

MIMESIS – IMAGINATION – EMPATHIE

Bausteine zu einer Anthropologie der Literatur

Von Robert Vellusig (Graz)

Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder, hrsg. von RÜDIGER ZYMNER und MANFRED ENGEL (= Poetogenesis. Studien und Texte zur empirischen Anthropologie der Literatur), Paderborn (mentis) 2004, 403 S.

Der vorliegende Sammelband – er geht auf eine im Herbst 2002 an der Fernuniversität Hagen veranstaltete Tagung zurück – erschließt ein Forschungsfeld und steht am Beginn einer Buchreihe: „Poetogenesis“ nennt sich das von KARL EIBL, MANFRED ENGEL und RÜDIGER ZYMNER lancierte Projekt einer „empirischen Anthropologie der Literatur“, die aus dem Dialog zwischen einer *kulturwissenschaftlich* und einer *anthropologisch-evolutionsbiologisch* argumentierenden Literaturwissenschaft hervorgehen soll. Was im Vorwort der Herausgeber (Nichtkunst und Dichtkunst, 7–10) als Begegnung zweier Forschungsparadigmen angekündigt wird, erweist sich in der Durchführung als (mehr oder weniger tastende) Suche nach anthropologischen Universalien, die den Formen der Literatur zugrunde liegen.

Das ist nicht verwunderlich, denn recht betrachtet stellen anthropologische und kulturwissenschaftliche Forschungsperspektiven nicht einfach komplementäre Orientierungen dar, sondern stehen in einem Begründungsverhältnis: Die evolutionsbiologisch akzentuierte Frage nach der ‚Natur‘ des Menschen fundiert die kulturwissenschaftliche Frage nach dessen je spezifischer Kultur.¹⁾ Das mag zwar bei manchem Reduktionismus-Alarm auslösen, doch ist die Verankerung der Kulturwissenschaft in der basaleren Anthropologie und Biologie schon deshalb keine reduktionistische Verzerrung der Forschung, weil es zu den zentralen Erkenntnissen der Evolutionsbiologie gehört, dass Menschen *Kulturwesen* sind, dass – mit anderen Worten – unser kognitiver Apparat wie unser Repertoire an Verhaltensdispositionen *von Natur aus* eine soziale Prägung besitzen: „Die menschliche Gemeinschaft“, so Michael Tomasello, „stellte die adaptive Umgebung dar, in der sich die menschliche Kognition phylogenetisch entwickelte.“²⁾ Zudem

¹⁾ Ich folge darin der Argumentation von NORBERT BISCHOF, *Das Rätsel Ödipus. Die biologischen Wurzeln des Urkonfliktes von Intimität und Autonomie*, München 1985, S. 585f.

²⁾ MICHAEL TOMASELLO, *Die kulturellen Ursprünge des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition*, aus dem Engl. von JÜRGEN SCHRÖDER, Frankfurt/M. 2002, S. 10. Dies ist die Pointe der Evolutionären Psychologie. Vgl. v. a. *The Adapted Mind. Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, ed. by JEROME H. BARKOW, LEDA COSMIDES and JOHN TOOBY, New York 1992. – Ein breiteres Publikum haben die Bücher von STEVEN PINKER gefunden. Vgl. DERS., *Wie das Denken im Kopf entsteht*, aus dem Amerikan. von MARTINA WIESE und SEBASTIAN VOGEL, München 1998; – zuletzt DERS., *Das unbeschriebene Blatt. Die moderne Leugnung der menschlichen Natur*, aus dem Amerikan. von HAINER KOBER, Berlin 2003.

sind unsere anthropologischen Dispositionen weniger als Imperative denn als „offene Programme“ zu verstehen, die von jeder Kultur auf spezifische Weise genutzt werden.³⁾ Die Alternative Natur oder Kultur führt ins Leere. Ohne anthropologische Universalien ließen sich kulturelle Spezifika weder verstehen noch erklären.⁴⁾

Das Projekt einer „Anthropologie der Literatur“ nimmt für sich ein, weil es sich seinem Gegenstand mit nüchterner Emphase nähert. Es bezieht die Dichtkunst auf außerliterarische Phänomene (wie das Erzählen im Alltag oder die Theatralik der Interaktion), die der Dichtkunst voraus- und zugrunde liegen. Und es folgt der immer schon unabweislichen, aber selten genug ernst genommenen Evidenz, dass „Literatur fundamental und umfassend mit dem Menschen zu tun hat“ (29). Es geht mit einem Wort um nicht weniger als um den Versuch einer anthropologischen Begründung der Literatur und einer „biopoetischen“ (8) Fundierung der Literaturwissenschaft. Im Zentrum des Bandes steht die Frage nach „poetogenen Strukturen“⁵⁾, das sind biologische und anthropologische Dispositionen, die Poesie nicht nur „bedingen“, sondern – so der suggestive Reim auf der Rückseite des Buches – vielleicht sogar „erzwingen“.

Die einzelnen Diskussionsbeiträge sind lose gruppiert: Der Abschnitt ‚Dispositionen und Definitionen‘ skizziert das Forschungsinteresse und Themenspektrum des Bandes (ZYMNER) und fragt nach der evolutionsbiologischen Plausibilität der Poesie (EIBL); ‚Vorstellungen und Nachbildungen‘ behandelt die Schwerpunkte „Fiktion“ (ZIPFEL) und „Mimesis“ (RITZER) sowie das poetogene Potential des Traumes (ENGEL); der Komplex ‚Handlungen‘ steht im Zeichen des Erzählens (SCHEFFEL, MARTÍNEZ) und anthropologischer Aspekte der literarischen Figur (JANNIDS); die Beiträge zum Abschnitt ‚Gestaltungen‘ diskutieren das universale Phänomen „Stil“

³⁾ Der Begriff des „offenen Programms“ stammt vom dem Biologen ERNST MAYR. Vgl. DERS., *Das ist Biologie. Die Wissenschaft des Lebens*, aus dem Engl. übers. von JORUNN WISSMANN, Heidelberg, Berlin 1998, S. 112–114. – Auf ihn beruft sich KARL EIBL in dem Buch: *Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie (= Poetogenesis)*, Paderborn 2004.

⁴⁾ Ähnlich PETER M. HEJL, *Konstruktivismus und Universalien – eine Verbindung contre nature?*, in: *Universalien und Konstruktivismus. DELFIN 2000*, hrsg. von P. M. H. (= stw 1504), Frankfurt/M., S. 7–67, hier: S. 8.

⁵⁾ Der Begriff wird von RÜDIGER ZYMNER (‚Poetogene Strukturen, ästhetisch-soziale Handlungsfelder und anthropologische Universalien‘, 13–29) entwickelt und ist schillernd genug. Denn der Terminus „Struktur“ [!] meint nicht nur „biologische“ und „anthropologische Dispositionen“, sondern auch „historisch-sozial relative Handlungsformen außerhalb der Literatur [...], insofern sie als ‚poetogen‘ bezeichnet werden können“. (25) „Poetogen“ nennt Zymner – in Analogiebildung zu „fotogen“ – all das, was für Dichtkunst „besonders gut geeignet“ oder besonders „poesiewirksam“ (27) ist. So gesehen aber fließen die konzeptionell grundlegenden Kategorien der „poetogenen Struktur“ und des „ästhetisch-sozialen Handlungsfeldes“ ineinander. Denn als „ästhetisch-soziale Handlungsfelder“ bezeichnet Zymner „Rahmen“ sozialen Handelns, in denen (innerhalb wie außerhalb der Kunst) „poetogene Strukturen“ eine Rolle spielen (28). Das führt nun aber zu der seltsamen begrifflichen Konsequenz, dass „poetogene Strukturen“ (verstanden als „Dispositionen“) „poetogenen Strukturen“ (verstanden als „Handlungsformen“) zugrunde liegen. Dieser begriffliche Kippeffekt hängt vermutlich damit zusammen, dass Zymner *anthropologische Dispositionen* und *kulturelle Formationen* gleichzeitig im Blick halten möchte. Anders wäre denn auch die seltsame Formulierung nicht zu erklären, dass es denkbar sein soll, „auf poetogene Strukturen zu stoßen, die sich aus Verfahren und Formen der Dichtkunst *berleiten* (und möglicherweise könnte man das Tragen eines blauen Fracks und einer gelben Weste mit anschließendem Suizidversuch als ein Beispiel dafür betrachten)“ (27). Aber es ist schlicht unerfindlich, in welcher Hinsicht Werthers Kleidung und Werthers Selbstmord „Verfahren und Formen der Dichtkunst“ sein sollen – und deren Nachahmung überdies eine „Struktur“, die für Dichtkunst besonders geeignet ist.

(SPÖRL), widmen sich der Logik der Symbolbildung (LINK) und der Metapher (RIEDEL) sowie den anthropologischen Dimensionen von Rhythmus und Reim (MOENNINGHOFF); ‚Wirkungen‘ diskutiert die psycho-physiologische Geltung der aristotelischen Tragödientheorie (ABEL) und entwickelt eine Anthropologie des Lachens (GAIER); im letzten, recht heterogenen Abschnitt mit dem Titel ‚Rekonstruktionen‘ sind Beiträge zum „Beobachten“ (BACHMANN-MEDICK), zu Hermann Gunkels gattungstheoretischem Konzept „Sitz im Leben“ (GRÜNWALDT), zur poetogenen Struktur des Gebets (KEPPLER) sowie zur neurobiologischen Logik des emotionalen Bild-Erlebens (HEINEN) versammelt. Der Band schließt mit ‚Literaturhinweisen‘, einer reichhaltigen Zusammenstellung⁶⁾ der in den Einzelbeiträgen zitierten Literatur.

Bereits dieser Überblick lässt erahnen, dass es zunächst um die Rekapitulation und Reformulierung literaturwissenschaftlicher Grundorientierungen geht. Der Literaturbegriff selbst steht allerdings in keinem der Beiträge zur Diskussion. Er wird als diffuse Gemengelage des literaturwissenschaftlichen Handbuchwissens vorausgesetzt – ZYMNER etwa beruft sich auf „Formen der Überkohärenz“ und der „Thematisierung von Nichtwelt“ (28) – und man gewinnt bei der Lektüre nicht selten den Eindruck, dass hier mehr Bekanntes gesichtet als Neues erkannt wurde. Ich lese die im Einzelnen detailreichen Beiträge zum Thema im Folgenden als *einen* Text und versuche Grundzüge und Ergebnisse der Debatte nachzuzeichnen. Ansatzweise mögen sie eine Vorstellung davon vermitteln, welche Einträge in einem Sachregister zu finden gewesen wären.

Zu den literaturwissenschaftlichen Standardthemen, auf die eine Anthropologie der Literatur zwangsläufig stößt, gehört die Fiktionstheorie. Ihr ist vor allem der Beitrag von FRANK ZIPFEL (51–80) gewidmet, der die einschlägigen Ergebnisse der Debatte noch einmal breittreibt. Ihre Pointe ist die bescheidene Einsicht, dass fiktionale Texte „Nicht-Wirkliches“ (55) im Modus des Als-Ob vergegenwärtigen: Fiktion als „willing suspension of disbelief“ (S. T. Coleridge) oder, wie es bei Kendall L. Walton heißt, „Mimesis as Make-Believe“.⁷⁾ Karl Eibl, auf den Zipfel sich bezieht (62), hat in einer seiner früheren Arbeiten zu einer biologischen Grundlegung der Poesie von der „Simultanthematisierung von Welt und Nichtwelt“⁸⁾ gesprochen. Unter „Nichtwelt“ versteht Eibl den Möglichkeitshorizont, der alles Erleben und Handeln begleitet, als solcher aber unbestimmt, leer bleibt. Die Nichtwelt hat ihren Ursprung im menschlichen „Möglichkeitssinn“ (Musil), im „Wissen, daß alles auch irgendwie anders sein könnte“ (47). Poesie, so Eibls These, strukturiert die Nichtwelt, indem sie Welt und Nichtwelt thematisiert.⁹⁾

- ⁶⁾ Diese Zusammenstellung hätte mehr Sorgfalt verdient. Abgesehen davon, dass nicht alles Zitierte thematisch einschlägig ist, ging beim Datentransfer auch manch interessanter Hinweis verloren; so fehlen etwa THOMAS KOCH, *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis*, Tübingen 1992; – oder JOHN P. J. PINEL, *Biopsychologie. Eine Einführung*, Heidelberg [u. a.] 1997. – Übrigens hätte man angesichts des beachtlichen Preises auch eine aufmerksamere Lektorierung der Beiträge erwarten dürfen. Einzelne Tippfehler mögen hingehen; eine Zumutung aber sind die zahlreichen sinnentstellenden Satzkonstruktionen in dem Beitrag von Frank Zipfel.
- ⁷⁾ Vgl. KENDALL L. WALTON, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge/Mass., London 1990.
- ⁸⁾ Vgl. KARL EIBL, *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt/M., Leipzig 1995, S. 11–34. Die entsprechenden Passagen dieses Buches gehen auf den von mehreren BeiträgerInnen zitierten Aufsatz ›Strukturierte Nichtwelten. Zur Biologie der Poesie‹ zurück; in: IASL 18 (1993), H. 2, S. 1–36.
- ⁹⁾ Zipfel wie Eibl fundieren dies, indem sie auf die phylo- wie ontogenetische Entwicklung der menschlichen Fähigkeit zum repräsentierenden Zeichengebrauch, das heißt auf die Darstellungsfunktion der menschlichen Sprache, verweisen (55–65). Vgl. KARL EIBL, *Vergegenständlichung. Über die kulturstiftende Leistung der Menschensprache*, in: *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, hrsg. von FOTIS JANNIDIS [u. a.] (= Revisionen 1), Berlin, New York 2003, S. 566–590.

Ich halte diese Orientierungen nicht nur für zu unspezifisch, sondern habe auch den Eindruck, dass sie den für poetische Belange zentralen Aspekt verdecken. Was soll man sich darunter vorstellen, dass alles auch anders sein könnte? Der Evolutionsbiologe Richard Dawkins fragt einmal danach, wie eine Welt beschaffen sein mag, in der die Wolkenbildung einer kumulativen Selektion unterliegt. Vielleicht, so sein Fazit, sind die entsprechenden Bedingungen „tatsächlich in irgendeiner fernen Galaxie gegeben, und das Resultat dort ist, nachdem genügend viele Millionen von Jahren vergangen sind, eine ätherisch zarte Lebensform“ – ein schönes Beispiel für eine „mögliche Welt“ und, wie Dawkins zu Recht feststellt, „ein gutes Thema für eine Science-fiction-Geschichte. *Die weiße Wolke* könnte sie heißen.“¹⁰) Zur Basis für eine poetische Imagination wird diese Vorstellung nun aber nicht deshalb, weil hier Nicht-Wirkliches aus „rekombinierten Welt-elementen“ (63) hergestellt wird, sondern weil es reizvoll ist, sich vorzustellen, wie es sich wohl anfühlen mag, eine Wolke zu sein.¹¹) Fiktions- oder Poesietheorien, die diese *empathische* Basis imaginativer Prozesse ausblenden, sind schlicht phänomenblind. Genau besehen besitzen wir nämlich nicht nur die Fähigkeit, uns Sachverhalte vorzustellen, sondern – und damit erschließt die „Einbildungskraft“ eine ganz andere Dimension – auch die Fähigkeit, Bedürfnissituationen zu imaginieren, uns also vorzustellen, wie es wäre, in einer bestimmten Situation zu sein. Vielleicht ist dies, die Imagination des eigenen wie des fremden *Erlebens*, die evolutionäre Errungenschaft, auf die es eigentlich ankommt. Denn es ist plausibel anzunehmen, dass die Fähigkeit zur „zeitliche[n] Exzentrizität, also die Fähigkeit, bei der Verhaltensorganisation aus der aktuellen Antriebslage herauszutreten und künftige Ich-Zustände chancengleich miteinzubeziehen“, und die Fähigkeit zur Empathie, das ist die Fähigkeit zur „soziale[n] Exzentrizität“, „auf einem und demselben kognitiven Mechanismus beruhen.“¹²)

Damit rührt die Fiktionstheorie an das vermutlich elementarste Kennzeichen der Poesie – ihre mimetische Dimension. Ihr, dem „Ursprung der Kunst aus der Nachahmung“, ist der Beitrag von MONIKA RITZER (81–101) gewidmet, der es unternimmt, den Mimesis-Begriff aus dem „Nachahmungsdiskurs“ (82) zu lösen. Denn wie die seit der Antike geläufige Unterscheidung zwischen „phänomenaler und essentieller Nachahmung“ (91) andeutet, schließt der Bezug der Dichtung auf „Außerkünstlerisches“ deren „Gestaltungscharakter“ (86) nicht aus. Wahrscheinlich wäre es deshalb auch schlüssiger, nicht von „Nachahmung“, sondern von nachahmender „Darstellung“ (86) zu sprechen. Was deren Modus und Medium betrifft, so differenziert Ritzer zwischen „mimischer“ und „symbolischer“ Nachahmung. (84ff.) Allein letztere ist das Problem der Literatur, das heißt sprachlicher Texte, die „nicht im Kontext theatralischer Inszenierung“ (86) stehen. Denn die aktional-mimische Nachahmung benutzt dasselbe Medium wie ihr Gegenstand: Menschen ahmen Menschen mimisch-gestisch (und natürlich auch: redend) nach; die symbolische Nachahmung greift auf ein Repertoire von Zeichen zurück. Sofern es um Formen *ästhetischer* Vergegenwärtigung geht, ist der Bezugspunkt der Mimesis allerdings auch hier nicht die „Welt“, sondern das personale Handeln und Erleben.¹³) Denn die von Ritzer nicht erschlossene Pointe einer anthropologischen Theorie der *Literatur als Mimesis* liegt in der Frage verborgen, welcher syste-

¹⁰) RICHARD DAWKINS, Der blinde Uhrmacher. Ein neues Plädoyer für den Darwinismus, aus dem Engl. von KARIN DE SOUSA FERREIRA (= dtv 30558), München 1990, S. 66.

¹¹) Zu den *bewusstseinstheoretischen* Implikationen dieser Frage vgl. THOMAS NAGEL, Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?, in: Analytische Philosophie des Geistes, hrsg. und eingel. von PETER BIERI, 3., unveränd. Aufl. Weinheim 1997, S. 261–275.

¹²) NORBERT BISCHOF, Das Kraftfeld der Mythen. Signale aus der Zeit, in der wir die Welt erschaffen haben, München 1996, S. 586.

¹³) Irreführend erscheint mir deshalb Ritzers Versuch, auch die „Modellbildungen von Wissenschaft und Technik“ (85) als „Nachahmung symbolischer Art“ zu fassen. Denn die ästhetische Vergegenwärtigung des einzel- und zwischenmenschlichen Lebens und dessen begriffliche Vergegenständlichung sind zwei kategorial völlig verschiedene Formen des Welthabens.

matische Zusammenhang denn eigentlich zwischen mimischer und symbolischer Nachahmung besteht. Mimetisch sind Texte immer dann, wenn sie die Sprache als Medium nutzen, um die Imaginationsbildung zu stimulieren.¹⁴⁾ Ritzer weist zwar in ihren abschließenden Überlegungen zu solchen Verfahrensweisen der Literatur (100f.) darauf hin, doch verwischt sie den entscheidenden Punkt, wenn sie die „Deskription“ – die „möglichst konzentrierte Schilderung“ von „Dingen, Menschen oder Situationen, die (im Rahmen der Fiktion) als gegebene fingiert werden“ (101) – als die primäre mimetische Darstellungsweise der Literatur versteht. Dinge oder Situationen kann man sprachlich nicht „fingieren“ (schon die Formulierung ist widersinnig). Ob man von „fingieren“, „nachahmen“, „darstellen“ spricht: immer handelt es sich um *personale Prozesse*, die sich auf (analog strukturierte) personale Prozesse beziehen. Sprache aber besitzt, weil sie primär in Interaktionsprozessen fundiert ist, selbst eine *aktional-mimische Dimension*. Wer Sätze beim Lesen mitspricht, wird sie sich erschließen. Mimetisch, mit einem Wort, sind vorrangig solche Texte, die (personale) Bewusstseins- und Interaktionsprozesse vergegenwärtigen.

Poesie ist *in erster Linie* Mimesis und deshalb *in zweiter Linie* auch Fiktion. Das zeigen, ohne es als solches zu thematisieren, die Beiträge zum Erzählen. MICHAEL SCHEFFEL diskutiert das ›Erzählen als anthropologische Universalie‹ und dessen ›Funktionen im Alltag und in der Literatur‹ (121–138). Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die elementare Bestimmung des Erzählens als „serielle Rede von zeitlich bestimmten Sachverhalten“¹⁵⁾ (123), das heißt als Nachbildung einer Ereignisfolge durch eine Folge von Und-dann-Sätzen. Auch hier ist die Rede von „Sachverhalten“ irreführend, denn es geht nicht einfach um Sachverhalte, sondern um das, was Personen widerfährt, was sie tun und erleben. Erzählen ist fiktionsbildend, weil es eine verbale Nachbildung des personalen Erlebens und der Temporalität unseres Bewusstseinslebens ist.¹⁶⁾ Insofern erscheint mir Scheffels Versuch, das Erzählen als Form des Erklärens zu verstehen, problematisch. Zwar erhält das Erlebte durch die narrative Strukturierung Kohärenz, aber lässt sich dieser Kohärenz notwendigerweise Erklärungswert zusprechen? Zudem: Wir können Ereigniszusammenhänge auch erklären, ohne sie narrativ zu inszenieren (dann bilden wir Kausalsätze), aber nur erzählend können wir zur Geltung bringen, wie wir die Ereignisse erlebt haben. Erzählen ist allenfalls rudimentär eine Form des Erklärens; vielmehr aber ist sie eine Form der Erlebnisverarbeitung, insofern sie dem Erleben eine prägnante, memorierbare Gestalt gibt. Diese identitätsbildende Dimension des Erzählens, die auch Scheffel hervorhebt (127f.), ist identitätsbildend aber nur deshalb, weil die vergangene Gegenwart eine Erlebniswirklichkeit war und ihre erinnernde und verbalisierte Vergegenwärtigung eine Erlebniswirklichkeit ist.¹⁷⁾

Ähnlich verhält es sich mit der zweiten Bestimmung, die Scheffel dem Erzählen gibt. „Erzählen ist adressiert“¹⁸⁾ (129). Die Funktion dieser Adressierung führt er auf die Erfahrungstatsache zurück, dass Menschen klatschende und tratschende Gruppentiere sind (130f.). Robin Dunbar hat den Gedanken prominent gemacht, dass sich die menschliche Sprache entwickelt haben könnte, um Sozialbeziehungen zu pflegen und größere Menschengruppen zu stabilisieren: *gossip* als funktional äquivalente, aber qualitativ wie quantitativ effektivere Form des Kraulens

¹⁴⁾ Vgl. VERF., Die Sinnhaftigkeit der Poesie. Eine Wahrnehmungspsychologie literarischer Texte, in: Sprachkunst 31 (2000), H. 2, S. 361–367.

¹⁵⁾ Scheffel bezieht sich auf DIETRICH WEBER, Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk (= UTB 2065), Göttingen 1998, S. 11.

¹⁶⁾ Zum inneren Zusammenhang dieser beiden Aspekte vgl. PETER BIERI, Zeiterfahrung und Personalität, in: Zeit, Natur und Mensch. Beiträge von Wissenschaftlern zum Thema „Zeit“, hrsg. von HEINZ BURGER, Berlin 1986, S. 261–281.

¹⁷⁾ Vgl. ANTONIO R. DAMASIO, Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewußtseins, aus dem Engl. von HAINER KOBER, München 2000, bes. S. 268–272.

¹⁸⁾ WEBER, Erzählliteratur (zit. Anm. 15), S. 49.

(*grooming*).¹⁹⁾ Dunbars These hat zweifellos Charme, aber ist sie auch geeignet, das Phänomen „Erzählen“ zu begründen? Auch hier gilt: Nicht jeder verbale Austausch von Informationen über andere Personen ist immer schon narrativ; sofern er aber narrativ wird, artikuliert er – in welcher Form auch immer – immer auch, wie man das, wovon man erzählt, erlebt hat.

Auch Scheffel argumentiert, um den Übergang von lebensweltlichem zu literarischem Erzählen herzustellen, konsequent fiktionstheoretisch. Sein bewährter Schlüssel ist die von Gérard Genette stammende Unterscheidung zwischen „faktuellem“ und „fiktionalem Erzählen“ (132). Die entscheidenden Charakteristika des fiktionalen Erzählens aber, die Scheffel nennt, haben – neben dessen genereller Komplexitätssteigerung – mit der *mimetischen* Qualität des Erzählens zu tun. Sie erweitern den verbalen Spielraum, das personale Erleben zu gestalten, und erweitern damit auch die Möglichkeit, sich das artikuliert Erleben empathisch anzueignen. Die epische Fiktion, so lautet das von Scheffel zitierte Diktum Käte Hamburgers, ermöglicht es, die „Subjektivität einer dritten Person *als* einer dritten“ (135) darzustellen.²⁰⁾ Es ist *diese* Funktion des Erzählens, die im narrativen Schreiben spezifiziert wird. Weil wir uns das Erleben von Personen leibhaftig vorstellen wollen, sind wir gerne bereit, keinen Anspruch auf die Verifizierbarkeit der Aussagen zu erheben.

Diese Erweiterung des Imaginationsspielraums ist das Thema des Beitrags von MATÍAS MARTÍNEZ über ›Allwissendes Erzählen‹ (138–154). Martínez differenziert zwischen „zeitlicher Allgegenwart“ (143ff.), „räumlicher Allgegenwart“ (145f.) sowie unbeschränkter „Innensicht“ (146ff.) Dabei bestätigt sich (und wen dürfte es wundern?): Die eigentliche Merkwürdigkeit allwissenden Erzählens ist nicht das Wissen des Erzählers selbst, sondern dessen unbeschränkter Geltungsanspruch: „Die Behauptungen des allwissenden Erzählers werden vom Leser ohne quasiempirische Rechtfertigung als zutreffend akzeptiert“ (148). Was der Erzähler erzählt, halten wir nicht für „wahr“ (sonst wäre es begründungspflichtig), sondern für „gewiss“, so die begriffliche Deutung, die Martínez dem Phänomen in Anlehnung an Wittgenstein gibt (148ff.). Für Wittgenstein zeichnet sich „Gewissheit“ dadurch aus, dass ihre Behauptungen „im Rahmen eines gegebenen Weltbildes (einer Lebensform) keiner weiteren Begründung“ (150) bedürfen. Man könnte mit mehr Recht sagen: Die Informationen, die wir erhalten, haben überhaupt nicht den Status eines Wissens, sondern den Status einer Anleitung zur Imaginationsbildung; und diese Imaginationsbildung bedarf nicht nur „keiner weiteren Begründung“ (wie etwa der für gewiss gehaltene Satz, dass die Erde rund ist); man kann sich auch schwer vorstellen, was es denn heißen soll, eine Imagination zu begründen. Damit wird aber auch Martínez' abschließende Spekulation über die „poetogene oder anthropologische Bedeutung“ (150) des allwissenden Erzählens gegenstandslos. Der allwissende Erzähler ist weder die formale Entsprechung des inspirierten Propheten noch der „unbedingten elterlichen Autorität“ (154). Gewiss: Wir vertrauen den Worten derer, denen wir vertrauen; aber regredieren wir beim Lesen tatsächlich in eine „mythische Wirklichkeitsauffassung“ (154), weil wir auf die „unfehlbaren Stimmen der Wahrheit“ hören?

¹⁹⁾ Vgl. ROBIN DUNBAR, Klatsch und Tratsch. Wie der Mensch zur Sprache fand, aus dem Engl. von SEBASTIAN VOGEL, München 1998. – Ganz ähnlich wie Scheffel argumentiert übrigens MICHAEL NEUMANN, Erzählen. Einige anthropologische Überlegungen, in: Erzählte Identitäten. Ein interdisziplinäres Symposium, hrsg. von M. N., München 2000, S. 280–294.

²⁰⁾ Thomas Mann hat diesen Empathiezwang, dem wir als soziale Wesen unterliegen, in ›Joseph und seine Brüder‹ mit äußerster Prägnanz formuliert: „Seit Adams und Hevas Tagen, seit aus Einem Zweie wurden, hat niemand leben können, der sich nicht in seinen Nächsten versetzen wollte und seine wahre Lage erkunden, indem er sie auch mit fremden Augen zu sehen versuchte. Einbildungskraft und Kunst des Erratens in bezug auf das Gefühlsleben der anderen, Mitgefühl also, ist nicht nur löblich, sofern es die Schranken des Ich durchbricht, es ist auch ein unentbehrliches Mittel der Selbsterhaltung“ (135).

Den imaginativen Prozessen, die zur Bildung von Personvorstellungen führen, ist der Beitrag von FOTIS JANNIDIS ›Zu anthropologischen Aspekten der Figur‹ (155–172) gewidmet. Jannidis macht auf die kognitionswissenschaftlichen Forschungen zur „Alltagspsychologie“ (*folk psychology*) aufmerksam, das sind die Konzepte, mit denen Menschen im Alltag menschliches Verhalten erklären. Im Zentrum steht dabei die Beobachtung, dass alltagspsychologische Erklärungen „prinzipiell zwischen intentionalem und nicht-intentionalem Verhalten“ unterscheiden (167). Intentionale Erklärungen fragen nicht nach Ursachen, sondern nach einem handlungsleitenden Willen.²¹⁾ Jannidis zweifelt zwar an einer universalen anthropologischen Disposition zur Personenwahrnehmung,²²⁾ doch begnügt er sich als Literaturwissenschaftler mit dem Argument, dass „die Fähigkeit zum intentionalen Handeln, die innen/außen-Differenz und die Unterscheidung zwischen transitorischen und stabilen Merkmalen sehr weit verbreitete und basale Konzepte der Personenwahrnehmung und der Figurenmodellierung“ (169) sind. Diese Aspekte – Handlungsfähigkeit, Außenseite und Innenleben, Merkmalskonstanz – konturieren das, was Jannidis den „Basistypus der Figur“ nennt, ein „textgeneriertes, prototypisch organisiertes Konzept“ (170), an das sich kognitive Informationsverarbeitungsprozesse anschließen.

Jannidis' Überlegungen sind, wenn ich recht sehe, primär methodologisch inspiriert. Sie definieren die literarische Figur als formale „Informationsstruktur“ (170) und fragen nach der Leistung einer solchen Definition für die Textanalyse (171). Der Basistypus der Figur vermag die je spezifische Figurenkonstitution zu beschreiben und gibt damit auch ein analytisches Instrument an die Hand, „mit dessen Hilfe erklärt werden kann, warum sich in manchen Texten die genannten kognitiven Operationen nicht sinnvoll durchführen lassen“ (172). Das ist eine das historisch reflektierte Verstehen erschließende, im Kern *semiotische* Theorie der Figur. Woran aber erkennt man, ob die Figurendarstellung ästhetisch gelingt? Eine solche Frage kann nur eine *ästhetische* Theorie der Figur beantworten, das ist eine Theorie, die nach der gestalthaften Prägnanz der Personimagination fragt, man könnte in Anlehnung an Gernot Böhme auch sagen: nach deren „Anmutungsqualität“, die sich u. a. über die gestisch-mimische Dimension des Textes organisiert.²³⁾ Eine solche ästhetische Theorie der literarischen Figur ist deshalb vonnöten, weil nur sie verständlich machen kann, weshalb die Lektüre poetischer Texte ein – in welchem Ausmaß auch immer – empathiegeleiteter Prozess ist. Jannidis ist an diesem Aspekt seines Themas nicht ausdrücklich interessiert. Seine detaillierte Kenntnis der kognitionspsychologischen Forschung bietet dafür aber instruktive Ansätze. So weist er etwa darauf hin, dass bereits 18-monatige Kinder in der Lage sind, zwischen dem Verhalten und den Intentionen ihrer Bezugspersonen zu unterscheiden. Auch Handlungen, die ihnen nur im Ansatz gezeigt wurden, verstanden sie als intentionale Akte und imitierten daher „nicht die wahrgenommenen Handlungsansätze, sondern den intendierten Akt“ (166). Das lässt sich generalisieren: Menschen ahmen, wenn sie Menschen

²¹⁾ Blickt man von dieser Differenzierung auf das Phänomen „Erzählen“ zurück, so wird man sich in der Vermutung bestärkt finden, dass Erzählungen keine Erklärungen sind, sondern verbale Nachbildungen bewusst erlebter oder von einem temporal strukturierten Bewusstsein deuteter Ereignisläufe.

²²⁾ Ich halte das für einen übertrieben vorsichtigen, aber wenig umsichtigen Standpunkt. Denn es kann m. E. nicht darum gehen, die Zuschreibung von Intentionalität als „westliche Denkform“ (165) zu verstehen – etwa im Gegensatz zu einer Denkform, in der das Verhalten nicht einem Willen, sondern fremden Mächten (Göttern oder Ahnen) zugeschrieben wird. Denn auch dies ist eine dem westlichen Denken durchaus geläufige Form, Verhalten intentional zu erklären, und sei es in Minimalformen wie „Er war nicht bei sich“ oder „Da hat ihn der Teufel geritten“.

²³⁾ Zu der hier interessierenden Differenz von Ästhetik und Semiotik vgl. GERNOT BÖHME, *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001, bes. S. 145–157.

nachahmen, nicht einfach deren Verhalten nach, sondern versetzen sich mimisch-gestisch in deren intentionale Erlebniswirklichkeit. Dies gilt bereits für die unwillkürliche Übernahme von Körperhaltungen in Gesprächssituationen (und möglicherweise ist die Entstehung der Sprache auf solche körperlichen Spiegelungen²⁴) zurückzuführen). In dieser Hinsicht ist also auch die scheinbar *phänomenale* Mimesis immer schon *essentielle* Nachahmung.

Mit den Aspekten „Mimesis“, „Imagination“ und „Empathie“ ist zugleich der gesamte Komplex der ästhetischen Wahrnehmung oder, wenn man so will, der „Wirkung“ von Literatur angesprochen. Auch er führt zurück zu Aristoteles. Auf solider alphilologischer Grundlage relativiert JULIA ABEL (255–281) den Stellenwert, den der Katharsis-Begriff innerhalb der aristotelischen Tragödientheorie einnimmt. Nicht *kátharsis*, sondern die „körperlich-seelischen Elementaraffekte *éleos* und *phóbos*“ (273) bilden deren poetologisches Zentrum; *ihre* Erregung erzeugt die Lust an tragischen Gegenständen. Abel versucht dieses Phänomen psycho-physiologisch, als Zusammenspiel zweier „Aktivierungssysteme“, zu erklären: eines BAS (*Behavioral Activation System*), das Annäherung oder Flucht stimuliert, und eines BIS (*Behavioral Inhibition System*), das die jeweilige Situation kognitiv bewertet und die Aufmerksamkeit steigert (269–272).²⁵ Die Handlungskonstruktion und die Handlungselemente, die Aristoteles favorisiert – Peripetie, Anagnorisis, Pathos –, sind auf diese Muster abgestimmt (280).

Doch nicht nur Jammer und Schauer lassen sich als die geradezu körperlichen Symptome für die empathische Qualität der Lektüre verstehen; zu den Wirkungen der Literatur gehört auch das Lachen, das sich ULRICH GAIER (282–297) zum Thema macht. So aufschlussreich seine Ausführungen zur Physiologie des Lachens sind – Lachen ist ein Atemvorgang, mit dem sich der Organismus Luft macht – (286ff.), so sehr engt seine Definition des „Lachens der Literatur“ (293) das Verständnis ein. Von einem genuin literarischen Lachen will Gaier nur sprechen, wenn „das Material der Literatur, also die Sprache und ihr Normalgebrauch zum Gegenstand des Lachens wird“, ganz generell: „wo Sprache und Sprachverwendung sich selbst ambivalent entgegengesetzt werden und die entstehende geistige Lähmung nur lachend gelöst werden kann“ (293f.). Gaiers eigentümliche Idee eines „Lachens der Literatur“ beruht auf der Annahme, dass das Lachen als solches von Ambivalenzen befreit: von den Ambivalenzen, die entstehen, „wenn der Mensch in einer seiner gewünschten, erwarteten, gesollten Verhaltens- und Handlungsweisen [...] gehindert, beengt und geängstigt, gelähmt oder auch nur momentan gestört wird“ (287), von der globalen Ambivalenz, die aus der „ständige[n] Spannung zwischen dem überhaupt menschenmöglichen Anthropologen und dem von einer Kultur als menschlich akzeptierten und normierten Humanum“ (290) entsteht. Das ist wenig überzeugend. Phänomengerechter erscheint mir die Idee, dass das Lachen in all seinen Spielformen (vom Lachen des Triumphes oder dem verlegenen Lächeln bis zum Lächeln der Erleichterung) ein Indiz dafür ist, dass jemand seinen „Autonomieanspruch“,

²⁴) Das legt die Entdeckung so genannter „Spiegelneuronen“ nahe. Spiegelneuronen sind Zellen, die bei der bloßen Beobachtung eines Verhaltens zu feuern beginnen – eine unwillkürliche neuronale „Echopraxie“ gewissermaßen. Die Sprache könnte sich in einem sehr konkreten Sinne aus der Gestik entwickelt haben. Vgl. BAS KAST, *Revolution im Kopf. Die Zukunft des Gehirns* (= BVT 76150), Berlin 2003, S. 131–150.

²⁵) Als Informationsquelle dient Abel das Buch von JÜRGEN GRIMM, *Fernsehgewalt. Zuwendungsattraktivität – Erregungsverläufe – sozialer Effekt. Zur Begründung und praktischen Anwendung eines kognitiv-physiologischen Ansatzes der Medienrezeptionsforschung am Beispiel von Gewaltdarstellungen, Opladen, Wiesbaden 1999*. Dasselbe Phänomen – den Lustgewinn aus der vom Handeln entlasteten Betrachtung – erörtert ULRICH HEINEN in dem instruktiven Beitrag über ›Emotionales Bild-Erleben in der Frühen Neuzeit‹ (356–383). Am Beispiel des Rubens-Bildes ›Das Haupt der Medusa‹ rekonstruiert er die zeitgenössische „Bild-Rhetorik“ und die Affektlogik der „körperliche[n] Wirkung von Bildern“ (362), übrigens mit Hinweis auf die Theorie der „Spiegelneuronen“ (365f.).

seine psychische Selbstbehauptung, plötzlich zurücknimmt.²⁶⁾ Dies bestätigt nicht nur die Beobachtung, dass das Lachen eine körperliche Anspannung löst, es macht überdies auch plausibel, dass dem Lachen über andere ein unwillkürlicher Empathieprozess vorausgeht: beispielsweise im Falle der Erleichterung darüber, dass der Clown, der über seine eigenen Füße gestolpert ist, sich unverletzt aufrafft. Auch in der Literatur lachen wir über Personen und wir lachen über Personen, weil wir uns nicht nur psychisch, sondern leiblich sehr konkret in ihre Situation versetzen (und etwa vor Schreck den Atem angehalten haben).

Dass die Literatur das gesamte Repertoire unserer kognitiven wie emotionalen Ausstattung sprachlich zum Klingen bringt, ist für KARL EIBL (30–50) ein grundsätzliches Phänomen: das Signum einer „entpflichteten Rede“ – „Rede im Emeritiv“ (44)²⁷⁾ nennt er sie –, in der wir unsere Dispositionen im „Lustmodus“ ausleben. „Lustmodus“ ist ein anderer Name für das, was in der Evolutionären Psychologie „Organisationsmodus“ (38) heißt: die spielerische und lustvolle Ausübung von Fähigkeiten, die als adaptive Errungenschaften im „Funktionsmodus“ zur Verfügung stehen. Poesie – so Eibls These – gehört zu denjenigen ›Adaptationen im Lustmodus‹, die dazu beitragen, Stress zu reduzieren und die Fitness des Organismus zu erhöhen: „Die Gemüter werden entspannt, das Immunsystem wird gestärkt, und auch die Keimdrüsen tun wieder ihre Schuldigkeit“ (37). Das ist eine so wahre und auch so unspezifische Auskunft, dass sich dagegen schwer argumentieren lässt. Man wird aber auch schweren Herzens glauben wollen, dass dies das letzte Wort sein soll. Die ungehemmte Lust im Organisationsmodus reduziert Stress, zweifellos – sofern sie nicht Stress erzeugt, wie man etwa von der multimedial aufbereiteten Pornographie der Gewalt vermuten darf, und sofern sie uns nicht zu Olds’schen Ratten²⁸⁾ verkommen lässt. Wäre es, wenn es um Stressreduktion geht, nicht viel effektiver, seinen Körper zu ertüchtigen und meditierend seine Achtsamkeit zu schulen? Was also ist, wenn es denn ein solches gibt, das Spezifikum der Lusttechnik Literatur? In ihren elaboriertesten Formen sieht Eibl ein Medium zur Artikulation „unabweisbarer, unlösbarer Lebensprobleme – der Probleme der Selbstwahrnehmung in der Gesellschaft, in der Liebe, Probleme des Leidens und des Todes, letztlich all jener Probleme, die durch die Sinnverweigerung des [sic!] Realität entstehen“ (48). Die Probleme, von denen Eibl spricht, sind Probleme des sein Leben bewusst erlebenden, leiblich-seelischen Einzel-Ichs. Sie sind unabweisbar, gewiss; unlösbar aber sind sie nur insofern, als mir gar nicht recht klar ist, was es heißen könnte, sie zu lösen (außer: um sie zu *wissen*, ohne sie als Probleme zu *erleben*). Folgt man der Analyse von Norbert Bischof, so artikulieren bereits die narrativen Strukturen der mündlich tradierten Mythen den spannungsreichen Prozess unserer Bewusstseinsentwicklung und das Kräftespiel unserer Motividynamik.²⁹⁾ Wird nicht auch die elaborierte Dichtkunst für uns primär deshalb zum Faszinosum, weil wir mit dem Bewusstsein leben, dass die Subjektivität unseres Erlebens unausweichlich ist – und es gerade das ist, was uns miteinander verbindet? Und stellt so gesehen nicht jede intensive Lektüreerfahrung eine Form der „Begegnung“³⁰⁾ dar, in der

²⁶⁾ So die Faustregel von BISCHOF, Das Rätsel Ödipus (zit. Anm. 1), S. 547ff.

²⁷⁾ „Der Rede im Emeritiv steht die gesamte versprachlichte Welt noch einmal zur Verfügung, aber in einer gleichsam gekapselten Form“ (44). – In ›Die Entstehung der Poesie‹ spricht Eibl schlicht von der „Ausdrucksform der *uneigentlichen Rede*“. EIBL, Entstehung der Poesie (zit. Anm. 8), S. 33.

²⁸⁾ In einem legendär gewordenen Experiment führte der kanadische Neurowissenschaftler James Olds Ratten eine dünne Elektrode in den Hypothalamus ein, so dass sie mittels selbst zu regelnder Stromstöße ihr Gehirn mit Dopamin überschwemmen konnten: Olds registrierte bis zu 6000 Selbststimulationen pro Stunde. Vgl. STEFAN KLEIN, Die Glücksformel oder Wie die guten Gefühle entstehen, Reinbek bei Hamburg 2002, S. 137–149.

²⁹⁾ Vgl. BISCHOF, Kraftfeld der Mythen (zit. Anm. 12), bes. Kap. 2 u. 3.

³⁰⁾ Vgl. GERHARD SCHULZE, Die beste aller Welten. Wohin bewegt sich die Gesellschaft im 21. Jahrhundert?, München und Wien 2003, bes. S. 208–257.

wir uns zugleich als autonom und verbunden erleben können? – Das ist vielleicht die helle Version des Themas. Ihre dunkle, kaum weniger phänomengerechte Version könnte lauten: Wir haben ein Gehirn, das zwanzig Prozent unseres Ruheenergiebedarfs verbraucht, und ein Bewusstsein, dessen flackernde Aufmerksamkeit konstitutionell süchtig nach Erregung ist. Nichts fliehen wir mehr als die Langeweile und nichts vertreibt die Langeweile schneller als die anthropologischen Handlungsprogramme³¹⁾, die wir, wenn man so will, im „Lustmodus“ imaginär durchspielen.

Ich komme zu einem Fazit.³²⁾ Die Beiträge zu einer „Anthropologie der Literatur“ zeugen, so mein Eindruck, von der Last und von den Lücken der Tradition: von der Last, weil man das literaturtheoretische Handbuchwissen hier noch einmal zu lesen bekommt; von den Lücken, weil die schlichten phänomenalen Selbstverständlichkeiten von den methodologischen Neu-Programmierungen des Faches längst überschrieben worden sind. Dennoch wird man nach der Lektüre des Bandes eines hoffen dürfen: So wie sich die Literaturwissenschaft erst von einer systemtheoretisch argumentierenden Soziologie ihre Autonomie-Phobie nehmen lassen musste, so wird sie sich von einer evolutionsbiologisch und kognitionstheoretisch inspirierten Anthropologie vielleicht dazu ermutigen lassen, sich ihrem Gegenstand wieder unbefangener zu nähern. Zu dieser Unbefangenheit gehört vor allem der Mut, sich auf die Erlebnisqualität der Literatur einzulassen. Der Begriff des „Erlebens“, durch die geistesgeschichtliche Tradition diskreditiert (und, wie ein Blick ins ›Reallexikon‹ zeigt, nicht weniger perhorresziert als der Begriff der „Einführung“), könnte durch die Perspektiven der anthropologischen Forschung erstmals begriffliche Prägnanz gewinnen.

Offen bleibt freilich die Frage, ob eine in theoretischer Hinsicht so umfassend belehrte Literaturwissenschaft auch zu einer Sprache finden wird, die diejenigen Erfahrungen in Begriffe zu fassen vermag, die wir im Umgang mit Literatur machen. Offen bleibt aber auch die Frage, die einleitend von Rüdiger Zymner aufgeworfen wurde: Wie wird aus „Nichtkunst“ eigentlich „Dichtkunst“? Es war von anthropologischen Dispositionen die Rede und von proto-ästhetischen Dimensionen der „Literatur“. Der Weg von der Nichtkunst zur Dichtkunst wird sich wohl am ehesten als Prozess funktionaler Spezifikation und Differenzierung beschreiben lassen. Um aber zu einer „Einheit des Wissens“ (Edward O. Wilson) über ihren Gegenstand zu gelangen, wird die Anthropologie der Literatur ihren Fokus auch in anderer Hinsicht erweitern müssen. Denn Literatur vor und außerhalb der „Dichtkunst“ ist vor allem eines nicht: geschrieben.

³¹⁾ Dass die elementaren Muster von Geschichten auf anthropologischen Handlungsprogrammen beruhen, ist von WALTER BURKERT bedacht worden. Vgl. DERS., *Kulte des Altertums. Biologische Grundlagen der Religion*, München 1998, bes. S. 74–101. – Ähnlich EIBL, *Vergegenständlichung* (zit. Anm. 9), S. 578–582.

³²⁾ Einzelne Beiträge hätten gesonderte Aufmerksamkeit verdient – v. a. MANFRED ENGELS Überlegungen ›Zum poetogenen Potential des Traumes‹ (102–117).