

ÜBER EMPATHISCHEN MÖGLICHKEITSSINN UND ANDERE
KOMISCHE FORMEN DER ETHISCHEN SELBSTVERSTÄNDIGUNG
AM BEISPIEL VON *TONI ERDMANN*

Von Maria-Sibylla Lotter

I. Lachen statt Empathie: zum schlechten ethischen Ruf der Komödie

»Comedys und derartiger Bullshit«,¹ wie es der Schauspieler Vincent Cassel kürzlich in einem Interview mit Blick auf Filmkomödien ausdrückte, gelten nicht gerade als Beiträge zur ethischen Bildung. Das liegt nicht nur am schlechteren Niveau vieler heutiger Filmkomödien, wenn man sie mit den subtileren Hollywood-Komödien der dreißiger und vierziger Jahre vergleicht. Es hat mit dem schlechten moralischen Ruf des Lachens zu tun. Nach der klassischen »Überlegenheitstheorie des Humors«, die bis in die frühe Neuzeit das Verständnis von Komik und Humor bestimmte, neigen wir zum Lachen, wenn wir uns dem anderen überlegen fühlen, wodurch das Mitgefühl blockiert wird.² Nur wer zumindest momentan unfähig zum Mitgefühl ist, kann sich über andere lustig machen. Im Lichte dieser Theorie betrachtet, scheint die Komödie und das Lachen nicht nur mit christlicher Demut unvereinbar. Da das Mitgefühl im Sinne der Fähigkeit, sich in den anderen hineinzuversetzen, in den Diskussionen des achtzehnten Jahrhunderts auch als Grundlage des moralischen Bewusstseins verstanden wurde, als eine wohlwollende Haltung, mit der der Mensch überhaupt erst ein moralisches Wesen wird, mussten künstlerische Formen der Blockierung des Mitgefühls auch als moralisch fragwürdig erscheinen. Während die Tragödie seit Lessing als geeignet gilt, den Zuschauer zum Mitgefühl und damit zu einem moralisch ansprechbaren Wesen zu erziehen, da ihre Protagonisten stets besonders gute Menschen sind, die ein letztlich unverdientes Schicksal erleiden, löst die komische Vorführung des Missgeschicks von gewöhnlichen oder gar besonders tölpelhaften Menschen in der Komödie kein Mitgefühl,³ sondern Gelächter aus – sonst ist sie als Komödie misslungen.⁴ Sie scheint damit zwischenmenschliches Wohlwollen und Solidarität nicht zu fördern, sondern durch Überlegenheitsgefühle eher zu untergraben. Komödien, so könnte man schlussfolgern, kann man als Unterhaltung schätzen, aber nicht mit Blick auf die ethische Bildung.

¹ Vincent Cassel: *Dann wirst du zum Kassengift – Tödlich*, auf: *Spiegel Online* (30.10.2017).

² Zur Überlegenheitstheorie des Humors vgl. Noel Carroll: *Humour – A Very Short Introduction*, Oxford University Press 2014, 8–16.

³ Die Begriffe Empathie und Mitgefühl werden hier nicht scharf abgegrenzt, sondern in dem vagen Sinne verwendet, in dem wir sie in der Umgangssprache für alle möglichen Formen des »Sich-in-andere-Hineinversetzens« gebrauchen.

⁴ Zur Unverträglichkeit von Lachen und Mitgefühl vgl. Berson: *Le Rire – Essai sur la signification du comique*, Paris 2012, Kap. 3.

Dieser Einschätzung möchte ich jedoch aus zwei Gründen widersprechen. Erstens beruht sie auf einem viel zu eingeschränkten Verständnis von Empathie und zweitens unterschätzt man die kommunikativen Möglichkeiten der Komik, die in Momenten, wo der Ernst in Moralismus umkippt, der ethischen Verständigung und Selbstverständigung dienen können, wenn man sie allein im Lichte der Überlegenheitstheorie des Humors betrachtet. Ich möchte keinesfalls in Abrede stellen, dass an der Überlegenheitstheorie des Humors etwas Wahres ist. Sie erklärt nicht nur den Reiz dummer Scherze über Blondinen, Mantafahrer etc., die sich meist auf soziale Stereotypen beziehen und gängige Vorstellungen von Unter- bzw. Überlegenheit bedienen (sie aber auch übertreiben, um sie durch gewollte Dämlichkeit zu unterlaufen). Ganz offenkundig sind auch viele Formen vermeintlich humorvoller Alltagskommunikation verdeckte Macht- und Demütigungsspiele, die sich des Humors bedienen, um dem Opfer auch noch die Möglichkeit zur Verteidigung zu nehmen – denn wer möchte schon als humorlos und überempfindlich dastehen? Auch eine vollkommen harmlose Komödie, die sich über niemanden und nichts lustig macht, wäre schwer vorstellbar. Für Aristoteles war es daher ein Wesensmerkmal der Komödie, dass ihre Protagonisten – im Unterschied zu denen der Tragödie – von den Zuschauern als schlechtere Menschen als sie selbst wahrgenommen werden müssen, denn über bessere Menschen macht man sich nicht lustig.⁵ Mit Blick auf die Entwicklung der Komödie bis heute hat sich diese Beschreibung jedoch als nicht zutreffend erwiesen. Insoweit die Überlegenheitstheorie des Humors ihren Witz erklärt, wäre daher zu unterscheiden zwischen einem situativen Gefühl der Überlegenheit beim Publikum angesichts der Missgeschicke der komischen Helden und dem Gefühl der charakterlichen, sozialen oder sonstigen Überlegenheit über einen Typ oder eine Gruppe von Menschen. Die Protagonisten der Hollywood-Screwball-Comedys etwa sind eher wie die klassischen Helden der Tragödie überdurchschnittlich talentierte und attraktive Personen, die allerdings die Schwächen gewöhnlicher Menschen aufweisen, weswegen ihnen Missgeschicke zustoßen, die uns durchaus auch zustoßen könnten. Dass wir uns als Zuschauer amüsieren, wenn der eifersuchtsgetriebene Protagonist Jerry im Filmklassiker *Die schreckliche Wahrheit* in ein Konzert seiner Exfrau hineinstolpert und sich zum Narren macht, obgleich wir uns zutiefst schämen würden, wären wir selbst in diese peinliche Lage geraten, anstatt es uns im Kinossessel gemütlich zu machen, liegt nicht daran, dass wir uns für bessere Menschen hielten und daher generell unsere Empathie gegenüber einem Menschen von seinem Schlag blockiert wäre. Stellen wir uns Jerry vor, wie er verduzt in den Konzert-Raum stolpert, wo er offenkundig eher das Schlafzimmer erwartet hatte, sich dann aber zusammenreißt, würdevoll auf einem Stuhl Platz nimmt und mit diesem, um seine persönliche Souveränität und Lockerheit zu demonstrieren, zu wippen beginnt, was nicht gut gehen kann: Nicht nur der Stuhl, sondern auch der Tisch, auf dem er sich zur Rettung abstützen will, fallen unter lautem Gepolter und den empörten Blicken

⁵ Vgl. Aristoteles: *Poetik*, Kap. 5, 1449a.

der Gesellschaft um. Wir erleben das als Zuschauer nur deswegen nicht als beschämend, sondern komisch, weil wir uns sowohl empathisch in seine Gefühle und die Peinlichkeit seiner Lebenslage hineinversetzen können als auch gleichzeitig selbst die unbeteiligte Perspektive des Beobachters einnehmen.

II. Empathie und Komik

Im Folgenden möchte ich den Film *Toni Erdmann*⁶ als eine die Komödie reflektierende Komödie untersuchen: einen Film, der nicht nur gezielt den Sinn für Komik anspricht, sondern in der Filmerzählung das Komische als Form ethischer Verständigung selbst zum Thema macht. Man könnte sie auch als eine perfektionistische Komödie im Sinne Stanley Cavells bezeichnen, die von persönlichen Entwicklungen handelt. *Toni Erdmann* scheint mir besonders geeignet, um das Komische als ethische Reflexionsform zu untersuchen, weil hier eine spezielle Form von Empathie thematisiert wird, die als komische Herausforderung in Erscheinung tritt und sich nicht nur auf die wirklichen Gefühle und Einstellungen des Gegenübers zu einem bestimmten Zeitpunkt bezieht, sondern vor allem auf seine möglichen, aber nicht ausgelebten. *Toni Erdmann* eignet sich daher besonders, die Rolle der Komik als Reflexionsform mit Blick auf die Möglichkeit persönlicher Entwicklung zu illustrieren.

Damit möchte ich auch zeigen, dass die Komödie wegen der mit dem Lachen verbundenen Blockierung des Mitgefühls der Tragödie als Medium der ethischen Bildung keineswegs unterlegen ist, sondern andere Möglichkeiten bietet.⁷ Die heute verbreitete Gleichsetzung von Empathie im Sinne der Einfühlung in die Gefühle anderer mit persönlichem Wohlwollen oder gar einer moralischen Haltung ihnen gegenüber geht auf ein recht naives und undifferenziertes Verständnis moralischer Gefühle und moralischer Einsicht zurück. Fritz Breithaupt hat zu Recht die letztlich unbelegte Vorstellung kritisiert, es mangle uns generell zu sehr an Empathie, die daher durch die Kunst extra gefördert werden müsse. Das Mit-Fühlen mit den situativen Gefühlen anderer ist nicht ein moralischer Sinn, der uns auf den richtigen Weg bringt, sondern eine grundmenschliche Neigung, die gute, aber auch schlechte Folgen haben kann und der Kontrolle bedarf. Das Mit-Fühlen kann dazu verleiten, falsches Verhalten anderer kritiklos zu akzeptieren oder heftige Rachsucht zu entwickeln, wenn man mit den Opfern des Verhaltens anderer fühlt. Da die Frage, was insgesamt mit Blick auf alle Betroffenen gut tun würde, meist nicht nur durch eine spontane emotionale Reaktion beantwortet werden kann, sondern Nachdenken erfordert, stellt sich hier eher die Frage nach

⁶ *Toni Erdmann*, D/Ö/Rumänien 2016, Regie und Buch: Maren Ade, 162 Minuten.

⁷ Schon Hegel hat die Komödie und den komischen Geist am höchsten geschätzt, während die meisten Philosophen der Antike wie der Neuzeit die Tragödie vorziehen; vgl. hierzu Lydia B. Amir: *Humor and the Good Life in modern Philosophy*, New York 2014, 213 f.

den Methoden der ›Blockierung‹ von Mitgefühl, um die für moralische Reflexion je erforderliche Distanz zu entwickeln.⁸ Moralische Verständigung und Selbstverständigung involvieren zweifellos gewisse Grundformen der Empathie, aber auch der Empathie-Abwehr; nur so kann die Distanz und Selbstdistanz erzeugt werden, die für ›Entwicklungsprozesse‹ erforderlich ist. Wie ich im Folgenden zeigen möchte, arbeitet eine Komödie durchaus mit verschiedenen Empathie-Typen; sie kann aber gerade dadurch, dass sie das Mitfühlen mit den Gefühlen der komischen Figuren auch gezielt blockiert, therapeutisch und aufklärerisch wirken.

In welchem Sinne schließt eine Komödie als Kunstform Empathie ein? Eine Komödie ist misslungen, wenn niemand lacht; soll sie gelingen, dann müssen sich ihre Gestalter (die Autoren bzw. bei Dramen und Filmen die Produzenten, Regisseure und Akteure) ›in die Mentalität der mutmaßlichen Zuschauer hineinversetzen‹ können. Der Witz kommt nur da ›an‹, wo ›kulturelle Empathie‹ gegeben ist, ein Gespür dafür, welche Erwartungen und emotionalen Reaktionen bestimmte Themen und situative Konstellationen auslösen werden. Man könnte gegen den Gebrauch des Begriffs kulturelle Empathie einwenden, dass es hier doch um die Vorstellung möglicher Reaktionen, nicht um das Mitfühlen mit einem wirklichen Menschen geht. Mit Adam Smith gehe ich jedoch davon aus, dass auch Empathie⁹ (bei Smith »sympathy«) mit real präsenten Mitmenschen ja nicht wirklich ein passives Miterleben der Gefühle des anderen bedeutet (obgleich es so etwas in speziellen Situationen geben kann), sondern eine anteilnehmende Imagination seiner Gefühle oder seiner Lebenslage, die eigene Gefühle auslöst.¹⁰ Die der Empathie fähige Person stellt sich vor, wie sich der andere, so wie sie seinen gegenwärtigen Gesichts- und Körperausdruck oder seine Lebenslage deutet, in dieser Situation wohl fühlen muss; das löst eigene Gefühle aus, die auf ihre eigenen Erfahrungen zurückgehen und sich von den realen Gefühlen des anderen durchaus unterscheiden können, ohne dass bestritten werden müsste, dass hier echtes ›Mitgefühl‹ vorliegt.

Was charakterisiert aber nun die spezielle Form von Empathie, die unseren Sinn für Komik anspricht, aber nicht nur den je eigenen idiosynkratischen Sinn,¹¹

⁸ Zur Angewiesenheit auf die Blockierung von Empathie vgl. Fritz Breithaupt: *Wiedererkennung und Empathie*, in: *Empathie und Erzählung*, hg. von Claudia Breger und Fritz Breithaupt, Freiburg 2010, 187–204, 189. Fritz Breithaupt hat zugleich die Verkoppelung von Empathie und Wohlwollen kritisiert und drauf hingewiesen, dass Empathie auch sadistisch sein kann: vgl. *Die dunklen Seiten der Empathie*, Berlin 2017.

⁹ Die Diskussionen der Sympathie im achtzehnten Jahrhundert und der Empathie im zwanzigsten gehen zwar von unterschiedlichen Problemkontexten aus. Da der ›Empathie‹ mittlerweile im populären Gebrauch aber ungefähr dieselben Eigenschaften zugeschrieben werden wie der klassischen Sympathie und sie insbesondere für eine unverzichtbare moralische Fähigkeit, sich in die Perspektive anderer hineinzuversetzen, gehalten wird, kann man die Differenzen hier ausklammern.

¹⁰ Hier folge ich der klassischen Analyse der ›sympathy‹ von Adam Smith, die für Fragen der ethischen Reflexion einschlägiger ist als enge Konzepte der Sympathie‹ oder ›Empathie‹ als eines rein emotionalen Vorgangs.

¹¹ Zum Unterschied des je eigenen vom öffentlichen Humor vgl. Wilhelm Genazino: *Über das Komische – Der außengeleitete Humor*, Paderborner Universitätsreden, Paderborn 1998, 13 f., 15.

sondern auch andere Gemüter und Geschmäcker? Gegen die Vorstellung, mit der Überlegenheitstheorie ließen sich alle Aspekte von Komik erklären, spricht schon die Beobachtung, dass Gefühle der Überlegenheit weder notwendig noch hinreichend sind, um Lachen auszulösen: Ein Bewusstsein von Überlegenheit kann ernst und langweilig sein. Wenn wir über einen Sprachwitz lachen, gibt es aber niemanden, dem wir uns überlegen fühlen. Eine andere Bedingung der Komik, die jedoch ebenso wenig wie die Überlegenheit allein notwendig und hinreichend ist, stellt die Konfrontation mit etwas Unerwartetem dar. Schon Cicero geht in *De Oratore* davon aus, »dass die bekannteste Form der Komik dann gegeben ist, wenn etwas anderes gesagt wird als was wir erwarten«. ¹² Unsere Erwartungen wiederum sind durch die Erfahrung des gewöhnlich Eintreffenden im kulturellen Kontext einer Lebensform bedingt. Der Kitzel, der durch den gezielten Aufbau und die anschließende plötzliche Durchkreuzung von Erwartungen hervorgerufen wird, ¹³ setzt ein kulturspezifisches Wissen über die Regeln und Normen der Sprache und des Verhaltens voraus, die dem Zuschauer vertraut sind. So spielen Sprachwitze beispielsweise mit den Erwartungen, die wir als Sprachverwender mit stereotypisierten metaphorischen Redewendungen verbinden, indem sie diese beim Worte nehmen: »Was ist die gefährlichste Jahreszeit? – Der Sommer: Die Sonne sticht, die Salatköpfe schießen, die Bäume schlagen aus und der Rasen wird gesprengt.« Oder: »Warum trinken Mäuse keinen Alkohol? – Weil sie Angst vorm Kater haben.«

Situationskomik hingegen entspringt in der Regel nicht allein unerwarteten Verbindungen, sondern (neben dem das situative Überlegenheitsgefühl der Zuschauer auslösenden Missgeschick) einem Missverhältnis, das Theodor Lipps als Kontrast zwischen einem relativ Großen oder Erhabenen und etwas relativ Nichtigem beschrieben hat. ¹⁴ Dies verlangt ein gewisses Maß an Empathie mit Blick auf die emotionale Bedeutung der Themen und der dramatischen Situationen für die jeweiligen Adressaten. ¹⁵ Es kommt darauf an, welche Ideale und Wertvorstellungen sie verinnerlicht haben, welche Institutionen für sie von existenzieller Bedeutung sind. Ein Witz über Kleriker, der die Erhabenheit der Kirche mit dem allzu menschlichen Gebaren ihrer Vertreter kontrastiert, wird einer Atheistin, die ohne Kirchenbezug aufgewachsen ist, kaum verständlich sein, aber auch einen frisch bekehrten religiösen Enthusiasten nicht zum Lachen bringen. Ebenso wenig kann eine Komödie über die heutige Unternehmensberatungskultur Menschen etwas

¹² Cicero: *De Oratore*, Stuttgart 1976, 373.

¹³ Damit skizzierte Cicero die ersten Umriss der sogenannten Inkongruenztheorie des Humors, die seit dem achtzehnten Jahrhundert zunächst von Francis Hutcheson, Immanuel Kant und Arthur Schopenhauer vertreten wurde und heute wohl die dominante Theorie des Humors ausmacht.

¹⁴ »Daß Kolumbus statt Indien Amerika entdeckt, ist nicht komisch – komisch wäre es, wenn er an einem kleinen längst bekannten Ort gelandet und ihn für unbekannt gehalten hätte.« Theodor Lipps: *Komik und Humor*, Hamburg/Leipzig 1898, 48.

¹⁵ Für diesen Hinweis danke ich verschiedenen Teilnehmerinnen meines Seminars zur ethischen Dimension der Komik im WS 2017/18 an der RUB Bochum.

sagen, die als Jäger-Sammler in einer hierarchiefreien Gemeinschaft im Regenwald leben. Wer darauf zielt, andere zum Lachen zu bringen und sie nicht etwa zu langweilen oder peinlich zu berühren, muss daher auch empathisch antizipieren können, wie nah ihnen gewisse Themen und Situationen gehen.

III. Das anti-strukturelle und therapeutische Moment der Komik

Zielt die unerwartete Verkleinerung des allzu Erhabenen auf kulturelle und politische Vorstellungen, denen gerade große Bedeutung beigemessen wird, kann sie subversive Kraft entfalten. Schon Aristophanes nutzte die Form der alten Komödie zur Kritik politischer Entwicklungen, wenn er seine obszöne Komik etwa in *Lysistrata* einsetzte, um sich über den zeitgenössischen Militarismus unter dem Einfluss Spartas lustig zu machen. Es ist weniger die Tragödie als die Komödie, die seit der Antike eine anti-strukturelle Form übernimmt, indem sie gewisse Elemente des Zeitgeists aufs Korn nimmt. Nicht, dass das Komische als solches schon revolutionär wäre. Unbestreitbar sind viele Witze dumm, ethisch fragwürdig und politisch reaktionär – insbesondere solche, in denen sich »nur« das Bedürfnis nach Überlegenheit ausdrückt. Die These von der anti-strukturellen und subversiven Kraft der Komik bezieht sich nicht auf den durchschnittlichen ethischen und sozialkritischen Gehalt der komischen Kunst, sondern auf die reflexiven und therapeutischen Möglichkeiten, die mit einem klugen Gebrauch der spezifisch komischen Formen von Empathie (einschließlich der Empathie-Blockade) verbunden sind. Um diese Möglichkeiten würdigen zu können, sollte man sich von dem irrigen Glauben verabschieden, das Komische schließe den Ernst auf kontradiktorische Weise aus.¹⁶ Auch die alte Komödie des Aristophanes handelt von ernststen Problemen wie der Zerrüttung des Gemeinwesens durch den Militarismus. Nicht anders als in den platonischen Dialogen geht es um die Destruktion des falschen Scheins, die Entlarvung falscher Ansprüche. Der Witz stellt die vermeintliche Selbstverständlichkeit von Normen, Lebensweisen und je aktuellen Personenidealen in Frage, indem er sie der Lächerlichkeit aussetzt. Komik geht dabei insofern über philosophische Aufklärung hinaus, als sie nicht nur eine aufklärerische, sondern auch eine befreiende Funktion haben kann: Sie kann von falscher Ehrfurcht und einem zu ängstlichen Realitäts-sinn befreien, indem sie die Pseudowichtigkeiten und vermeintlichen Sachzwänge, die uns zu einer bestimmten Zeit in ihren Bann schlagen, als Prätension entlarvt. Wie Hegel lobend über Aristophanes sagt: »Was sich [...] in seinen Komödien in voller Auflösung darstellt, ist [...] nicht das Göttliche und Sittliche, sondern die durchgängige Verkehrtheit, die sich zu dem Schein dieser substanziellen Mächte

¹⁶ In diesem Geiste wurde etwa in der *Welt am Sonntag* vom 26.2.2017, am Tag vor der Oscar-Verleihung, an *Toni Erdmann* bemängelt, der Film sei ein als Komödie verkleidetes Trauerspiel und daher nicht Oscar-würdig.

aufspreizt [...]»¹⁷ Damit wollte er sagen: Eine Komödie, die den Namen verdient, macht sich nicht über das lustig, was wirklich wichtig ist. Gelacht wird vielmehr über das, was »sich aufspreizt« und den Schein einer Macht annimmt, die bestimmt, was wichtig zu nehmen ist. Das Lachen hat hier eine therapeutische Funktion für das Welt- und Selbstverständnis. Der Philosoph Odo Marquard hat dieses Qualitätskriterium auf die Formel gebracht: »Komisch ist und zum Lachen zwingt, was im offiziell Geltenden das Nichtige und im offiziell Nichtigen das Geltende sichtbar werden läßt.«¹⁸ Insofern wäre der Prototyp einer Komödie *Des Kaisers neue Kleider*.

Eine Komödie, die nicht nur spezielle Gruppen ansprechen soll, muss sich daher auf Verhältnisse und Institutionen beziehen, die bei uns allen Geltung oder zumindest einen Anschein von Wichtigkeit beanspruchen. Da sie auf das aufmerksam macht, was zu diesem Geltungsanspruch nicht passt, liegen Komik und Peinlichkeit, Komik und Beschämung eng beieinander – ob eine Situation als beschämend oder als komisch erlebt wird, hängt oft nur davon ab, ob man selbst handelt oder zusieht, oder ob man sich mit der Perspektive eines Handelnden identifiziert oder davon distanzieren kann. Komik entsteht dann, wenn »das Unpassende« an bestimmten Situationen wahrgenommen und verstanden, aber die Scham oder empathisches Fremdschämen durch Distanznahme vermieden wird. Die Protagonisten geraten etwa in peinliche Lagen, die die Zuschauerin aus ihrer eigenen Erfahrung als extrem beschämend kennt; ihre Empathie wird aber dadurch blockiert, dass sie die Situation aus einer Außenperspektive wahrnimmt, die stets mehr Elemente einschließt und die Aufmerksamkeit anders fokussiert als im Handeln; nur so kann das, was aus der Perspektive des Handelnden beschämend ist, komisch wirken.

IV. Die Wiederverheiratungskomödie als perfektionistisches Experiment

Toni Erdmann erinnert in mehreren Hinsichten an die »Wiederverheiratungskomödie«, wie der Philosoph und Filmtheoretiker Stanley Cavell einen Typ von Screwball-Comedys aus den dreißiger und vierziger Jahren bezeichnet hat, unter den bekannte Filme wie der schon erwähnte *The Awful Truth*, aber auch *The Philadelphia Story*, *His Girl Friday*, *The Lady Eve* und *Adam's Rip* fallen.¹⁹ Aufgrund ihrer Form als Screwball-Comedys gelten die Wiederverheiratungskomödien als Inbegriff leichter und harmloser Unterhaltung. Mit den Augen Cavells kann man sie aber auch als perfektionistische narrative Experimente betrachten, die eine Leerstelle der modernen praktischen Philosophie füllen, indem sie Bildungsprozesse

¹⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3. Bd., in: *Sämtliche Werke – Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden*, Bd. 14, hg. von Hermann Glockner, Stuttgart-Bad Cannstatt 1964, 561 f.

¹⁸ Odo Marquard: *Exile der Heiterkeit*, in: *Das Komische*, hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning, München 1976, 141.

¹⁹ Vgl. Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness – The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge MA 2003; *Cities of Words – Pedagogical Letters on a Register of The Moral Life*, Cambridge MA 2004.

durchspielen, in denen sich ein Verständnis des anderen, aber auch der eigenen Person hin zu mehr Autonomie und Selbstvertrauen entwickelt.²⁰ Der Ausdruck »perfektionistisch« bezeichnet hier einen Prozess, in dem eine oder mehrere Personen falsche oder bloß konventionelle Vorstellungen vom vollkommenen Leben oder dem, was sie verbessern sollten, überwinden und herausfinden, was ihnen wirklich wichtig ist. In der antiken Ethik waren die persönlichen Beziehungen mit Blick auf die Selbstverständigung über die eigenen Ziele und die Frage, was ein gutes Leben ausmacht, diesbezüglich ein wichtiges Thema. Wer die richtigen Freunde hat, die ihn gut kennen und vernünftig beraten können, hat etwa nach Auskunft des platonischen Sokrates sehr viel bessere Aussichten zu begreifen, was für ein Leben für ihn gut wäre.²¹ Auch Aristoteles bezeichnete die persönlichen Beziehungen, insbesondere die Freundschaften, als unverzichtbar für ein gutes Leben.²² Seit dem achtzehnten Jahrhundert hingegen verbindet sich das alte philosophische Programm der Überwindung der Vorurteile mit dem Ideal der epistemisch und moralisch autonomen Person, die sich nicht den Meinungen anderer anpasst, sondern ihren eigenen Erfahrungen und ihrer Urteilskraft vertraut. In Verbindung mit dem neuen methodischen Anspruch der Philosophie, auch die Ethik auf allgemeinen Prinzipien aufzubauen, hat dies dazu geführt, dass die modernen Ethiken die reale Bedeutung der persönlichen Beziehungen für die persönliche Entwicklung und Selbstverständigung nahezu ganz ausgeklammert haben. Die moderne philosophische Ethik abstrahiert allein schon deswegen von der Frage, welche Menschen einem dabei helfen können, sich selbst besser zu verstehen und mehr Selbstvertrauen zu entwickeln, weil sie überhaupt erst dort anfängt, wo alle Menschen gleichbehandelt werden, unabhängig von ihren Fähigkeiten und Unfähigkeiten, aber auch von der persönlichen Nähe und Ferne. Sie versteht das philosophische Programm der Befreiung von persönlichen Vorurteilen und Voreingenommenheiten als Aufforderung, eine unparteiische allgemeine Perspektive jenseits aller persönlichen Beziehungen und Verbindungen einzunehmen, mit Hilfe allgemeiner Maßstäbe wie des kategorischen Imperativs oder des utilitaristischen Prinzips des maximalen Nutzens. So ist eine Leerstelle entstanden, die vor allem von der Literatur, von Drama, Oper und Film besetzt wird.

Wiederverheiratungskomödien handeln nicht wie die klassische Komödie von einem jungen Paar, das vertrackte Hindernisse (meist die Eltern) überwinden muss, um zusammenzukommen. Es geht vielmehr um die Trennung und Wiederfindung eines schon etwas älteren und erfahrenen Paares, das ungefähr im Alter von Ines, der Protagonistin von *Toni Erdmann*, ist: dem Alter einer Person, die im Beruf und im Sozialleben schon einen gewissen Status erworben und somit etwas zu verlieren hat. Die Komödie beginnt in der Regel mit einer Entfremdung und

²⁰ Zu Cavells Deutung der Wiederverheiratungskomödien vgl. die Einleitung von Maria-Sibylla Lotter in diesem Band.

²¹ Vgl. Sokrates' Kommentar zum »Mythos von Er« in Platon: *Der Staat*, übers. von Friedrich Schleiermacher, Darmstadt 1971, 618b–d.

²² Zu Aristoteles vgl. die *Nikomachische Ethik*, 1155a.

Trennung, auf die jedoch eine Reihe von erneuten Begegnungen folgen, in denen einer der Partner den anderen in seinem neuen Leben (oft mit einem neuen Partner) aufstört und irritiert. Dann beginnt ein Bildungs- und »Entbildungsprozess« – der Bildungsprozess in der Wiederverheiratungskomödie schließt stets auch eine »Entbildung« von konventionellen Vorstellungen und Werten ein –, der dazu führt, dass beide sich wieder annähern können. Dabei fallen die Protagonisten auf komische Weise aus ihrer Rolle, übernehmen jedoch auch selbst neue Rollen. Das ist zentraler Bestandteil der Entwicklung, denn sie müssen lernen, ihren sozialen Status weniger ernst zu nehmen und Mut zur Lächerlichkeit zu entwickeln, um sich und den anderen neu wahrnehmen zu können. Das Komische wird so zum Ausdruck eines persönlichen Erkenntnis- und Entwicklungsprozesses. So beginnt die schon anfangs erwähnte Filmerzählung von *Die schreckliche Wahrheit* mit der Irritation des Protagonisten über eine unvermutete Abwesenheit seiner Ehefrau bei seiner Rückkehr aus einem angeblichen Urlaub in Florida. Die spöttischen Blicke der ihn begleitenden »Freunde« nähren den Verdacht, seine Ehefrau habe einen One-Night-Stand mit ihrem Gesangslehrer gehabt; die aufsteigende Wut angesichts seiner peinlichen sozialen Lage entlädt sich in heftigen Vorwürfen, die zur Trennung führen. Als er jedoch im Wahn, seine schon getrennt lebende Frau bei einem erneuten intimen Treffen mit ihrem Gesangslehrer zu ertappen, in ihr Konzert hineinpoltert und sich öffentlich lächerlich macht, zeigt er ihr aber auch mit diesem untypischen Mut zur Blamage, wie wichtig sie ihm immer noch ist. Nur so kann auch sie wieder ihre Gefühle für ihn entdecken; und sie revanchiert sich, indem sie einen Abend in der distinktierten Familie seiner Verlobten mit einem gezielt schrägen Auftritt stört, indem sie sich für seine Schwester ausgibt und sich dabei so unpassend wie möglich benimmt.²³ Zur Wiederverheiratungskomödie gehört stets eine solche Begegnung inmitten einer Gesellschaft, in der beide zu geheimen Komplizen werden, die in einer statusorientierten und steifen Umgebung ihr nicht abgesprochenes Spiel miteinander spielen und sich dabei köstlich amüsieren. So gewinnen sie ihre frühere, lockere Vertrautheit zurück, die sie jetzt als Stärke gegenüber dem Konventionsdruck der Gesellschaft behaupten können. Typisch für diese Komödien im Unterschied zu den Melodramen ist die Ebenbürtigkeit der Partner; der Witz und die Dynamik der Dialoge werden dadurch gespeist, dass keiner den anderen dominieren, seine eigene Vorstellung vom richtigen Leben dem anderen aufzwingen kann, sondern das, was sie verbindet, zwei verschiedene Persönlichkeiten mit je eigenem starkem Willen erfordert, die heftig aufeinanderprallen, aber eben auch viel miteinander anstellen können.

Die generelle Unterschätzung von Komödien, wenn es um Fragen der ethischen Bildung geht, hängt damit zusammen, dass die Relevanz des Komischen für Entwicklungsprozesse und ihre Reflexionsformen unterschätzt wird. In den

²³ Zu *The Awful Truth* vgl. auch Maria-Sibylla Lotter: *Die Schreckliche Wahrheit*, in: *Besser geht's nur in der Komödie – Cavell über die moralischen Register von Literatur und Film*, hg. von Eike Brock und Maria-Sibylla Lotter, Freiburg 2018.

Wiederverheiratungskomödien entwickeln sich Menschen weiter, wenn auch anders als im klassischen Bildungsroman; sie werden selbstbewusster, indem sie Distanz zu den sozialen Rollen gewinnen, die sie spielen. Um diesen Prozess durchlaufen zu können, müssen sie aus ihren Rollen herausfallen bzw. dazu gebracht werden, sie zu verlassen. Es ist genau dieses Herausfallen aus den Rollen, das komische Effekte erzeugt.

Cavell versteht das Entwicklungsschema der Wiederverheiratungskomödie – ein Paar, das sich entfremdet hat, muss innere Hindernisse überwinden, um wieder zusammen zu finden – als Allegorie der sozialpsychologischen Voraussetzungen demokratischer Gemeinschaften schlechthin. Das Leben in einer demokratischen Gemeinschaft basiert auf der Fähigkeit zur politischen Mitbestimmung, und das involviert eine kognitive und emotionale Haltung der aktiven Bereitschaft, über die eigenen Interessen hinaus auch die Interessen und Rechte der anderen wahrzunehmen, Parteilichkeit und Voreingenommenheit zu überwinden und sich für die Gemeinschaft mitverantwortlich zu fühlen. Dieser Bildungsprozess kann nicht rein innerlich stattfinden; er verlangt, dass jeder seine Stimme entwickelt und sie den anderen zu Gehör bringt. Dazu muss aber oft erst ein gewisser emotionaler Widerstand überwunden werden, den Cavell als ›latente Melancholie‹ bezeichnet: das Gefühl, ohnehin nicht mitreden, nichts Entscheidendes mitbestimmen zu können, sich lieber zurückziehen zu wollen. Wer die Melancholie schon überwunden hat, kann sich auf den Humor, gleichsam als Widerstand gegen ihre Schwerkraft, stützen. Wer sie überhaupt erst überwinden will, benötigt jedoch ein stärkeres Mittel: die Albernheit und anarchische Kindlichkeit des Clowns, der uns vorführt, dass nichts so ist, wie es scheint, und nichts so funktioniert, wie es in der ordentlichen, ernsthaften Welt der Erwachsenen funktionieren sollte (indem aus den gewohnt funktionierenden Dingen tückische Objekte werden, die aus ihrer funktionalen ›Gebrauchsrolle‹ fallen, etwa wenn sich der Gartenschlauch, mit dem ein Clown eine Blume zu wässern versucht, gegen den Clown selbst wendet).

V. ›Toni Erdmann‹ als Variante der Wiederverheiratungskomödie

Auch der Plot von *Toni Erdmann* folgt dem klassischen Schema der Wiederverheiratungskomödie, nämlich dem Dreischritt von Trennung, Phase der Auseinandersetzung und schließlich Wiederannäherung im Zusammenhang eines komischen, der umgebenden Gesellschaft nicht transparenten, spontanen und unabgesprochenen Rollenspiels, wobei die Wiederannäherung zugleich einen Entwicklungsschritt für beide Protagonisten oder zumindest denjenigen Partner bedeutet, der anfangs in konventionellem Starrsinn befangen war. Der Film fällt gleichwohl in zweierlei Hinsicht aus dem Schema der Wiederverheiratungskomödien heraus: Erstens dreht er sich nicht um eine Paar-Beziehung, sondern um eine Vater-Tochter-Beziehung. Die Protagonisten sind der alleinlebende, geschiedene Musiklehrer Winfried, ein Mann im Pensionsalter, und seine Tochter, die Unternehmensberaterin Ines. Beide

verkörpern mit dem Generationsunterschied auch zwei verschiedene Lebensentwürfe. Und zweitens tritt an die Stelle der witzigen und geschliffenen Dialoge der Protagonisten in der klassischen Wiederverheiratungskomödie hier zumindest im ersten Drittel ein ebenso brutaler wie feinfühligler Realismus der scheiternden familiären Kommunikation, der die Zuschauer in vertraute Situationen familiärer Hilflosigkeiten und Beklemmungen bis hin zum Fremdschämen hineinzieht. Obgleich es beiden nicht an Sprachvermögen mangelt, können sie sich nicht miteinander verständigen.

Der besondere Witz der Vater-Tochter-Konstellatation liegt im Falle von Ines und Winfried darin, dass es der Vater ist, der als rücksichtsloser Scherzbold eine anarchische Kindlichkeit repräsentiert, während seine Tochter extrem erwachsen wirkt; sie lässt alle Kindlichkeit vermissen. In Winfried scheint die gesellschaftskritische Spaßkultur der deutschen 68er-Bewegung ihre Verkörperung gefunden zu haben: die Auflehnung gegen Autorität und Konventionen, die Kritik am Kapitalismus und die Hochschätzung der Phantasie über Konvention und Funktionalität. Er scheint keine Gelegenheit auszulassen, Familienangehörigen, Kollegen oder zur Not auch mal dem Postboten mit skurrilen Scherzen auf die Nerven zu gehen, indem er in die Rolle eines Todesboten im Altersheim oder eines Ex-Häftlings mit (im wörtlichen wie im pornographischen Sinne) explosiven Postsendungen schlüpft. Die Rolle des Scherzkeks ist jedoch keine der gelingenden Gemeinschaft; Winfrieds Scherze werden von seinen Mitmenschen leicht genervt toleriert, nicht goutiert. Der Anfangsteil des Films handelt also auch von der Komik als einer Form der Bewältigung eines letztlich einsamen, auf sich gestellten Lebens, das Winfried nur mit seinem Hund teilt.

Ines lernen wir zu Beginn auf einer Party kennen, die zu Ehren ihres Geburtstages von ihrer Mutter und deren neuen Ehemann veranstaltet wird. Sie ist als Mittelpunkt der Party zugleich abwesend, da sie es vorzieht, sich in den Garten zurückzuziehen, wo sie anscheinend wichtige Telefonate führen muss. Als ihr Vater sie dort aufsucht und sie reflexartig nach ihrem Handy greift, so als führe sie gerade ein Gespräch, tritt ihre Entfremdung von ihrer Familie in Erscheinung. Bei der verlegenen Verabschiedung macht Winfried den scherzhaften Vorschlag, sie demnächst einmal in Bukarest zu besuchen, wo sie als Unternehmensberaterin bei der Firma Morrison tätig ist. Unerwarteterweise löst er die Ankündigung tatsächlich ein, nachdem sein geliebter Hund Willie gestorben ist. Ines arbeitet gerade an einem Auftrag für Henneberg, den Chef einer Ölfirma, der an einer kostengünstigeren Wartung der Ölanlagen interessiert ist. Da sie weder die Zeit noch die Nerven hat, sich allein mit ihrem Vater zu befassen, lädt sie Winfried zu einem Empfang ein, an dem auch Henneberg präsent ist, nimmt ihm vorher jedoch das Versprechen ab, sich mit Müdigkeit zu entschuldigen, falls dieser äußerst wichtige Kunde im Anschluss an den Empfang noch eine Einladung in eine Bar aussprechen sollte, bei der ihr Vater nur stören könnte. Es folgt eine der vielen Szenen, in denen sie peinlich von seinem Verhalten berührt ist, denn Winfried ergreift auf dem Empfang sogleich die Gelegenheit, an Henneberg seine albern

Scherze auszuprobieren; so beschwert er sich darüber, dass seine Tochter keine Zeit mehr für ihn habe, weswegen er eine Ersatztochter engagiert habe, die besser backe und ihm auch die Fußnägel schneide. Henneberg, dessen Position es mit sich bringt, dass ihm seine Gesprächspartner in der Regel nach dem Munde reden, nimmt Winfrieds Unberechenbarkeit und Unkontrollierbarkeit jedoch als eine amüsante Abwechslung. Er besteht gegenüber Ines darauf, Winfried in den Club mitzunehmen, und greift zum Schrecken seiner Frau sogar einen seiner unpassenden Scherze auf. So dringt Winfried als Quelle von Irritationen in Ines' Leben ein; gerade sein Mangel an Anpassungsbereitschaft – um nicht zu sagen seine soziale Rücksichtslosigkeit – ermöglicht es ihm, zu jedem persönlichen Kontakt aufzunehmen, während Ines, die ganz mit ihrer Rolle als Unternehmensberaterin verwachsen ist, ihre Mitmenschen nur noch als Rollenträger wahrnimmt.

Der Film nimmt sich zunächst viel Zeit, um die gestörte Kommunikation zwischen Winfried und Ines in einer Reihe von mühsamen und peinlichen Gesprächssituationen herauszuarbeiten, in die sich die Zuschauer aus eigener familiärer Erfahrung unschwer hineinversetzen können. Dabei verzichtet er streckenweise fast ganz auf komödiantische Übertreibung, um die Missstimmungen und Verlegenheiten herauszuarbeiten, die auch im wirklichen Leben nahe an der Komik wären, könnte man sich von ihnen nur ein wenig distanzieren. Jedes Gespräch der beiden ist von Unbehagen durchzogen; Winfrieds Benehmen, seine schlechten Scherze, sind für seine Tochter einfach nur peinlich, während er schon beim Anblick ihres Dauertelefonierens das Gefühl hat, mit der Erziehung etwas falsch gemacht zu haben. Aber während der vom Gefühl der Peinlichkeit und Scham selbst Betroffene am liebsten im Boden versinken würde, betrachtet die Zuschauerin, die mit ihm mitfühlt, die Situation aus einer distanzierten Außenperspektive. Dadurch werden die Gefühle der Peinlichkeit einerseits gewusst, das Mitgefühl jedoch durch die Distanz und die gleichzeitige Wahrnehmung der Perspektiven der anderen beteiligten Figuren blockiert. Es ist diese präsenste Differenz zwischen der Perspektive der Handelnden und Betroffenen und der unbeteiligten Betrachtung, die das, was im Betroffensein als Scham, Peinlichkeit und Gehemtheit erfahren wird, aus der Zuschauerperspektive auch ohne gewollte Übertreibung schon irgendwie komisch erscheinen lässt.²⁴

Der Gipfel der Peinlichkeit wird nach einem bizarren Tag erreicht, an dem Ines Winfried eigentlich hatte Bukarest zeigen wollen, den sie jedoch stattdessen damit verbringt, mit der Frau ihres Großkunden shoppen zu gehen, während Winfried im Einkaufszentrum warten muss. Höchst befremdet über ihr missgelauntes Leben, das hohes Einkommen und Status mit einer Selbstverklavung verbindet, die von außen betrachtet absurd wirkt, während sie das für selbstverständlich hält, versucht er, mit seiner Tochter ein ernsthaftes Gespräch zu führen. Und hier stößt er auf eine Mauer – eine Erfahrung, die Menschen immer wieder machen mit Blick auf die Frage, wie über die wirklich wichtigen ethischen Belange überhaupt kom-

²⁴ Dieser Kontrast zwischen der Perspektive der Beteiligten und der Außenperspektive wird besonders in den Humorthorien des späten achtzehnten Jahrhunderts wie bei Jean Paul herausgearbeitet.

muniziert werden kann. Er muss feststellen, dass es sie und ihn überhaupt nicht weiterbringt, wenn er sie mit allem Ausdruck des Ernstes fragt, ob sie denn noch ein Mensch und ob sie glücklich sei. Und nachdem der Versuch, sich ernsthaft der Frage zuzuwenden, wie man leben soll, sich als vollkommen aussichtslos erwiesen hat – ein hilfloses Herumtappen zwischen Moralisieren und Peinlichkeit –, konfrontiert uns der Film mit der Frage, wie es denn überhaupt möglich ist, sich solchen Fragen zu stellen, welche Distanz zum eigenen Leben man dafür benötigt und welche Rolle der Sinn für Komik für die ethische Selbstverständigung spielt.

Der Film deutet eine Antwort oder zumindest die Richtung einer Antwort auf diese Frage an, indem erst Winfried und am Ende schließlich Ines durch den Einsatz eines überdimensionierten künstlichen Gebisses in die Rolle des Alter Ego Toni Erdmann schlüpfen. Seine komödiantische Form nimmt der Film überhaupt erst im zweiten Drittel an, nachdem Winfried am Montag nach seinem unangekündigten Auftauchen endlich abgereist ist und Ines abends mit zwei Damen aus der ausländischen Unternehmens- und Immobilienberatungsszene, in der sie sich bewegt, auf einen freien Tisch im Restaurant wartet. Das Warten in nicht allzu ausgelassener Stimmung wird überbrückt, indem sie scherzhaft miteinander wetteifern, wer das grauenvollste Wochenende verbracht hat. Als Ines über den Besuch ihres Vaters lästert, der sie unerwartet besucht habe, weil er durch den Tod seines Hundes in eine Krise geraten sei und mit ihr schrecklicherweise über das Leben reden wollte, dreht sich der Herr im maulbeerfarbenen Anzug, der ihnen den Rücken zugewandt hatte, plötzlich um; Winfried – mit wilder dunkelhaariger Perücke und unregelmäßig vorstehenden, falschen Zähnen – lädt die Damen zum Champagner ein. Indem er sich in schlechtem Englisch als Business-Coach Toni Erdmann vorstellt und über Dentalkliniken, seinen Tennispartner Ion Tiriari und dessen Lebenskrise durch den Tod seines Haustieres, einer Schildkröte, parliert, gibt er Ines zu erkennen, dass er mitgehört hat, und nötigt sie nun selbst zum Rollenspiel. Denn der launige Bericht von dem grauenvollen Wochenende mit dem kriselnden Vater, der in seiner Abwesenheit im Damenkreis den Anschein wechselseitiger Anteilnahme aufrechterhält und für heitere Unterhaltung sorgt, wäre in seiner Anwesenheit nur noch peinlich. Ines kann nach dem Störmanöver bei Henneberg, wo sie scherzhaft als lieblose Tochter exponiert wurde, weitere familiäre Blamagen nicht brauchen. Ihr bleibt gar nichts anderes übrig als mitzuspielen und so zu tun, als sei ihr der Mann ebenso unbekannt wie den anderen. Mit der Zeit wird jedoch deutlich, dass sie diesem Spiel auch etwas abgewinnen kann. Obgleich Ines Winfrieds irritierende Späße nicht immer mit Humor nehmen kann, ergreift sie in der zweiten Hälfte des Films die Möglichkeit, die sein Rollenspiel bietet, ihren Vater wiederum herausfordern und testen zu können, indem sie ihm selbst neue Rollen anbietet.

So tritt Winfried in einer sprachlich holprigen und übertriebenen, aber gerade aufgrund seiner halbseidenen Exzentricität in dieser auf Performances aufgebauten Welt auch wieder nicht ganz ungläubwürdigen Rolle als Business-Coach Toni Erdmann in die Welt der Business-Performances ein. Damit bringt er eine neue,

subversive Dynamik in die Welt der ›ernst gemeinten‹ Performances. Für Ines und ihre Assistentin Anca bedeutet *Performance*, möglichst optimal das zu realisieren, was in ihren Kreisen auf Zustimmung stößt. Wenn ihr Chef ihr »Biss« zuschreibt oder sie als »Tier« bezeichnet, ist die Rede von ihrer vollständig funktionalisierten Durchsetzungskraft. Winfrieds Performance hingegen ist spontan, unberechenbar und übertrieben. Im Kontrast zu Ines ungekünsteltem Biss ist es sein künstliches Gebiss, das ihm als Toni Erdmann eine unkontrollierte Wildheit verleiht, die sich der Unterordnung aller Lebensregungen unter das Rollenverständnis entzieht. Sobald Winfried zu seinem Alter Ego Toni Erdmann wird, verhält er sich, als hätte nichts, was er sagt oder tut, ernste Konsequenzen; als wäre er ein Kind, das die Rolle des Erwachsenen nur spielt, sie jedoch jederzeit auch wieder ablegen kann. Gerade durch diese unkontrollierte Spontaneität übt er eine Macht aus, die die Möglichkeiten seiner realen Rollen als Musiklehrer, Sohn, Ex-Ehemann und Vater bei weitem übersteigt. Denn sie verschafft ihm auch einen Zugang zu seinen Mitmenschen, der sie nicht auf ihre beruflichen Rollen einschränkt. So lernt er in der leicht durchschaubaren, hochstaplerischen Rolle als »deutscher Botschafter« auf einer Party zwei rumänische Damen kennen, die er später mit Ines in ihrer Wohnung aufsucht; und er findet in der Rolle eines Beraters von Ölfirmen auch Kontakt zu den rumänischen Arbeitern, die in der Ölförderung arbeiten. Gerade dadurch, dass er sich als *prankster* nicht auf die Perspektiven seiner Gesprächspartner einlässt, verkörpert er zugleich eine Form von Empathie, die man, um einen Ausdruck von Robert Musil aufzugreifen, als einen ›Möglichkeitssinn‹ bezeichnen könnte, als einen spontanen Sinn für die im menschlichen Leben stets präsente Nichtfestgelegt-heit, die unberechenbaren Möglichkeiten einer jeden Person. Die Kehrseite dieser Einstellung tritt in seinem mangelnden Bewusstsein der realen Konsequenzen und damit auch Grenzen seines Handelns zutage. Als Ines sich später auf sein Spiel einlässt und ihn in der Rolle eines erfahrenen Unternehmensberaters in der Ölbranche zu einem Treffen mit Iliescu mitnimmt, dem Manager der abzubauenen Abteilung, spricht er einen Arbeiter auf die Nichteinhaltung der Sicherheitsvorschriften an, woraufhin der rumänische Chef den Betreffenden unverzüglich entlässt.

Die Protagonistin Ines hingegen tritt als Vertreterin einer späteren Generation in Erscheinung, die allein schon deswegen keinen Widerwillen gegen soziale Anpassungserwartungen entwickelt hat, weil sie in der Nachfolge der 68er darunter nicht leiden musste, sondern sich frei entwickeln konnte. Ines ist trotz ihrer mangelnden Lebensfreude anzumerken, dass sie den Mut und die Durchsetzungsfähigkeit hat, ihr Leben selbst zu gestalten. Alles, was sie tut, geht auf eigene Entscheidungen zurück und trotzdem wirkt sie in ihrem Job nicht wie ein freier Mensch. Das liegt an ihrer bestens informierten, aber gleichwohl professionell beschränkten Wahrnehmung der Umwelt und ihrer nahezu uneingeschränkten Identifikation mit ihrer beruflichen Position. Sie scheint auf verbissene Weise entschlossen, ihr Leben zu 100% in den Dienst ihrer Unternehmensberatung zu stellen und jede Zumutung als den Preis zu akzeptieren, den man für die Karriere nun einmal zu zahlen hat. Jederzeit erreichbar, ist sie auch jederzeit bereit, alles stehen und liegen

zu lassen, um Kundenkontakte zu pflegen; eine Privatsphäre oder eigene Bedürfnisse und Freuden unabhängig von der Karriere scheint es für sie nicht zu geben. Diese Identifikation mit ihrem Job wird in der Welt des Marketing ja auch als eine Form der ›Selbstverwirklichung‹ gepriesen.

Während das Leben des Vaters wie ein ständiges Spiel mit Möglichkeiten erscheint, bei dem nicht immer klar ist, ob er sich noch seiner Auswirkungen auf das wirkliche Leben von Menschen bewusst ist, verkörpert Ines' Haltung gerade durch ihren Superrealismus eine andere Form der Wirklichkeitsferne: Sie verhält sich so, als sei sie nicht frei, sich zu ihrem Beruf zu verhalten, so als bestünde sie überhaupt nur aus ihrem Beruf und als bestünde Handeln darin, den erkannten Sachzwängen zu folgen. Wie sie sich einmal gegenüber ihrem Vater äußert, als dieser gegen die Entlassung des unvorsichtigen Angestellten protestiert: den Manager einer Ölfirma zu bitten, auf eine Entlassung zu verzichten, sei sinnlos, denn dann müssten sie oder ein anderer später die Entlassung durchführen.²⁵

Warum identifiziert sich Ines derartig mit ihrem Beruf? Da die Figur im Film mit keinen individualpsychologischen Erklärungen ausgestattet wird, bieten sich letztlich nur kulturelle Gründe an. Sie versucht sich als die Art von Person zu realisieren, die in ihrer Welt als kompetent, wichtig und erfolgreich gilt. Ihre Phantasie ist zu sehr auf das in der allgemeinen Meinung Erfolgreiche fixiert, um auch nur die Möglichkeit zu erwägen, dass es sich bei der Unternehmensberatung, in der sie ihre kompetente Performance liefert, um etwas Nichtiges oder ›durchgängig Verkehrtes‹ handeln könnte, das sich zum Schein einer substanziellen Macht aufspreizt, um noch einmal Hegel zu zitieren. In dem Lehrermilieu, dem sie entstammt, meinen alle ihre Karriere bewundern zu müssen, wobei schon in der Partyszene zu Beginn deutlich wird, dass niemand weiß, was sie da eigentlich macht – das klassische Motiv von *Des Kaisers neue Kleider*. So spricht der neue Ehemann von Winfrieds Exfrau so hochtrabend von ihrer Tätigkeit, dass nicht einmal Winfried die salbungsvolle Gestimmtheit mit einem schrägen Ton zu stören wagt. Ines habe in Shanghai Manager von Siemens beraten! Mit was für Schwergewichten sie hier zu tun hat!

Dieser verkehrte, da hochtrabende Ton des überaus würdevollen Ernstes liefert die Antwort auf die verwirrende Frage, wie die freiwillige Versklavung einer weit überdurchschnittlich intelligenten und willensstarken Person möglich ist – eine Frage, die man sich als Zuschauer im Film immer wieder stellt, obgleich man im gewöhnlichen Leben daran gewöhnt ist, dieses theoretisch paradoxe Phänomen tagtäglich zu beobachten. Bei der Figur Ines geht es ja nicht primär um die Geldvermehrung, die von vielen wie eine höchste moralische Pflicht behandelt wird, hinter der alles andere zurückstehen muss. Es ist nicht die Möglichkeit, sich mehr kaufen zu können, sondern der Erfolg, der für sie ebenso Wunsch wie unbedingte Pflicht ist. Es bleibt offen, ob die dargestellte Unternehmensberatungsszene aus

²⁵ Vgl. Jean-Paul Sartres Beispiel des Kellners in *Das Sein und das Nichts*, Reinbek b. Hamburg 2002, 141.

dramatischen Gründen mit Merkmalen religiöser Sekten und Kulte ausgestattet wurde wie dem Rückzug aus menschlichen Bindungen und der völligen Unterordnung des persönlichen Lebens unter die vermeintliche Berufung, oder ob dies schlicht Merkmale dieser Szene sind, die die Regisseurin Ade bei ihren vorbereitenden Recherchen beobachtet hat. Die Protagonistin Ines tritt anfangs wie eine asketische Priesterin auf, die sich bei der für sie veranstalteten Geburtstagsparty von ihrer Familie möglichst fern hält, indem sie sich nach draußen begibt und in ihr Handy spricht, so als böte es einen magischen Schutz vor der Kontamination durch die dem Kult naturgemäß feindliche Macht der Familie, einer natürlichen Institution. Diese Unterordnung der eigenen Person bis hin zur Selbstaufgabe lässt ein oft mit Religionen assoziiertes Motiv vermuten, das Nietzsche im dritten Teil seiner *Genealogie der Moral* thematisiert, nämlich die Überwältigung durch asketische Ideale. Ines' Verhalten weckt Erinnerungen an die Beziehung von Sektenangehörigen und Anhängern elitärer religiöser Kulte zu ihren Verwandten, denn die Ungläubigen werden als wirklichkeitsfremde und unverantwortliche Wesen angesehen, die gar nicht verstehen, worauf es letztlich ankommt. Wie erklärt sich der Reiz asketischer Ideale für Menschen wie Ines, denen keine der natürlichen Fähigkeiten zu fehlen scheint, die erforderlich sind, um das Leben zu genießen? Wie Nietzsche gezeigt hat, identifiziert man sich mit asketischen Idealen nicht *wegen* ihrer Inhalte und *trotz* ihrer Lustfeindlichkeit, sondern gerade wegen letzterer. Warum? Der Reiz besteht in der Motivation zur Selbstüberwindung, weil diese als Beweis empfunden wird, dass man auf dem Weg zu Höherem ist. So geben asketische Ideale dem Leben Sinn, auch wenn man gar nicht klar sagen kann, worin dieser eigentlich bestehen soll. In diesem Fall verbinden sie sich mit einer Haltung, die Martin Luther in seinem großen Katechismus den Glauben an Gott als Mammon²⁶ und der Literaturtheoretiker Walter Benjamin »Kapitalismus als Religion«²⁷ genannt hat. Damit wollte Benjamin sagen, dass der Glaube an den alleinigen Geltungsanspruch ökonomischer Rationalität im Prinzip nach der Befriedigung derselben Sorgen und Sinnfragen strebt, auf die früher die Religionen Antworten gaben. Das Ziel der Unternehmensberatung als Pseudo-Priesterschaft besteht darin, Einfluss auf die Realwirtschaft zu nehmen, oder, wie sie es ausdrücken: dem Kunden zu sagen, was er eigentlich will. Und das kann Ines, wie ihr Vater bei seinem Besuch in Bukarest feststellt, besonders gut. Sie arbeitet Pseudoalternativen aus, die nur dazu dienen, Maßnahmen zur optimalen Kostensenkung zu rechtfertigen, von denen sie unterstellt, dass sie der Kunde eigentlich will, ohne dass er für sie die Verantwortung übernehmen möchte. Ob er sie wirklich will, bleibt im Film offen – was er eigentlich will, folgt für die Unternehmensberater aus ihren verengten Vorstellungen ökonomischer Rationalität, nicht aus einem offenen Austausch über

²⁶ Martin Luther: *Der Große Katechismus*, in: *Die Bekenntnisschriften der Evangelisch-Lutherischen Kirche*, Göttingen 1952, 543–733, hier 560 f.

²⁷ Vgl. Walter Benjamin: *Kapitalismus als Religion*, Fragment (1921), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1985, 100–103, hier 100.

das, was ihm wichtig ist. Worauf es hier ankommt, ist also weder die Ermittlung dessen, was für den Kunden wirklich zählt, noch die ökonomische Kompetenz als solche (die in mehr bestehen sollte als der Errechnung der kurzfristig kostengünstigsten Variante), sondern die ›Performance‹, mit der die Vorstellung davon, was der Kunde eigentlich will, an den Mann gebracht wird. Wenn Ines sich mit ihrem Coach berät, spricht sie nicht etwa über ökonomische Fragen, sondern darüber, wie sie ihre Körpersprache verbessern kann. Es geht um Beeinflussung, nicht um wechselseitige Verständigung und Selbstverständigung. So weist Ines' persönlicher Coach, mit dem sie sich zwischen ihren Auftritten über die Möglichkeit berät, ihre Performance zu steigern, sie darauf hin, dass die Unvollkommenheiten ihrer körperlichen Performance darauf zurückzuführen seien, dass sie noch nicht ganz damit aufgehört hat, wirklich zuzuhören, anstatt das Zuhören nur zu schauspielern.

VI. Empathischer Möglichkeitssinn, komische Wendungen und Verwandlungen

Anders als die Tragödie hat eine Komödie mit perfektionistischem Anspruch nicht den einen dramatischen Wendepunkt, sondern mehrere, in denen die Protagonistin – oder der Protagonist, falls er es ist, der die Entwicklung durchmacht – nicht mehr auf gewohnte Weise weiterkommt, sondern im wörtlichen oder metaphorischen Sinne über etwas stolpert. Exemplarisch hierfür sind die wiederkehrenden Stürze des Protagonisten Charles aus *The Lady Eve*,²⁸ der anfänglich über das ausgestreckte Bein von Jean, später in Verwirrung über ihr Auftreten als Eve über diverse Möbelstücke und schließlich erneut über das Bein von Jean stürzt. Ein erster Wendepunkt wird in der Szene erreicht, in der Winfried sich als Toni Erdmann mit Hilfe eines Furzkissens in einen Streit mit Ines' Chef einmischt und diesen provoziert (›Benutzen Sie Handcreme?‹). Als sie ihren Vater wütend zur Rede stellen will, blockt er ab. Wenn sie ihn als Vater ansprechen wolle, sei sie an den Falschen geraten. Wenn Sie jedoch einen Coach suche, weil sie merke, dass etwas nicht stimme, etwa dass sie sich beim Telefonieren beobachte, ohne dass jemand in der Leitung sei, dann könne er ihr vielleicht weiterhelfen.

Distanzlose väterliche Empathie mit den Sorgen der Tochter, so zeigt diese Szene, wäre nicht wirklich hilfreich, wenn es darauf ankommt, dass Ines ihren falschen Perfektionismus überwindet und herausfindet, ob sie auch anders kann. Solche ›Empathieverweigerungen‹ gehören zum Bildungsprogramm der Wiederverheiratungskomödie, denn Selbstentfremdung wird nicht überwunden, indem man einander in die jeweiligen emotionalen Sackgassen folgt. Die Komödie experimentiert vielmehr mit Konfrontationen, die bei den Protagonisten Gefühle der Entfremdung von ihren derzeitigen Identifikationen auslösen, was auch eine gewisse Verzweiflung zur Folge hat, denn nur so wird eine Person überhaupt die Bereitschaft entwickeln, sich selbst als eine andere wahrzunehmen.

²⁸ *The Lady Eve* (dt. *Die Falschspielerin*), USA 1941, Regie: Preston Sturges, 94 Minuten.

Den späten Höhepunkt erreicht die Handlung mit einer ursprünglich zum Zwecke des Team-Building instrumentalisierten Geburtstagsparty, wo sich die technische Unmöglichkeit, nach einem sehr engen Kleid hochhackige Schuhe anzuziehen, als der letzte Tropfen erweist, der das Fass zum Überlaufen bringt – Ines kann oder möchte sich nicht mehr motivieren, die Kleidung zu wechseln, und öffnet ihrem ersten Gast – einer Business-Freundin – fast nackt. Hier wird plötzlich aus einer Situation, die wir als Zuschauer zu verstehen meinten, etwas anderes. Und die Veränderung entspringt nicht nur der Situation, sondern einer Entwicklung, die sich bei Ines im Verborgenen vollzogen hat.

Die Zuschauerin, die bis zu diesem Punkt den durchaus nachvollziehbaren Ankleidungsschwierigkeiten der Protagonistin empathisch gefolgt ist, wird allmählich nervös – wann zieht sie sich endlich etwas an? Eine Nervosität, die von dem weiblichen Gast innerhalb der Filmerzählung geteilt wird, die Ines anbietet, ihr beim Ankleiden zu helfen. Diese sehr statusbewusste Freundin von Ines wird somit zur Stellvertreterin der empathisch teilnehmenden Zuschauerin. Aber Ines enttäuscht die doppelt, innerhalb und außerhalb der Erzählung aufgebauten Erwartungen und entwickelt eine neue Variante der Geschichte von *Des Kaisers neue Kleider*, indem sie sich ganz beiläufig auch des Slips entledigt und den nächsten Gast nackt empfängt. Unbemerkt von den anderen Figuren der Erzählung und den Zuschauern hat sich bei ihr eine Transformation vollzogen.

Mit der albernen, aber in überzeugender Muffigkeit vorgetragenen Begründung, es handle sich um eine »Nacktparty«, dreht Ines den Spieß um und schiebt die Peinlichkeit der anderen Seite (ihrem Chef und ihrer Mitarbeiterin) zu, die sich entblößt einer neuen »challenge« zu stellen haben, während sie selbst, je weniger sie anhat, umso mehr Selbstvertrauen und Souveränität zu entwickeln scheint. Als Kontrapunkt zu den verlegenen Nackten erscheint Winfried vollständig verborgen in der (von seiner Damenbekanntschaft geborgten) riesigen bulgarischen Pelztiermaske des *Kukeri*, der im Frühling die traditionelle Aufgabe hat, die alte Jahreszeit und die bösen Geister zu vertreiben; eine dionysische und karnevaleske Figur, die für natürliche Veränderung und Fruchtbarkeit steht. Auch dieser explizite Bezug zu den Transformationsprozessen der Natur greift ein typisches Merkmal der Wiederverheiratungskomödien auf, in denen der neue Zustand in der Regel durch eine Fahrt aufs Land in die grüne Natur dargestellt wird. Hier verbindet sich die Anspielung auf die Erneuerung der Natur mit einem weiteren klassischen Element der Wiederverheiratungskomödie: einer durch Verkleidungen und Rollenspiele verborgenen Begegnung der beiden Protagonisten inmitten einer Gesellschaft, die sie nicht versteht und in der beide zu geheimen Komplizen werden, die unter Menschen, die sich gequält um die Aufrechterhaltung ihres Status bemühen, ihr nicht abgesprochenes Spiel miteinander spielen und im gemeinsamen Amüsement ihren früheren Zustand der Entfremdung überwinden. Als das monströse Pelztier die Wohnung verlässt, eilt Ines ihm in einem knappen Kimono mit nackten Füßen bis zum Park nach, umarmt es und ruft: »Papa«.

Die in dieser Szene zutage tretende Wiederverbindung zwischen Vater und Tochter, mit der die Transformation der Tochter in der Nacktparty quasi ihren Abschluss findet, wird vorbereitet durch einen Wendepunkt der Filmerzählung, als Ines halb passiv, halb aktiv dazu kommt, ihre Stimme auszuprobieren. Das geschieht, als Winfried in seiner Rolle als ›deutscher Botschafter‹ spontan auf die Einladung einer Party-Bekanntschaft zurückkommt, die Tradition des Oster-eierfärbens kennenzulernen, und Ines in deren Familienkreis als seine Sekretärin »Miss Schnuck« einführt. Als sie gehen will, entdeckt er ein Keyboard und nötigt sie dazu, zur Verabschiedung ein Lied zu singen.

Und so kommt es zu der Szene, in der die Protagonistin zum ersten Male eine andere Stimme als die gewohnte, professionelle Stimme der Unternehmensberaterin entwickelt, indem sie in die Rolle einer anderen schlüpft: »Whitney Schnuck«. Dabei löst sich die mürrische, melancholische Verstimmtheit, die Ines bis dahin wie ein Schleier umhüllt, auf mysteriöse Weise auf, und Ines gibt ihren widersprüchlichen Gefühlen in der Darbietung von *The Greatest Love of All* dramatischen Ausdruck; ein Lied, das durch Whitney Houston berühmt wurde, ursprünglich jedoch von Linda Creed zusammen mit dem Komponisten Michael Masser für Muhammad Alis Filmbiografie von 1977 geschrieben wurde. Das Lied handelt davon, Selbstliebe zu entwickeln und an andere Generationen weiterzugeben; gemeint ist nicht Egoismus, sondern Selbstvertrauen und Selbstachtung. Es handelt also genau von Fähigkeiten und Möglichkeiten, die Ines, so wie es durch ihre Rolle immer wieder durchschimmert, eigentlich ›besitzt‹, die aber in der Identifikation mit ihrer Karriere verkümmert sind. Es ist ihre Stimme in dieser Szene und nicht ihr unbedeckter Körper auf der späteren Nacktparty, die Ines quasi nackt erscheinen lässt, obgleich sie sehr konventionell angezogen ist. Denn während sie auf der Nacktparty als Clown in der Rolle der vertrauten Unternehmensberaterin Ines auftritt, indem sie den unbedeckten Körper in ihrer üblichen mürrischen, aber jetzt als komische Maske angenommenen Tonlage zum Standard erklärt – »Is ne Nacktparty, war vielleicht ne blöde Idee, was Besseres ist mir nicht eingefallen« –, erlebt man in der Gesangsdarbietung eine Ines, die im Vortrag so verletzlich wirkt, dass die Zuschauer bei ihrer Darbietung quasi empathisch aus der Perspektive der ersten Person mitfiebern²⁹ und sich fragen müssen, ob sie sich hier nicht vor dem Publikum lächerlich macht, wenn sie sich so die Seele aus dem Leib schreit. Aber da der nackte Ausdruck der Seele ja dem Genre des Soul entspricht, kann ihn das Publikum innerhalb der Filmerzählung durchaus goutieren. Es ist diese Szene, in der Ines allem Anschein nach ihre latente Melancholie überwindet, ihre lähmende Überzeugung, über die Kostenanalysen ihrer Firma hinaus nichts Entscheidendes in der Welt mitbestimmen zu können, weil das Leben, wenn man sich nichts vormacht, schließlich durch Sachzwänge (wie den der Kostenminimierung) bestimmt wird.

²⁹ Zu dieser Form von Empathie als eines ästhetischen Miterlebens der Situation eines anderen vgl. den Beitrag von Fritz Breithaupt in diesem Band.

Die letzte Episode des Films spielt wieder in der Heimat, im Haus der gerade verstorbenen Großmutter, zu deren Begräbnis Ines anreist. Sie ist immer noch Unternehmensberaterin, hat jetzt jedoch die Firma gewechselt und ist wie geplant in Asien tätig; von ihrer Überidentifikation mit ihrer beruflichen Position, verkörpert durch die Dauerpräsenz und permanenten Nutzung des Smartphones, ist jedoch nichts mehr zu merken, stattdessen unterhält sie sich mit den anderen Gästen. In einer letzten Szene probiert sie verschiedene Hüte der verstorbenen Großmutter auf und leiht sich von Winfried seine schiefen Zähne: So nimmt Toni Erdmann mit ihr eine neue, weibliche Gestalt an, während Winfried auf die Frage zurückkommt, was für ihn Glück bedeutet, und feststellt, dass man immer erst im Nachhinein merkt, was für Momente im Leben für einen wichtig waren. Während er wegrennt, um einen Fotoapparat zu suchen, mit dem er die verwandelte Ines in einem den Moment überdauernden Bild festhalten könnte, bleibt sie im Garten stehen und entledigt sich schließlich der Maskerade. Der Film endet mit einem Close-Up ihres Gesichts, das anders wirkt als früher: breiter, viel kindlicher und entspannt.

VII. Zusammenfassung

Die Komödie *Toni Erdmann*, so wurde gezeigt, involviert verschiedene Formen von Empathie. Als Komödie, die uns zum Lachen bringt, setzt sie kulturelle Empathie voraus, als komische Film-Erzählung arbeitet sie mit der narrativen Empathie des Zuschauers mit der Protagonistin Ines. Die Filmerzählung selbst handelt aber auch von verschiedenen Formen der Empathie mit Blick auf die Möglichkeiten ethischer Verständigung und Selbstverständigung: Formen der ins Leere gehenden Anteilnahme (Winfrieds halbherziger und hilfloser Versuch, ernsthaft mit seiner Tochter zu sprechen) und Formen der Anteilnahme, die sich auf die antizipierten Möglichkeiten, nicht die wirklichen Gefühle, des Gegenübers beziehen und über komische Interaktionen einen Prozess der Verständigung und Selbstverständigung einleiten. Die Form von Empathie, die der Clown/Toni Erdmann für die Mitmenschen aufbringt, ist eine andere als das Sichhineinversetzen in die momentanen Gefühle des anderen. Sie besteht auch nicht darin, sich der anderen Person, so wie sie sich gerade selbst sieht, solidarisch zu fühlen. Dieses Mitgefühl richtet sich vielmehr auf die Möglichkeiten der Empathie, das eigene verengte Selbstverständnis zu transzendieren, und somit auf ihre Freiheit. Das drückt sich einerseits in der übertreibenden und karikierenden Nachahmung der Lebensform Toni Erdmanns aus, die Distanz zu Ines schafft. Andererseits spricht sie seine anderen Möglichkeiten an, durch spontane Verwandlungen ins Kindliche: Der Clown ist unberechenbar, beherrscht die Situation mit seinen Ideen und verkörpert damit eine andere, kindlichere Form von Souveränität als das Modell des Alphonse oder Betatiers in fremdbestimmten Strukturen.

EMPATHY AND AESTHETICS¹

By Fritz Breithaupt

I. Overall argument

The basic claim of this paper is that experiences exist in which empathy and aesthetic experience are one and the same. More specifically, it will be claimed that one of these experiences is that of narrative turning points, that is, decisive moments in a temporal progression that are experienced from a second-person perspective. It will also be suggested that these kinds of experiences are enhanced by certain stage effects. As a rough orientation for the argument, one can state the idea as follows: empathy involves co-experiencing the situations of others and their emotional states, while aesthetics involves an intense experience from some distance. The two can come together when emotions are shared despite *and with* some distance. Narratives are one of these forms where sharing and distance can coexist. The recognition of a narrative turning point or decisive moment can be a trigger for such a joint experience of empathy and aesthetics.

For example, we might feel some empathy with someone who faces a hardship or has an affliction that limits the person. This does not usually involve an aesthetic experience. However, when we come into the position of witnessing this person speaking up, perhaps taking the microphone at a public event or speaking in front of the *agora*, and thereby setting in motion new actions that have the potential to change his or her situation, we tend to be more involved. Witnessing the speech can be many things, including embarrassing, but it can also be a powerful trigger to cause or intensify empathy. The speech can be a turning point toward liberation, retaliation, or recognition. And it can be an aesthetic and moving experience for the audience. It is moving in Greek tragedies when the suppressed challenge fate. It can be a potent moment in Hollywood, including the clever set-up of *The King's Speech* (2010) in the moment when stuttering King George VI speaks up against Nazi Germany in a radio address, literally overcoming his affliction of stuttering. But it can also be perceived aesthetically in real life when we witness people who verbalize their life story. These examples include two elements of importance for our overall argument: the turning point and the stage effect. In these and other experiences, we are not simply identifying with the protagonist or speaker, but we are (or imagine we are) a member of the audience, such as a concerned friend.

Of course, if a trigger leads to a process that involves both empathy and aesthetic experience, this does not mean that the subjective experiences of empathy and aesthetic experience are identical. Instead, both might run parallel to each

¹ I thank Maria-Sibylla Lotter for making this volume possible, Binyan Li for his his many comments, and Philipp Auchter for the precise editing of this text.