere fühlt) Empathie ist grenzenlos vorhanden. Und wie viel an ähnlicher Welterfahrung ist notwendig, vermuteter oder tatsächlicher, damit es überhaupt zu so etwas wie Einfühlung kommen kann?

Ich habe immer wieder über Wittgensteins Satz »Wenn ein Löwe sprechen könnte, wir könnten ihn nicht verstehen.« nachgedacht. Während der Arbeit an meinem Roman *Aussichten sind überschätzt* versuchte ich, mich in das Leben eines Wals einzufühlen, aber gab es bald wieder auf. Es mag uns selbstverständlich erscheinen, dass die Lebenswelt eines Wals uns Menschen sehr fremd ist, Einfühlung daher unmöglich zu sein scheint, aber wie sehr kann man einen anderen Menschen verstehen? Und was bedeutet das für das Verständnis der Menschen untereinander, also wie weit ist Verständnis zwischen Menschen möglich?

Ich schreibe nicht über Menschen oder Themen, die mir nicht – in welcher Art und Weise auch immer – nahe sind. Weil es mich interessiert, sich mit dem auseinanderzusetzen, was selbstverständlich zu sein scheint, was man zu wissen glaubt. Den Menschen und Themen eine Sprache zu geben, bei denen sich die eigene Empathie oft von vornherein sicher zu sein scheint. So sicher, dass man eigentlich glaubt, dass es gar keiner empathischen Auseinandersetzung mehr bedürfe. Weil für mich persönlich sonst die Gefahr besteht, Klischees zu reproduzieren.

Ich glaube nicht, dass es prinzipiell unmöglich ist, über Menschen und Themen zu schreiben, die von der eigenen Welt, dem eigenen Leben weit weg sind. Man kann ja recherchieren, sich mit unterschiedlichsten Menschen unterhalten, sich intensiv mit diesen beschäftigen. Und es ist immer die Frage, was das eigene Schreiben eigentlich soll. Gerade in der Literatur des 20. Jahrhunderts ist ja intensiv gegen so etwas wie Einfühlung angeschrieben worden.

Und: Einfühlung schützt nicht vor Klischees. Aber: Einfühlung schützt oft vor Überheblichkeit.

Und dann aber eben auch wieder nicht. Denn wenn Ähnlichkeit für Empathie notwendig zu sein scheint, so gibt es wie die vermutete



Ähnlichkeit auch eine vermutete Einfühlung. Die dann mit der Realität gleichgesetzt wird. Dann hat man vielleicht gewissen Kriterien gemäß ein gutes Buch gelesen. Aber – ich drücke es mal vorsichtig so aus – mit einer differenzierten Wahrnehmung der Realität hat das nichts zu tun.

Wer wird als Schreibende/r ernst genommen? Welche Menschen werden als »literaturtauglich« angesehen? Das ist eine durch und durch ästhetische Frage, aber es ist auch immer eine Frage der Macht. Denn es geht um Sichtbarmachung. Und im weiteren Sinne darum, jemandem einen Personenstatus zuzugestehen. (Wie viele Personen mir in der Literatur abgehen! Über wen ich gerne lesen würde! In wen ich mich gerne »einfühlen« würde!)

Gerade in der Geschichte des Dramas sieht man eben gut, wie der Kreis derer, die unserer Einfühlung als wert erachtet werden, erweitert wurde, wobei dabei ja interessanterweise mit der Katharsis des Publikums, also damit, was Theater in den Zusehenden bewirken soll, argumentiert wird. Das heißt, es geht dabei vielleicht weniger darum, wer unserer Einfühlung »wert« ist, wie es die heutige Diskussion oft nahelegen scheint – wenn z. B. gefragt wird, ob man Ängste der FPÖ-wählenden Hilfsarbeiterin, die über Flüchtlinge schimpft, ernst nehmen solle, wenn sie selbst doch anderen gegenüber auch keine Empathie zeige –, als mehr darum, welchen Nutzen wir von Einfühlung haben könnten. Hat man eine politische Agenda, ist Empathie dann oft vorrangig den »sozial Schwächeren«, den »sozial Ausgegrenzten« vorbehalten. Denn deren Leiden soll sichtbar gemacht werden. Deren Leben soll verändert werden. Was dann dazu führt, dass darum gekämpft wird, Menschen in den Kreis der Sichtbaren aufzunehmen, damit ihnen unsere Empathie zugutekommen kann. Aber was ist das für eine Art von Gesellschaft, wenn mit dem Einschluss der einen gleichzeitig andere wieder ausgeschlossen werden?

Das Mitleiden kann leider auch schon mal blöd im Kopf machen. Es überwältigt, schaltet das Denken aus. Man ergreift Partei für die eine Seite, wird blind gegenüber Widersprüchen. Ist das Buhlen um Empathie im künstlerischen Kontext nicht meistens einfach langweiliger Kitsch?

Bertolt Brechts »Glottz nicht so romantisch«, das er 1922 vor der ersten Aufführung eines seiner Stücke auf ein Plakat drucken ließ, ist

wohl literaturhistorisch einer der bekanntesten Einsprüche gegen die Einfühlung als ästhetischer Kategorie.

Empathie, die sich nicht nur selbst kraut, beginnt mit Zuhören. Und damit, den anderen zu verstehen zu versuchen, egal, in welcher Position der/die andere ist.

Empathie im Sinne eines Miteinanders, eines AufeinanderEinlassens, eines Zuhörens, eines Gegeneinanders, das sich miteinander auseinandersetzt und aufeinander einlässt.

Da kann Literatur sehr viel. Literatur kann differenzieren, Literatur kann Widersprüche aufmachen und stehen lassen, Literatur kann Menschen sichtbar machen, die ganz anders sind als man selbst, Literatur kann uns dazu bringen, zuzuhören, sich auf Fremdes, Beunruhigendes, Unerwartetes einzulassen. Literatur erlaubt uns, anders zu sein, als wir sein wollen oder als wir glauben, uns den anderen präsentieren zu müssen. Literatur kann wunderbar privat sein. Ermöglicht eine besondere Form der Vereinzelung. Man kann sogar Romane lesen, die in der eigenen Blase verpönt sind, und niemand muss davon erfahren.

Ich halte es für wichtig, dass in der Literatur auch eine Art von empathischer Auseinandersetzung mit Menschen stattfinden kann, die man selbst als moralisch nicht integer, sogar als extrem abstoßend empfindet. Zum Beispiel auch deswegen, weil Umstände oder auch etwas in einem selbst, das man nicht so gerne wahrnimmt, vielleicht auch noch gar nicht bemerkt hat, einem dann auch schon mal ganz anders handeln lassen kann, als man es von sich erwarten, verlangen würde. Denn es muss ja nicht immer gleich um den/die Massenmörder*in gehen, sondern auch: Was geht in jemandem vor, der von einem Tag auf den anderen ohne Ankündigung seine/ihre Familie verlässt? Oder wie wird man korrupt?

In der Literatur ist auch eine andere Art von »Einfühlung« möglich, als die, die vom einzelnen Menschen ausgeht. Denn ich kann mich, auch in einem realistischen Text, vom Text weitertragen lassen. Ich kann mit dem Satz einer konkreten Figur beginnen, mit einer Szene, einer Handlung, einem Bild, einem Gefühl. Fühle ich mich dann in diese Person in der Art und Weise ein, von der hier jetzt meistens die Rede war? Und ist nicht genau das auch eine Möglichkeit, Klischees zu entgehen?



Einführung, ja, aber.

Tanja Paar

Die Moderne misstraut der Einfühlung. Warum ist das so? Seit Bert Brechts These über den Verfremdungseffekt in den 1920er Jahren herrscht an deutschsprachigen Theatern – und nicht nur dort – eine gesunde Skepsis gegenüber der Einfühlung.

Der V-Effekt soll gewährleisten, dass die Einfühlung der ZuschauerInnen gestört und so kritische Distanz möglich wird. Kommentare und Reflexionen unterbrechen die Handlung im epischen Theater: Damit »ist gewonnen, daß der Zuschauer die Menschen auf der Bühne nicht mehr als ganz unveränderbare, unbeeinflussbare, ihrem Schicksal hilflos ausgelieferte dargestellt sieht. Er sieht: dieser Mensch ist so und so, weil die Verhältnisse so und so sind. Und die Verhältnisse sind so und so, weil der Mensch so und so ist. Er ist aber nicht nur so vorstellbar, wie er ist, sondern auch anders, so wie er sein könnte, und auch die Verhältnisse sind anders vorstellbar, als sie sind.« (Bertolt Brecht)

Das bisher Unvorstellbare soll also denkbar gemacht werden. Aber nicht etwa, indem es gezeigt wird, sondern indem es offengelassen wird. Es könnte auch anders sein. Ich trete als Betrachterin gleichsam einen Schritt zurück, werde förmlich und mehr oder minder formvollendet dazu gezwungen. »Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt!« Das epische Theater ist immer auch ein wenig volksbildnerische Gewaltanwendung, es knirscht im Gebälk, es knirscht in unseren Knochen, wir dürfen es uns nicht einfach gemütlich machen und in die Guckkastenbühne glotzen, bis sie uns eingelullt hat.

Ein Schritt zurück: der V-Effekt im Roman (Erzählperspektive)

Einen Schritt zurücktreten und Möglichkeiten offen lassen, was bedeutet das im Roman? Die Wahl der Erzählperspektive hat entscheidende Bedeutung in Bezug auf die Frage, wie nahe wir als LeserIn den Figuren kommen dürfen beziehungsweise sollen. Die Ich-Erzählung schafft nicht unbedingt die größte Nähe. Identifiziere ich mich als Leserin nicht mit der Protagonistin, ja lehne sie sogar ab, weil ich sie unsympathisch finde, klappe ich das Buch vielleicht schnell zu.

Die Ich-Perspektive ist sehr, sehr schwierig umzusetzen und nicht jeder beherrscht sie so souverän wie mein Kollege Daniel Wiser, der in *Königin der Berge* seinen Protagonisten, Herrn Turin, zuerst einmal »aus der Rollstuhlperspektive« losschwadronieren lässt. Die Ich-Erzählung wird aber bereits auf der zweiten Seite des Romans durchbrochen, denn der Autor zwingt Herrn Turin sehr schnell in die Selbstreflexion: »Es gefällt mir, von mir selbst in der dritten Person zu sprechen. Es klingt fast so, als ginge es um jemand anderen, als hätte jemand anderer Multiple Sklerose, als säße jemand anderer in diesem Rollstuhl, als würde jemand anderer von einem Harnbeutel überallhin begleitet werden, als wäre jemand anderer Insasse dieses Pflegeheims.« Ein kleiner Kunstgriff, ganz spielerisch wie nebenbei, und schon ist die Erzählperspektive gewechselt.

In den weiteren Kapiteln folgen immer wieder ganze Passagen, die dialogisch gesetzt sind. Die Dialoge sind aber nicht unter Anföh-

rungszeichen gesetzt, sondern durch die Nennung der jeweils sprechenden Person ausgewiesen, wie wir das aus dramatischen Texten kennen (HERR TURIN: ... KATHARINA PAYER: ...) Ein Bruch also auch hier. In den epischen Erzähltext wird ein Drama eingeschummelt. Schafft Wiser durch den ersten Kunstgriff, so behaupte ich, die notwendige Distanz zum Protagonisten – welche Leserin erträgt schon 400 Seiten aus der Sicht eines Sterbenskranken? – ermöglicht uns der zweite Kniff, den Figuren wieder näherzukommen. Sehr nahe. Wir belauschen gleichsam ihre Gespräche, sind im Pflegeheim dabei. Dieses elegante Wechselspiel aus Nähe und Distanz ist es, das eine der Qualitäten dieses Buchs ausmacht. Einführung ja, aber nur bis zu einem gewissen Grad. Wir werden als LeserInnen dazu eingeladen, einen Schritt nach vorn zu machen, dann aber dazu aufgefordert, wieder einen Schritt zurückzutreten, die Pietät zu wahren. Das Ganze implizit, durch die Form. Das ist sehr elegant und wird dem anspruchsvollen Thema gerecht.

Multiperspektivische Ich-Erzählung / flache und runde Charaktere

Wie ist es mit mehreren Ichs, also einer multiperspektivischen Ich-Erzählung? Sie ist eine sehr große Herausforderung für die Autorin, gilt es doch, die verschiedenen Ichs klar voneinander abzugrenzen, ihnen einen jeweils eigenen Duktus, eine überzeugende eigene Gedankenwelt zu erschaffen. Eine sehr schwierige Übung. »In seinen Ansichten eines Romans verwendet E.M. Forster den inzwischen berühmten Begriff ›flach‹ für Charaktere, denen ein einzelnes, wesentliches Attribut zugesprochen wird, das bei jedem Auftauchen der Figur unverändert wiederholt wird«, schreibt James Wood in seiner *Kunst des Erzählens*. »Oft kommen einem diese Figuren mit einem Schlagwort, einer Redensart, einem Schlüsselsatz. Flache Charaktere haben ... nicht das Zeug zur Tragik. Sie müssen komisch sein. Runde Charaktere ›überraschen‹ uns bei jedem Auftauchen, sie sind nicht fadenscheinig theatralisch; sie gehen mit anderen Figuren im Gespräch gut zusammen, sie ›holen‹ gegenseitig ihre Konturen schärfer heraus, und alles ganz unauffällig.«

Flache Charaktere also im Gegensatz zu runden, eine Einteilung, die Wood ausführt, im nächsten Atemzug aber verwirft: »Mir wäre es ganz recht, wenn man die Idee der ›Rundheit‹ der Charakterisierung von Figuren über Bord werfen könnte, weil sie uns – Leser, Autoren,

Tanja Paar (*1970) veröffentlichte u.a. journalistische Arbeiten für *Falter*, *Profil*, *Der Standard*. Ihr Debütroman *Die Unversehrten* (2018) erzählt distanziert und mit analytischem Blick von einer Dreiecks-geschichte zwischen zwei Frauen und einem notorisch unentschiedenen Mann; von einer ungewollten und einer minutiös geplanten Schwangerschaft; vom Tod eines Kindes unter ungeklärten Umständen.



Kritiker – mit einem unerreichbaren Ideal tyrannisiert. »Rundheit« ist in der erzählenden Prosa unmöglich, weil auch auf ihre Weise sehr lebendige Figuren nicht dasselbe sind wie wirkliche Menschen ... Es kommt auf Subtilität an – Subtilität der Analyse, der Untersuchung, des Anliegens, des empfundenen Druckes –, und der Subtilität genügt eine schmale Öffnung.«

Subtilität versus Allwissenheit

Wie also Subtilität herstellen? Leicht hat es scheinbar die auktoriale ErzählerIn, die alles weiß, Vergangenheit und Zukunft der Personen kennt. Verlockend, aber auch ein bisschen langweilig. Alles wird ausbuchstabiert, die Gedankenwelt der Figuren wird vor uns ausgebreitet bis in die letzte Ritze. »Subtext« nennt man das am Theater, wenn die Personen ihre Gedanken auf der Zunge tragen. Der Subtext soll nicht gesprochen werden, aber er muss gekannt werden, zumindest von den DarstellerInnen. Sie wissen, was sie nicht aussprechen, aussparen, verleugnen, damit sie die Rolle spielen können. Aber sie machen es nicht explizit. Wo jede Regung, jeder Gedanke – am Theater wie im Roman – ausgesprochen wird, regiert der Kitsch. Jede Distanz fehlt. Die totale Einfühlung ist das Gegenteil der Subtilität.

Die Figuren: Wie viel sollen/dürfen wir über sie wissen?

Ich wurde bei Lesungen aus meinem Debütroman *Die Unversehrten* oft gefragt, welche der beiden Protagonistinnen ich sei? Vio oder Klara? Ich sage immer: Ich bin beide. Ich bin alle. Ich bin auch Martin. Natürlich bin ich alle. Ich kann als Autorin gar nicht anders. Natürlich mag ich manche meiner Figuren mehr als andere, bin ihnen näher. Aber die Herausforderung ist es doch gerade, auch den anderen näherzutreten, sie zu erforschen, ihre Motive zu prüfen. Das ist erzählerische Gerechtigkeit. Auch sie hat etwas mit Nähe versus Distanz zu tun. Ohne Nähe keine Einfühlung.

Um der Frage zu entgehen: »Welche der Figuren sind Sie?« wird mein zweites Buch ein historischer Roman, der um 1896 spielt. Das heißt, es ist nicht eigentlich ein historischer Roman, sondern eine

aktuelle Geschichte im historischen Kleid. Es geht um die Themen Wirtschaftsflucht, Krieg, Heimat, Identität, Geschlechterdifferenz, denen ich ein historisches Mäntelchen umwerfe. Ich tarne sie, um sie kenntlich zu machen. Ich brauche die zeitliche Distanz, um mich ihnen zu nähern.

Meine fiktiven ProtagonistInnen treffen dabei im Roman auf reale historische Persönlichkeiten wie Gertrude Bell oder T. E. Lawrence, besser bekannt als Lawrence von Arabien. Der Vorteil meiner Figuren ist: Sie wissen nicht, dass sie fiktiv sind. Wüssten sie es, würden sie mir vielleicht entgleiten, ruppig werden, ein Eigenleben entwickeln. Nabokov hat einmal gesagt, er schiebe seine Figuren hin und her wie Schachfiguren: »Wenn ich will, dass meine Figur die Straße überquert, dann überquert sie die Straße. Ich bin ihr Herr.« So streng bin ich nicht. Ich kenne nicht alle Facetten meiner Figuren, sie entwickeln ein Eigenleben. Wenn ich schlafe, treiben sie Unsinn. Manchmal begegne ich ihnen im Traum.

Mein Roman spielt nicht nur in der Vergangenheit, er spielt auch in Anatolien, einer Gegend, die ich noch nie bereist habe. Das empfinde ich als Vorteil. Ich darf mir ein Bild machen. Ich kann recherchieren, historische Fotos betrachten, Texte lesen, Geschichten hören, mit Menschen sprechen. Aber im Unterschied zu meiner Arbeit als Journalistin bin ich als Schriftstellerin der Wahrheit nicht verpflichtet. Ich komme ihr manchmal nahe, aber dann gehe ich wieder. Ich weiß nicht alles über meine Figuren. Ich kenne nicht ihr gesamtes Leben. Manchmal lügen sie mich an. Wüsste ich um all ihre Abgründe, wendete ich mit Schauern ab. Denn die Einfühlung braucht auch Distanz zum Objekt ihrer Anteilnahme. Sonst wird sie von ihr überwältigt. Siehe V-Effekt.

Die Anteilnahme, wenn sie handlungsfähig bleiben soll, geht über die Rührung, die uns der Kitsch beschert, hinaus: George Eliot schreibt: »Der größte Gewinn, den wir dem Künstler verdanken – ob Maler, Dichter oder Romanautor – ist die Ausdehnung der Anteilnahme ... Die Kunst steht dem Leben am nächsten; sie bietet einen Weg, unsere Erfahrungen zu erweitern und den Kontakt zu unseren Mitmenschen über unsere persönlichen Grenzen hinaus auszudehnen.« (*The Natural History of German Life*, 1856)