

SUSANNE KNALLER
RITA RIEGER (Hg.)

Ästhetische Emotion

Formen
und Figurationen
zur Zeit des Umbruchs
der Medien und Gattungen
(1880–1939)



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



GERMANISCH-ROMANISCHE
MONATSSCHRIFT

Begründet von Heinrich Schröder
Fortgeführt von Franz Rolf Schröder

Herausgegeben von
RENATE STAUF

in Verbindung mit
CORD-FRIEDRICH BERGHAHN
BERNHARD HUSS
ANSGAR NÜNNING
PETER STROHSCHNEIDER

GRM-Beiheft 73



Ästhetische Emotion

Formen und Figurationen
zur Zeit des Umbruchs
der Medien und Gattungen
(1880–1939)

Herausgegeben von
SUSANNE KNALLER
RITA RIEGER

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von:
Land Steiermark (Abteilung Wissenschaft und Forschung)
und Karl-Franzens-Universität Graz.



KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ
UNIVERSITY OF GRAZ



UMSCHLAGBILD

Man Ray, *Les Larmes*, 1932
© Man Ray Trust / Bildrecht, Wien 2016

ISBN 978-3-8253-6556-1
ISSN 0178-4390

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2016 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlofrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

SUSANNE KNALLER UND RITA RIEGER

Ästhetische Emotion. Modelle und Paradigmen in Zeiten des Umbruchs der Künste und Wissenschaften. Eine Einleitung..... 7

1 Theoretisierung ästhetischer Emotion

NICOLA GESS

Poetiken des Staunens im frühen 20. Jahrhundert:
Brecht, Šklovskij und Benjamin, ihre Theorien der Verfremdung
und ein Ausgangspunkt bei Descartes..... 25

GÜNTHER A. HÖFLER

»In allem ästhetischen Verhalten spüren wir uns in besonderem
Grade lebendig« – Zu Aspekten von Johannes Volkelts Ästhetik
des Tragischen und seiner Gefühlstheorie..... 57

HARRO MÜLLER

Lust und Schrecken: Beobachtungen zu Friedrich Nietzsches
Die Geburt der Tragödie..... 75

JÖRG PAULUS

Gefühlsphänomenologie und Affekthandwerk: Emotionalität in
philologischen Programmschriften der 1920er Jahre..... 93

HANS-GEORG POTT

Zur philosophischen Anthropologie der Gefühle..... 115

2 Emotion als Movens und Medium des Schreibens

RENATE STAUF

»Du bist über mein Herz geschritten«: Das Schreiben der Liebe
bei Karl Kraus und Sidonie Nádherný von Borutin..... 133

TONI THOLEN

Essayismus des Gefühls: Anmerkungen zum *Liebe Schreiben*
bei Musil und Kafka..... 161

SUSANNE KNALLER	
Die Lust am Recht. Emotion, Recht und Literatur um 1900.....	179
RITA RIEGER	
Gegen die Langeweile: Tanz und Sprachhandlungen in Paul Valéry's <i>L'Âme et la Danse</i>	201
MANDY BECKER	
Im Wartesaal: Zu einer epochenspezifischen Stimmung der Weimarer Republik.....	219
3 Zur Reziprozität von Kunstformen, technischen Medien und Emotion	
HERMANN KAPPELHOFF UND MATTHIAS GROTKOPP	
Das Kino und die ästhetische Refiguration gesellschaftlicher Austauschprozesse: Medienästhetische Neuordnungen des Verhältnisses von Affektivität und sozialer Lebenswelt bei Eisenstein und Vertov.....	251
SABINE FLACH	
»Die Welt, das sind unsere Empfindungen, sie besteht aus unseren Empfindungen«. Fühlen, Wahrnehmen, Denken – Avantgarde als Laboratorium der Wahrnehmung.....	275
ELISABETH FRITZ	
<i>La volonté de chance</i> : Schockierende Bilder in der Zeitschrift <i>Documents</i> und das Erkenntnispotenzial des Zufalls.....	299
ANKE HENNIG	
Die Kinoidee Osip Briks und das »emotionale Szenarium«.....	327
Beiträgerinnen und Beiträger.....	349
Auswahlbibliografie.....	355
Register.....	365

Ästhetische Emotion. Modelle und Paradigmen in Zeiten des Umbruchs der Künste und Wissenschaften. Eine Einleitung

1 Emotion im Spannungsfeld von Leben, Kunst und Kommunikation

Das Emotionsthema findet sich seit einigen Jahren allorts in den Literatur-, Kultur- und Kunstwissenschaften. Zurückgehend auf eine immer komplexer und vielfältiger werdende Emotionsforschung in den Neurowissenschaften, der Psychologie, der Biologie, der Linguistik und der Philosophie (um nur einige wichtige zu nennen) interessiert sich die Literaturwissenschaft verstärkt für einen Problembereich, der die Literatur im Grunde aber immer schon beschäftigt hat: Gefühle. Literarische Figuren handeln und kommunizieren wie lebensweltliche auch aus Lust, Hass, Schuld, Liebe, Eifersucht, Angst. Schwieriger als Emotionen literarischer Figuren zu erkennen und zu verstehen, gestaltet sich die Dechiffrierung von Emotionen, wenn diese als rhetorische Bilder, Topoi oder Denkfiguren zum Einsatz kommen. Gefühle bilden dann allegorische, metaphorische und symbolische Formen, die psycho-physische wie kognitive Momente als Vorlage verwenden und ästhetisch wie epistemologisch verarbeiten. Das ist in Texten der Vormoderne – etwa in den mittelalterlichen Liebesmotiven – ebenso der Fall wie im 20. Jahrhundert – Kafkas Angst- und Schuld motive als Beispiel. Während man sich in der Beschreibung konkreter Motive und rhetorischer Verfahren auf empirische Gegebenheiten (die Texteinheiten) und in deren Auslegung auf hermeneutische Argumente (die Zusammenhänge von Wissen, Kontext, Poetiken) stützen kann, stellen Gefühle auf der Ebene der Textproduktion die Literaturwissenschaft vor noch größere Herausforderungen. Sicherlich können sich in Selbstbeschreibungen und dezidierten poetologischen Stellungnahmen Hinweise darauf finden, ob und wie Emotionen die künstlerische Entscheidung beeinflusst haben. Die Frage nach der Relevanz wird jedoch höchst kontrovers behandelt. Dazu bedarf es nicht einmal einer Entmachtung der tradierten Autorfigur, wie von Roland Barthes oder Michel Foucault vorgeschlagen. Vor ähnlichen Problemen steht man schließlich auch in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Gefühlen auf rezeptionsästhetischer Seite. Hier finden sich verstärkt empirisch orientierte Arbeiten, in denen auf Ansätze der experimentellen Psychologie und der Neurowissenschaften zurückgegriffen wird, wie von der Biologie inspirierte Modelle, die ein Reiz-Reaktions-Schema zum Ausgangspunkt nehmen und an Evolutionsargumente, Notwendigkeiten des

Alltags und psycho-physische Bedingtheiten anschließen.¹ Aufgrund dieser interdisziplinären Ausweitung in die Naturwissenschaften bleiben rezeptive Emotionen im offenen Spannungsfeld zwischen Artefakt (also medial, rhetorisch und durch Motive gelenkte textuelle Auslöser) und lebensweltlichen Gefühlshandlungen und Kommunikationsvorgängen. Und schließlich wäre da noch die wichtige Frage nach dem möglichen oder notwendigen Zusammenhang von Emotionen, die im Text explizit oder implizit zum Ausdruck kommen, produktionsrelevanten Emotionen, die den Autorinnen und Autoren zugeschrieben werden können, und jenen im Verlauf der Rezeption generierten. Im Folgenden wird ein kurzer Überblick über einige wichtige Arbeiten und Positionen gegeben.

2 Schnittstellen und Wenden ästhetischer Emotionsforschung

Aufgrund der seit den 1990er Jahren erstarkten Erforschung von kulturell, medial und ästhetisch generierten und dargestellten Emotionen als interdisziplinärer Wissenschaftsbereich wird auch von einem »emotional turn«² gesprochen. Allerdings kann das aktuelle große Interesse am Thema auch als »affective (re)turn«³ gewertet werden, ist doch die Auseinandersetzung mit Emotionen in jeweils unterschiedlichen Verwendungsweisen seit der Antike immer wieder geführt worden und insbesondere in ästhetischen Fragestellungen des frühen 20. Jahrhunderts wieder aufgenommen worden⁴. Gegenwärtig nähert man sich aus unterschiedlichen und stark interdisziplinären Perspektiven in Geschichte, Sprachwissenschaft, Soziologie, Kulturanthropologie, Philosophie, Psychologie, Gender Studies, Neurowissenschaften, Filmwissenschaften, Pädagogik, Tanz-, Theater-, Kunst-, Literatur- und Kulturwissenschaft der Thematik an.

¹ Vgl. dazu besonders Mellmann, Katja (2006): *Emotionalisierung. Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche*, Paderborn.

² Vgl. Anz, Thomas (2006): *Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlswissenschaft*, in: *literaturkritik.de, Schwerpunkt Emotionen* 12, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10267&ausgabe=200612, [19.10.2015]. Zum epistemischen Potential von Emotionen vgl. De Sousa, Ronald (1987): *The Rationality of Emotion*, Cambridge, MA/London; Anz, Thomas (2004): *Erkenntnistheorie als Erlebnis- und Einfühlungstheorie in Wissenschaft, Philosophie und Ästhetik um 1900. Hinweise zu einem vernachlässigten Phänomen*, in: Maillard, Christine (Hg.): *Littérature et théorie de la connaissance 1890–1935/Literatur und Erkenntnistheorie 1890–1935*, Strasbourg, 161–166.

³ Vgl. Keen, Suzanne (Hg.) (2011): *Narrative and the Emotions I*. Special issue of *Poetics Today*, 32.1.

⁴ Vgl. ebd.

In der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung des deutschsprachigen Raums wurde lange das Hauptaugenmerk auf die sozio-kulturelle Funktion der dargestellten Gefühle und Emotionen gelegt.⁵ Doch fehlen auch Arbeiten zu narratologischen Fragen wie Gefühl und Gefühllosigkeit von Erzählern⁶ oder zum Verhältnis von paradoxen Erzählformen und Emotionsgenerierung⁷ nicht. Immer deutlicher wird eine ästhetische Zugangsweise in der Emotionsforschung gefordert, insbesondere die Erstellung von Analysekatégorien ästhetisch generierter Emotionen.⁸ Diese wurden bislang vorwiegend im Feld der Rezeptionsästhetik als literarische Hedonistik⁹, Empathie¹⁰ oder aus produktions- bzw. textästhetischen Perspektiven erforscht.¹¹ Neuere Ansätze untersuchen Emotionen auch in

⁵ Siehe dazu die Analysen von Tebben, Karin (2011): *Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe. Geschlechterbeziehungen – Realismus – Erzählkunst*, Heidelberg; Illmer, Susanne (2007): *Die Macht der Verführer. Liebe, Geld, Wissen, Kunst und Religion in Verführungsszenarien des 18. und 19. Jahrhunderts*, Dresden; Jahraus, Oliver (2004): *Amour fou. Die Erzählung der Amour fou in Literatur, Oper, Film: zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung*, Tübingen.

⁶ Vgl. Koppenfels, Martin von (2007): *Immune Erzähler: Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*, München.

⁷ Vgl. Palmier, Jean-Pierre (2014): *Gefühlte Geschichten. Unentscheidbares Erzählen und emotionales Erleben*, München.

⁸ Vgl. Wennerscheid, Sophie (Hg.) (2011): *Sentimentalität und Grausamkeit. Ambivalente Gefühle in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne*, Berlin; sowie auch Keen, *Narrative and the Emotions*.

⁹ Vgl. Anz, Thomas (1998): *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, München.

¹⁰ Siehe dazu Breithaupt, Fritz (2009): *Kulturen der Empathie*, Frankfurt a.M.; Breger, Claudia/Breithaupt, Fritz (Hg.) (2010): *Empathie und Erzählung*, Freiburg i.Br./Wien/Berlin; sowie Keen, *Narrative and the Emotions*.

¹¹ Etwa bei Thomas Anz, Konrad Paul Liessmann, Burkhard Meyer-Sickendieck und Simone Winko. Vgl. Anz, Thomas (2008): *Literaturwissenschaftliche Text- und Emotionsanalyse. Beobachtungen und Vorschläge zur Gefühlsforschung*, in: Gockel, Heinz/Schöll, Julia (Hg.): *Literatur und Ästhetik. Texte von und für Heinz Gockel*, Würzburg, 39–66; Liessmann, Konrad Paul (2011): *Leidenschaft und Kälte. Über ästhetische Empfindungen und das Pathos der Distanz*, in: Wennerscheid, Sophie (Hg.): *Sentimentalität und Grausamkeit. Ambivalente Gefühle in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne*, Berlin, 22–36; sowie ders. (2008): *Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung*, Wien; Hoffmann, Torsten (2006): *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß)*, Berlin/New York, NY; Meyer-Sickendieck, Burkhard (2005): *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Würzburg; oder Winko, Simone (2003): *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin.

ihrem Verhältnis zu Dingen¹² oder als Bewegung¹³, wobei es durch die Berücksichtigung des Körpers in der Literatur zu einer Neupositionierung der Avantgardeliteratur¹⁴ kommt. Einen Beitrag zur Emotionsforschung liefern auch aktuelle Ansätze in der Narrationstheorie, die unter dem Begriff ›affective narratology‹ kognitionswissenschaftliche Erkenntnisse mit narratologischen Fragestellungen verknüpfen.¹⁵ Sowohl die (post)klassische als auch die kulturwissenschaftlich orientierte Erzählforschung nimmt sich des Themas an.¹⁶ Ebenso können kommunikationstheoretische Überlegungen zur Analyse von Emotionen – etwa das Verhältnis von Sprache und Emotion¹⁷ – für literarische Textanalysen fruchtbar gemacht werden. Arbeiten über den metaphorischen Ausdruck von Emotionen¹⁸, Studien zu Emotionswörtern¹⁹ oder rhetorischen Strukturen²⁰ bieten eine weitere Basis für die Analyse literarischer Texte.

Ergebnisse der Biologie, der Kognitions- und Neurowissenschaften werden für ästhetische Fragestellungen interessant, wenn sie neben der Interdependenz von Körper und mentalen Prozessen auch den Einflussbereich des Medialen berücksichtigen.²¹ Die Filmwissenschaften interessieren dabei auch Neubewertun-

¹² Vgl. Adamowsky, Natascha/u.a. (2011): *Affektive Dinge. Objektberührungen in Wissenschaft und Kunst*, Göttingen.

¹³ Vgl. Hennig, Anke/u.a. (Hg.) (2008): *Bewegte Erfahrungen. Zwischen Emotionalität und Ästhetik*, Zürich.

¹⁴ Vgl. Brandstetter, Gabriele (1995): *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M.

¹⁵ Vgl. Hogan, Patrick Colm (2011): *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories*, Lincoln, NE.

¹⁶ Vgl. Schneider, Ralf (2013): *New Narrative Dynamics? How the Order of a Text and the Reader's Cognition and Emotion Create its Meanings*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 63/1, 47–67; sowie auch Keen, *Narrative and the Emotions I*.

¹⁷ Vgl. Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2000): *Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX^e siècle? Remarques et aperçus*, in: Plantin, Christian/Doury, Marianne/Traverso, Véronique (Hg.): *Les émotions dans les interactions*, Lyon, 33–74.

¹⁸ Vgl. Kövecses, Zoltán (1988): *The Language of Love. The Semantics of Passion in Conversational English*, London/Toronto.

¹⁹ Vgl. Wierzbicka, Anna (1995): *Everyday Conceptions of Emotion: A Semantic Perspective*, in: Russel James A./u.a. (Hg.): *Everyday Conceptions of Emotion. An Introduction to the Psychology, Anthropology and Linguistics of Emotion*, Dordrecht/Boston, MA/London, 17–47.

²⁰ Vgl. Anz, *Emotional Turn*; sowie Plantin, Christian (1999): *La construction rhétorique des émotions*, in: Rigotti, Eddo (Hg.) (1997): *Rhetoric and Argumentation. Proceedings of the International Conference Lugano, April 22-23*, Tübingen, 203–219; Eggs, Ekkehard (2000): *Logos, ethos, pathos. L'actualité de la rhétorique des passions chez Aristote*, in: Plantin/Doury/Traverso, *Les émotions dans les interactions*, 15–31.

²¹ Vgl. Jäger, Ludwig (2004): *Wieviel Sprache braucht der Geist? Mediale Konstitutionsbedingungen des Mentalen*, in: ders./Linz, Erika (Hg.): *Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kogni-*

gen gattungsbezogener Fragen (Melodram, Dokumentarfilm) und Aktualisierungen der Mimesis- und Realismuszuschreibung des Mediums.²² Hier setzen auch fototheoretische Arbeiten an, allen voran Roland Barthes²³, wobei die Frage nach grenzüberschreitenden Darstellungen von Gewalt und Grausamkeit, Wut und Hass²⁴ ein aktuelles Thema ist.

3 Zum Bestimmungsverhältnis von ästhetischer und alltagspsychologischer Emotion

Wie schon an dieser Skizze zu gegenwärtigen Fragen der Literaturwissenschaft im Hinblick auf Emotionsbegriffe deutlich wird, ist das Fach einem interdisziplinären Ansatz geradezu verpflichtet: Emotionen, so eine erste einfache Definition, sind stets an Wissen, lebensweltliche wie lebenspraktische Handlungen und Bestimmtheiten gebunden. Sie haben eine konzeptuell-abstrakte Grundlage wie praktische Wirksamkeit. Diese Konstellation zeigt sich auch in der Differenz bzw. im Zusammenspiel von Emotion und Gefühl. Während mit Emotion ein Komplex benannt wird, der neurologisch, biologisch, psychologisch und kognitiv, kulturell, medial usw. (vor)bestimmt sein muss, sind Gefühle Reaktionen, reflektierte Zustände und Ereignisse von Emotionen.²⁵ Im Kontext von Kunst und Literatur sind sie durchdachte Versprachlichungen/Medialisierungen von Emoti-

tion, München, 15–42; Angerer, Marie-Luise (2007): *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich/Berlin; Stauf, Renate/Simonis, Annette/Paulus, Jörg (Hg.) (2008): *Der Liebesbrief. Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin/New York, NY; Poppe, Sandra (Hg.) (2012): *Emotionen in Literatur und Film*, Würzburg.

²² Vgl. Kappelhoff, Hermann (2004): *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin; sowie Mikunda, Christian/Vesely, Alexander (2002): *Kino spüren: Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Red. d. Neuaufl. Alexander Vesely, Wien.

²³ Vgl. Barthes, Roland (1995a): *La chambre claire. Note sur la photographie*, in: ders.: *Œuvres complètes. Tome III: 1974-1980*, hg. von Eric Marty, Paris, 1105–1200; sowie ders.: (1995b): *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris.

²⁴ Vgl. Sontag, Susan (2003): *Regarding the pain of others*, New York, NY; Butler, Judith (2004): *Precarious life: the powers of mourning and violence*, London; Fauth, Søren R./Green Krejberg, Kasper/Süselbeck, Jan (Hg.) (2012): *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und den audio-visuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Göttingen; Pott, Hans-Georg (2013): *Kontingenz und Gefühl. Studien mit/zu Robert Musil*, München; Süselbeck, Jan (2013): *Im Angesicht der Grausamkeit. Emotionale Effekte literarischer und audiovisueller Kriegsdarstellungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, Göttingen.

²⁵ Vgl. dazu Damasio, Antonio R. (2011): *Selbst ist der Mensch. Körper, Geist und die Entstehung des menschlichen Bewusstseins*, München.

onsmodellen. Zudem gilt die Annahme, dass literarisch präsentierten Emotionen stets ein starkes rezeptionslenkendes Potential inhärent ist, Differenzierungen zwischen fiktiven/textinternen und erfahrenen/rezeptiven Emotionen nicht immer streng zu ziehen sind. Von besonderem Interesse sind daher die jeweiligen Funktionen von Emotionen im Kontext ihrer potentiellen Rezeption und damit ein reziprokes Verhältnis zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Bestimmungsgründen. Ästhetische Emotionen werden auf Basis nicht-ästhetischer Emotionscodes, -formeln und -muster aufgebaut, bilden diese mit aus, wie sie ihnen entgegenstehen und zu einer Neubestimmung von Emotionen und den damit verbundenen Diskursen führen können. Emotionen lassen sich aus dieser Sichtweise als Verhaltensmuster bestimmen, die innerhalb einer Gemeinschaft eng an den Erwerb von kommunikativen Kompetenzen gebunden sind, da Emotionsäußerungen durch die Ausdrucksfähigkeit einer Subjektpsychologie wie durch reglementierende soziale Rahmen bestimmt werden.²⁶

Für die Literaturwissenschaft bedeutet das Verstricktheiten in psychophysische, epistemologische, praktische wie formale Bedingtheiten von Emotionsbegriffen und deren literarischer Behandlung.

4 Emotionsparadigmen im Austausch mit Wissenschaft und Kunst

Diese Vorstellungen haben ihren Ausgangspunkt in den wissenschaftlichen, philosophischen und künstlerischen Entwicklungen seit den 1880er Jahren. Der Umstand, dass Emotionen in kognitive und physische, alltägliche und ästhetische Wahrnehmungs- und Wirkungsbereiche eingebunden sind, impliziert Funktionen und eine damit verbundene Bedeutungsvielfalt, die aber schon seit dem 18. Jahrhundert für Literatur und Kunst wesentliche Momente darstellt. Für die Literatur ist dabei zunächst das Verhältnis von Sprache und Emotionsausdruck von Relevanz. Sprache und im Besonderen poetische Sprache gilt im 18. Jahrhundert für viele als höchstes Erkenntnis- und Erfahrungsmedium. Ihr werden die Generierung von komplexen Affekten und Emotionen, wie sie allgemein für die Künste gefordert werden, zugeschrieben. Literatur im modernen Verständnis ist daher seit Beginn an Emotionspostulate gebunden. Fast gleichzeitig mit diesen Tendenzen und in Zusammenhang mit der Ausdifferenzierung der Systeme, veränderten Realitätsbegriffen, dem Bedeutungswandel der Medien sowie gesellschaftskulturellen Bedingungen wird das Verhältnis von Sprache und Referenten prekär oder zumindest neu bestimmbar. Der Blick auf die Relevanz und Funktion von Emotionsfigurationen ermöglicht dabei neue Zugänge zu einem der produktivsten Ambivalenzphänomene der Moderne: Das seit der Frühromantik un-

²⁶ Vgl. dazu Voss, Christiane (2004): *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*, Berlin/New York, NY.

sichere Vermögen der Sprache, einen authentischen Ausdruck der Wirklichkeit, der Gefühle und des Selbst zu gewährleisten, setzt zugleich ein innovatives Potential im Hinblick auf Funktion, Form und Inhalte von Literatur frei. Seit Rousseau wird das Ungenügen der sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten als immer wieder aufs Neue zu überwindender Mangel diskutiert – ein Krisenbewusstsein, das gerade über Emotionsdarstellungen als Reflexionsform ästhetisch produktiv wird. Sprachliche Emotionen werden auf Basis dieser reflexiven Gestaltbarkeit ab Ende des 19. Jahrhunderts radikal neu akzentuiert, da sich mit den Medien Fotografie und Film sowie den Avantgarden starke mediale Veränderungen in den Sprach- und Bildkünsten konstatieren lassen. Nach der großen Empfindsamkeitswende im 18. Jahrhundert lässt sich um 1900 eine Phase an Emotionsdiskursen ausmachen, die bis in die 1930er Jahre reicht und erst durch die Faschismen und ihre Vernichtungsmaschinerien unterbrochen wird. Es ist – und das wird in der Forschung vielfach übersehen – sozusagen nach der Empfindsamkeit der zweite große ›emotional turn‹.²⁷ Dafür sind zum einen die Avantgarden verantwortlich. Mediale Entgrenzungen und das ästhetische Moment der Provokation oder des Schocks erweitern Emotionsfigurationen auf noch nie dagewesene Weise und finden bis heute ihren Niederschlag. Der heteronome Ansatz der Avantgarden in Nachfolge des modernen Realismus, Kunst und Leben eng zu führen, bewirkt wiederum eine Zunahme der Relevanz von Alltagsphänomenen und eine verstärkte Interdependenz von diesen mit Kunst/Literatur. Emotionen werden nicht mehr als moralische Anliegen regulierende und lenkende Mittel eingesetzt, auch nicht als Kultur und Gesellschaft abbildend, sondern als Wirklichkeit verändernd wie starke Individualisierung bewirkend erfasst. Das Emotionen auf produktiver und rezeptiver Seite zugestandene Potential zeigt zu-

²⁷ Die Emotionsforschung im literaturwissenschaftlichen wie wissenschaftsgeschichtlichen Kontext hat generell auf die Vernachlässigung der Bedeutung von Emotionsdiskursen bzw. des Zusammenhangs von Wissenschaften, Künsten und Emotionsmodellen in der hier untersuchten Zeit hingewiesen. Simone Winko und Thomas Anz haben sich dazu geäußert und in ihren Arbeiten auch viel Abhilfe geleistet. (Vgl. Winko, *Kodierte Gefühle*; sowie Anz, *Emotional Turn?*; und ders. (2007): *Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen, und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlsforschung*, in: Eibl, Karl/Mellmann, Katja/Zymner, Rüdiger (Hg.): *Im Rücken der Kulturen*, Paderborn, 207–239). Der Sammelband von Curtis und Koch widmet sich im Kontext von Kino einem heute vernachlässigten Begriff, nämlich Einfühlung (vgl. Curtis, Robin/Koch, Gertrud (Hg.) (2009): *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München). Jensen und Morat untersuchen mit einem geschichtswissenschaftlichen Schwerpunkt das Verhältnis von Emotionen und Wissenschaft, Sabine Mainberger (2010) berücksichtigt diese Verbindung aus kunsthistorischer Perspektive. Vgl. Jensen, Uffa/Morat, Daniel (Hg.) (2008): *Rationalisierungen des Gefühls. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Emotionen 1880–1930*, München; sowie Mainberger, Sabine (2010): *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*, Berlin.

dem den Einfluss der neuen Wahrnehmungs- und Erfahrungstheorien, die das Ereignis, das Erleben, die Erfahrung vor rationale Sinnbildungen und Mimesis stellen. Auf formaler Ebene können daher die Auslöser von Emotionen nicht mehr nur über bestimmte Motivfelder sowie rhetorische Bilder und Topoi bzw. besondere narrative Formationen gebildet werden, sondern auch radikal über neu formierte Konstellationen, die mit Gattungs- und Medien-Entgrenzungen einhergehen. Die konkrete Materialität gewinnt an Bedeutung, da Farbe, Ton, Linie, Schrift, Zeichen, physischer Ausdruck/Bewegung und Atmosphäre per se als emotionsgenerierend bewertet werden. Schließlich bedeuten gezielte Provokationen von negativen Emotionen ein radikales Verständnis von kathartischer Funktion der Kunst und Literatur.

Für den hier interessierenden Zeitraum der langen Jahrhundertwende um 1900 sind neben den Umbrüchen im Kunstsystem auch die Erneuerungen in Wissenschaft und Wissensdiskursen von Bedeutung. Emotionsmodelle bilden in diesem Zusammenhang eine Schnittstelle zwischen Künsten und Wissenschaften (mit allen sozialen Implikationen, die damit einhergehen). Als wichtige Entwicklungen lassen sich die mit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchgreifende, massive Ausdifferenzierung der Wissenschaftssysteme mit ihrer Konstituierung bzw. Festigung jüngerer und neuer naturwissenschaftlicher Disziplinen wie Physik, Chemie, Soziologie, Anthropologie und Psychologie und die damit verbundenen Selbstlegitimationsdiskurse der geisteswissenschaftlichen Fächer wie Ästhetik, (Lebens)Philosophie, Kunstgeschichte, Literaturgeschichte, Geschichte nennen. In den genannten Verhältnissen spielen Emotions- und Gefühlsparadigmen/-modelle eine wesentliche Rolle. Sei es zur ›Abwehr‹ eines übermäßigen Szientismus und zur Stärkung der Geisteswissenschaften, sei es zur Anbindung an die neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse im psychophysiologischen, wahrnehmungsorientierten Erklärungskontext.

An dieser Stelle soll eine wichtige Differenz vorgestellt werden, nämlich die zwischen den Gefühlsphilosophien und -ästhetiken im Kontext des Einfühlungsbegriffs (etwa Lipps, Wundt, Volkelt, Vischer, Endell, Dilthey) und den Emotionsästhetiken der Avantgarden und Formalisten bzw. der Soziologen (Fleck, Simmel, Weber) und Wahrnehmungstheoretiker (Bergson, Warburg). Erstere beschreiben Einfühlung als einen Prozess emotionaler und psychologischer Projektion, als leibliche Reaktionen auf ein Bild, ein Objekt oder einen architektonischen Raum. ›Einfühlung‹ ist haptisch wie visuell, physisch, psychologisch und emotional intensives Erleben und Wahrnehmen.²⁸ Für den vorliegenden Sammelband sind diese Thesen als tradierte Folie relevant. Aber während die Einfühlungstheoretiker bei allen großen Differenzen untereinander von einem verallge-

²⁸ Vgl. Koss, Juliet (2009): *Über die Grenzen der Einfühlung*, in: Curtis/Koch: *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München, 105–126, hier 106.

meinerbaren und gleichzeitig einzigartigen Subjekt ausgehen, Kunst als besonderen Ort des Erlebens und des Erfahrens in Absetzung zu Nicht-Kunst verstehen, öffnen sich die ästhetischen Theorien und Kunstbegriffe ab 1900 auch verstärkt den vom Realismus initiierten Entdifferenzierungsprozessen zwischen Wissenschaften, Kunst und Nicht-Kunst sowie einem Menschenbegriff, der auch Leben als Prozess einbezieht.²⁹ Dahinter steht eine Verabschiedung des idealistisch-platonischen wie kosmologischen Naturbegriffs zugunsten von Welt und Leben als physische und psychisch bewohnte Räume des Handelns und Kommunizierens.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Besonderheiten der neuen Emotions- und Gefühlsdiskurse in der untersuchten Zeit darin liegen, vor einem breiten Traditionshintergrund lebensweltliche Bezüge zu ermöglichen, das neue Menschenbild der Soziologie, Psychologie und Medizin sowie die neue Säkularisierung zu bedienen. Emotionsmodelle helfen jene Ästhetiken zu formieren, die die neuen Wissensformationen aufnehmen, die Massenkultur von Kino und Fotografie, Zeitschriften und Unterhaltungsprogrammen stützen/diskutieren. Winko hält für die Zeit um 1900 folgende relevante Aspekte von Emotionen fest: Garantie für Gleichheit, intersubjektive Verständigung, ganzheitliche Erfassungsweisen der Welt, Einheitserlebnisse, Allgemeinheit bei Individualität (und umgekehrt).³⁰ Gefühle sind nunmehr »komplexe Einheiten«, die sich aus kognitiven Vorgängen, Wahrnehmungen, physischem Empfinden, Selbst- und Fremderfahrungen, Kommunikations- und Übertragungsleistungen zusammensetzen können.

5 Beiträge und thematische Schwerpunkte

Bei diesen Emotionsbegriffen setzt der Sammelband an. Wie schon skizziert, sind im engeren poetologischen Feld der Moderne seit dem 18. Jahrhundert ästhetische Emotionen wesentlich und wurden durch folgende Anschlussbegriffe markiert: Empfindung, Affekt, Pathos (aus der Rhetoriktradition), Einfühlung, Erlebnis (Dilthey), Erfahrung. Sie werden in den Ästhetik- und Wahrnehmungstheorien weiterhin verwendet. Aber gerade in den neuen Emotions-Diskussionen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zeigt sich, dass die Frage nach dem Verhältnis von Künsten und Emotionen verschieden gestellt werden kann. So finden sich neben den pädagogisch-pragmatischen Ansätzen eines John Dewey³¹

²⁹ Vgl. dazu den Unterschied zu Diltheys Einbeziehung von Leben in Thomä, Dieter/Kaufmann, Vincent/Schmid, Ulrich (Hg.) (2015): *Der Einfall des Lebens. Theorie als geheime Autobiographie*, München, 12.

³⁰ Winko, *Kodierte Gefühle*, 159.

³¹ Vgl. Dewey, John (2005): *Art as experience*, New York, NY; sowie ders.: (2008): *The Theory of Emotion*, in: Boydston, Jo Ann (Hg.): *The Early Works of John Dewey 1882-1898, Bd. 4*, Carbondale, 152–188.

die avantgardistischen Programmatiken der Provokation. Der von Dewey als Störungen definierte Charakter von Emotionen, die dann auftreten würden, wenn ziel- und zweckgerichtete Handlungen unterbrochen werden müssen, dient den Avantgarden als Grundlage ihrer Kunst- und rezeptionsästhetischen Funktionszuschreibungen. Sie sehen das lebensweltliche Potential von produktionsästhetischen und rezeptiven Emotionen gerade darin, gegen die konventionellen Erwartungen in Kunst wie in Nicht-Kunst wirksam zu sein. In diesem Sinn werden die tradierten, darstellungsorientierten Emotionen wie Liebe, Angst, Schuld, Neid usw. und deren Effekte von Aufklärung, Bildung, Moralisierung, Erbauung, Erkenntnis, Kontemplation ergänzt durch stark rezeptionsorientierte emotionale Effekte wie etwa Hass, Wut, Zorn, Ärger, Ekel, die in Revolutionslust, Enthemmung, Aggression, Exaltation, Erregung umschlagen können. Während das 18. Jahrhundert aufgrund der oftmals expliziten emotionsästhetischen Ansätze stark im Interesse der kunst- und literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung steht, geraten im Gegensatz dazu die avantgardistischen und modernistischen Programme mit ihren innovativen, politisch geleiteten Emotionspoetiken vielfach aus dem Blickfeld.

Der vorliegende Sammelband stellt sich diesem Forschungsdesiderat und legt dafür den Schwerpunkt auf die Besonderheiten ästhetischer Emotionen – also auf Emotionsmodelle in poetologischer Einbettung auf produktiver, medialer wie rezeptiver Seite. Das auch deshalb, da sich – wie schon oben angedeutet – ästhetische Emotionsmodelle um 1900 radikal ändern. Es geht in den innovativen Modellen nicht mehr um moralische, kontemplative, aufklärerische, erkenntnistheoretische Besonderheiten der Künste, sondern um einen lebensweltlichen Zugang, um Entdifferenzierungen von Kunst und Nicht-Kunst, der Medien und im Besonderen von guten und schlechten Emotionen und Gefühlen. Das Emotionsthema ermöglicht damit einen Blick auf besondere Diskursverhältnisse in ihrem Zusammenwirken mit den Künsten wie auf die Künste selbst. Denn die Künste sind Beobachtungen dieser Verhältnisse und unterliegen ihrerseits Bedingungen für ihre Beobachtungen. Insofern haben wir es nicht nur mit Emotionen aus lebensweltlichen und kulturellen Schlüsselszenarien zu tun, sondern auch mit ästhetischen Paradigmen. Auch geht es in den Künsten nicht nur um Emotionen als körperliche oder kognitive Erfahrungen und Urteile oder um selbst- und fremdreferentielle Reaktionen. Ästhetische Emotionen müssen auch stets eine besondere Form, einen besonderen Modus einnehmen und sich in ein Verhältnis zu bestehenden und möglichen ästhetischen (Emotions)paradigmen setzen. Ästhetische Emotionen dienen ja nicht wie lebensweltliche und kulturelle vor allem der Kommunikation, der Fremd- oder Selbsteinsicht, der Bewältigung einer und der Reaktion auf eine Situation, dem Urteil usw. Sie beobachten vielmehr Szenarien und deren Vokabular – die legitimierenden Diskurse wie auch die aus diesem Netzwerk resultierenden kulturellen, ökonomischen, politischen, machtvollen, wissenssteuernden Verhältnisse sowie den ästhetischen Umgang damit. Die Künste positionieren sich mit Emotions- und Gefühlsdarstellungen

sowohl epistemologisch wie poetologisch. Zugrunde liegt der Auseinandersetzung jedenfalls eine wie auch immer geartete qualitativ starke oder schwache Wiedererkennung des ›Normalen‹/Vertrauten, die von einer zustimmenden oder ablehnenden Haltung getragen wird. Gleichzeitig sind ästhetisch generierte Gefühle in Kunst und Literatur niemals Widerspiegelungen oder Abbildungen lebensweltlicher Gefühle, vielmehr entsteht aus der Konfrontation beider die besondere Qualität ästhetischer Emotionen. In diesem Sinn vermitteln die Künste Zustimmung oder Ablehnung, Neuordnung oder Rekonstruktionen der mit Emotionsbegriffen relationierten Diskurse und ihres Vokabulars.

Die große Tragweite und Wirkungskraft von Emotionen in der Literatur wird anhand von mehreren kulturellen Ausdrucks- und Kommunikationsmedien untersucht, die auf die Literatur Einfluss nehmen: Brief, Malerei, Fotografie, Szenario, Film, Tanz, Recht können als Vergleichs- und Anschlussmedien dienen. Diese Gattungen und Medien bilden ästhetische, literarische und narrative Strukturen mit aus, wie sie auf inhaltlicher Ebene semantische Felder schaffen können (Motive, Symbole, Allegorien). Gleichzeitig sind Brief, Malerei, Fotografie, Szenario, Film, Tanz und Recht an die Alltagskultur gebunden, also in der Lebenswelt wirksam.

Die Beiträge des Bandes reflektieren die unterschiedlichen Ansätze im Hinblick auf die Frage der ästhetischen Emotion und ihre künstlerischen Ausformungen. Neben Analysen von Emotionen, Leidenschaften oder Affekten in ihren ästhetischen Dimensionierungen finden sich Untersuchungen speziell literarischer Emotionsfigurationen. Das Verhältnis von Sprache und Emotionsausdruck in seinen kontextuell bedingten Relationen zu anderen Medien ist dabei von besonderem Interesse.

1. *Theoretisierung ästhetischer Emotion*

In der langen Jahrhundertwende konfrontieren sich neue Emotionsparadigmen mit der Ästhetik der Empfindsamkeit und rollen Fragen der Innerlichkeit im Kontext unterschiedlicher Künste wieder auf. Emotionskomplexe wie Hass und Ressentiment (Hans-Georg Pott), Schock und Staunen (Nicola Gess), Lust und Schrecken (Harro Müller) oder das tragische Gefühl (Günther A. Höfler) werden in unterschiedlichen ästhetischen/philologischen Texten (Jörg Paulus) reformuliert. Verbunden mit sozialhistorischen und politischen Implikationen erfolgt die Ausverhandlung von Emotion im kunst- und kulturkritischen Umfeld. Sie befragt den Realitätsstatus, die Handlungsmacht, das epistemische Potential und die ästhetische Funktion von Emotion sowie die Bedeutung von Leiblichkeit und Vorstellung für ästhetisches Fühlen. Effekte der theoretischen Beschäftigung mit Emotion liegen darin, neue Kunstformen und Rezeptionsmodi zu generieren sowie die Konstellation von Kultur, Moral, Wissenschaft und Wissen neu zu strukturieren.

2. *Emotion als Movens und Medium des Schreibens*

Konkrete literaturwissenschaftliche Beiträge veranschaulichen die Besonderheiten textgestalterischer Verfahren in der Emotionsgenerierung, die durch ein Spannungsverhältnis von Rationalität und Emotionalität, von Fühlen und Gefühllosigkeit, Schreibweise und Textsorte neu etablierte Gefühlsprogrammatiken differenzieren. Für den Schreibprozess kann dies eine Distanzierung der Schreibenden zu den jeweils ausgedrückten bzw. den in den Lesenden hervorgerufenen Emotionen bedeuten und somit Anschlusspunkte für die Vorstellung einer Entemotionalisierung der künstlerischen Moderne bieten. Zugleich wirkt die implizit oder explizit diskursivierte Beschäftigung mit Emotionalisierungstechniken auf die Frage nach ästhetischen bzw. nicht-ästhetischen Textsorten sowie auf unterschiedliche Gattungsdifferenzierungen zurück. So zeigt sich der private Brief beispielsweise nicht länger als authentische, unmittelbar zum Ausdruck gebrachte ›Aufwallung des Herzens‹, vielmehr stellt auch diese Textsorte seine künstlerische Gemachtheit gegen eine tradierte Kultur der Empfindsamkeit zur Schau (Renate Stauf). Diese Reziprozität von rhetorischen Strategien und Emotionen führt vice versa zu Neukonzeptionen bekannter Emotionen wie der Liebe als Suche im Essay (Toni Tholen). Der Wartesaal wird zum Topos für die emotionale Befindlichkeit einer ganzen Kultur (Mandy Becker) wie der Tanz zum Gegenstück existenzieller Langeweile (Rita Rieger). Das wirklichkeitskonstituierende Moment ästhetischer Emotion lässt sich auch anhand der Konfrontation von Literatur und Rechtsdiskursen exemplifizieren, die starke Emotionsszenarien bilden und zur Darstellung bringen (Susanne Knaller). Vor allem auch deshalb, da sie im Recht nicht offengelegt werden und einen Platz nur in der kritisch formierten literarischen Manifestation finden.

3. *Zur Reziprozität von Kunstformen, technischen Medien und Emotion*

Letztlich führen neben transmedialen Übersetzungen menschlicher Affekte wie beispielsweise von ›emotionalen Filmszenarien‹ in ›emotionale Drehbücher‹ (Anke Hennig) auch die technischen Errungenschaften in der Bewegung von Bildern zu einer Revision von Emotionalisierung (Hermann Kappelhoff/Matthias Grotkopp). Vorstellungen einer objektiven, repräsentationalen oder illusionistischen Medienfunktion werden in Kontrast zu technisch manipulierbarer Gestaltung menschlicher Gefühle gesetzt. Ästhetische Emotionen werden somit von alltagspsychologischen differenzierbar wahrgenommen, bestimmt durch ihre historische Kontingenz sowie durch ihre soziale und mediale Konstitution. Diese Form der Affektivität führt zu einer Neuordnung von Sprache und anderen Symboltechniken, da die Arbeit an affektiven und intellektuellen Prozessen als unmittelbarer Eingriff in das soziale Leben gesehen wird. Der mit dem Bewegungsbild einhergehende neue Gefühlsmodus wird als ein kollektiver und politischer verstanden, wobei der ästhetische wie moralische Normbruch durch Momente des Störens, Erschreckens oder der Konfrontation erfolgt (Elisabeth Fritz). Als

Ergebnis einer neuen Aisthesis werden ästhetische Emotionen in ein Kunstverständnis eingebettet, das sich als Labor für Wahrnehmungs- und Empfindungsexperimente sowie Analysen solcher versteht (Sabine Flach). Das Instrumentarium hierzu kann die jeweilige Kunstform selbst bereitstellen.

Die Herausgeberinnen danken Elisabeth Spirk für die unermüdliche Unterstützung bei der Korrektur der Manuskripte und Katharina Bantleon für die professionelle Erstellung des Layouts. Unser Dank geht auch an unsere Fördergeber, die Karl-Franzens-Universität Graz und das Land Steiermark.

Graz, Dezember 2015

Bibliografie

- Adamowsky, Natascha/u.a. (2011): *Affektive Dinge. Objektberührungen in Wissenschaft und Kunst*, Göttingen.
- Angerer, Marie-Luise (2007): *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich/Berlin.
- Anz, Thomas (1998): *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, München.
- (2004): *Erkenntnistheorie als Erlebnis- und Einfühlungstheorie in Wissenschaft, Philosophie und Ästhetik um 1900. Hinweise zu einem vernachlässigten Phänomen*, in: Maillard, Christine (Hg.): *Littérature et théorie de la connaissance 1890–1935/Literatur und Erkenntnistheorie 1890–1935*, Strasbourg, 161–166.
- (2006): *Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlsforschung*, in: *literaturkritik.de*, Schwerpunkt Emotionen 12, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10267&ausgabe=200612, [19.10.2015].
- (2007): *Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen, und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlsforschung*, in: Eibl, Karl/Mellmann, Katja/Zymner, Rüdiger (Hg.): *Im Rücken der Kulturen*, Paderborn, 207–239.
- (2008): *Literaturwissenschaftliche Text- und Emotionsanalyse. Beobachtungen und Vorschläge zur Gefühlsforschung*, in: Gockel, Heinz/Schöll, Julia (Hg.): *Literatur und Ästhetik. Texte von und für Heinz Gockel*, Würzburg, 39–66.
- Barthes, Roland (1995a): *La chambre claire. Note sur la photographie*, in: ders.: *Œuvres complètes. Tome III: 1974–1980*, hg. von Eric Marty, Paris, 1105–1200.
- (1995b): *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris.
- Brandstetter, Gabriele (1995): *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M.
- Breger, Claudia/Breithaupt, Fritz (Hg.) (2010): *Empathie und Erzählung*, Freiburg i.Br./Wien/Berlin.
- Breithaupt, Fritz (2009): *Kulturen der Empathie*, Frankfurt a.M.
- Butler, Judith (2004): *Precarious life: the powers of mourning and violence*, London.
- Curtis, Robin/Koch, Gertrud (Hg.) (2009): *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München.
- Damasio, Antonio R. (2011): *Selbst ist der Mensch. Körper, Geist und die Entstehung des menschlichen Bewusstseins*, München.

- De Sousa, Ronald (1987): *The Rationality of Emotion*, Cambridge, MA/London.
- Dewey, John (2005): *Art as experience*, New York, NY.
- (2008): *The Theory of Emotion*, in: Boydston, Jo Ann (Hg.): *The Early Works of John Dewey 1882-1898*, Bd. 4, Carbondale, 152–188.
- Eggs, Ekkehard (2000): *Logos, ethos, pathos. L'actualité de la rhétorique des passions chez Aristote*, in: Plantin, Christian/Doury, Marianne/Traverso, Véronique (Hg.): *Les émotions dans les interactions*, Lyon, 15–31.
- Fauth, Søren R./Green Krejberg, Kasper/Süselbeck, Jan (Hg.) (2012): *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und den audio-visuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Göttingen.
- Hennig, Anke/u.a. (Hg.) (2008): *Bewegte Erfahrungen. Zwischen Emotionalität und Ästhetik*, Zürich.
- Hoffmann, Torsten (2006): *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß)*, Berlin/New York, NY.
- Hogan, Patrick Colm (2011): *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories*, Lincoln, NE.
- Illmer, Susanne (2007): *Die Macht der Verführer. Liebe, Geld, Wissen, Kunst und Religion in Verführungsszenarien des 18. und 19. Jahrhunderts*, Dresden.
- Jäger, Ludwig (2004): *Wieviel Sprache braucht der Geist? Mediale Konstitutionsbedingungen des Mentalen*, in: ders./Linz, Erika (Hg.): *Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition*, München, 15–42.
- Jahraus, Oliver (2004): *Amour fou. Die Erzählung der Amour fou in Literatur, Oper, Film: zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung*, Tübingen.
- Jensen, Uffa/Morat, Daniel (Hg.) (2008): *Rationalisierungen des Gefühls. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Emotionen 1880–1930*, München.
- Kappelhoff, Hermann (2004): *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin.
- Keen, Suzanne (Hg.) (2011): *Narrative and the Emotions I*. Special Issue of *Poetics Today*, 32.1.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2000): *Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX^e siècle? Remarques et aperçus*, in: Plantin, Christian/Doury, Marianne/Traverso, Véronique (Hg.): *Les émotions dans les interactions*, Lyon, 33–74.
- Kövecses, Zoltán (1988): *The Language of Love. The Semantics of Passion in Conversational English*, London/Toronto.
- Koppenfels, Martin von (2007): *Immune Erzähler: Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*, München.
- Koss, Juliet (2009): *Über die Grenzen der Einfühlung*, in: Curtis, Robin/Koch, Gertrud (Hg.): *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München, 105–126.
- Liessmann, Konrad Paul (2008): *Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung*, Wien.
- (2011): *Leidenschaft und Kälte. Über ästhetische Empfindungen und das Pathos der Distanz*, in: Wennerscheid, Sophie (Hg.): *Sentimentalität und Grausamkeit. Ambivalente Gefühle in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne*, Berlin, 22–36.

- Maillard, Christine (Hg.) (2004): *Littérature et théorie de la connaissance 1890–1935/Literatur und Erkenntnistheorie 1890-1935*, Strasbourg.
- Mainberger, Sabine (2010): *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*, Berlin.
- Mellmann, Katja (2006): *Emotionalisierung. Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche*, Paderborn.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard (2005): *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Würzburg.
- Mikunda, Christian (2002): *Kino spüren: Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Red. Der Neufaufl. Alexander Vesely, Wien.
- Palmier, Jean-Pierre (2014): *Gefühlte Geschichten. Unentscheidbares Erzählen und emotionales Erleben*, München.
- Plantin, Christian (1999): *La construction rhétorique des émotions*, in: Rigotti, Eddo (Hg.): *Rhetoric and Argumentation. Proceedings of the International Conference Lugano, April 22-23, 1997*, Tübingen, 203–219.
- Poppe, Sandra (Hg.) (2012): *Emotionen in Literatur und Film*, Würzburg.
- Pott, Hans-Georg (2013): *Kontingenz und Gefühl. Studien mit/zu Robert Musil*, München.
- Schneider, Ralf (2013): *New Narrative Dynamics? How the Order of a Text and the Reader's Cognition and Emotion Create its Meanings*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 63/1, 47–67.
- Sontag, Susan (2003): *Regarding the pain of others*, New York, NY.
- Stauf, Renate /Simonis, Annette/Paulus, Jörg (Hg.) (2008): *Der Liebesbrief. Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin/New York, NY.
- Süselbeck, Jan (2013): *Im Angesicht der Grausamkeit. Emotionale Effekte literarischer und audiovisueller Kriegsdarstellungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, Göttingen.
- Tebben, Karin (2011): *Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe. Geschlechterbeziehungen – Realismus – Erzählkunst*, Heidelberg.
- Thomä, Dieter/Kaufmann, Vincent/Schmid, Ulrich (Hg.) (2015): *Der Einfall des Lebens. Theorie als geheime Autobiographie*, München.
- Voss, Christiane (2004): *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*, Berlin/New York, NY.
- Wennerscheid, Sophie (Hg.) (2011): *Sentimentalität und Grausamkeit. Ambivalente Gefühle in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne*, Berlin.
- Winko, Simone (2003): *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin.
- Wierzbicka, Anna (1995): *Everyday Conceptions of Emotion: A Semantic Perspective*, in: Russell James A./u.a. (Hg.): *Everyday Conceptions of Emotion. An Introduction to the Psychology, Anthropology and Linguistics of Emotion*, Dordrecht/Boston, MA/ London, 17–47.

1 Theoretisierung ästhetischer Emotion

Poetiken des Staunens im frühen 20. Jahrhundert: Brecht, Šklovskij und Benjamin, ihre Theorien der Verfremdung und ein Ausgangspunkt bei Descartes

»[Das Staunen] ist der Fels«, schreibt Walter Benjamin, an dem sich »der Strom der Dinge [bricht]«.¹ In der literarischen Moderne erlebt das Staunen als ästhetische Emotion eine Renaissance, die man mit der Abwendung vom Paradigma der Einfühlung und der Hinwendung zu einer Ästhetik der Unterbrechung, der Irritation und des Schocks begründen kann, wie sie unter anderem die literarischen Avantgarden, aber auch schon Baudelaires Lyrik prägt. Besonders deutlich wird diese Ausrichtung auf das Staunen in literarischen Theorien der Verfremdung: Die Verfremdung fungiert dort als derjenige ästhetische Reiz, auf den mit Staunen reagiert werden soll. Anhand von Aufsätzen Brechts, Šklovskijs und Benjamins möchte ich im Folgenden drei Verfahren der literarischen Verfremdung – die Kommentierung, die Abweichung und die Unterbrechung – vorstellen, die Staunen als ästhetische Emotion jeweils unterschiedlich auslegen.² Während es bei Brecht vor allem um das Staunen als distanzierende, einen Erkenntnisprozess auslösende ästhetische Emotion geht, zielt Šklovskij weniger auf einen kognitiven Prozess als auf einen Zustand sensueller Erregung ab, in dem ein ›Fühlen der Dinge‹ wieder möglich werden soll. Auch Benjamin geht es um eine neue Beziehung zum ästhetischen Gegenstand, der im Staunen ›die Augen aufschlagen‹ soll, jedoch reflektiert er zugleich auf die besondere Zeitstruktur des ästhetischen Staunens und bettet seine Überlegungen in eine Theorie des Gedächtnisses ein.

Der Begriff der ästhetischen Emotion, der titelgebend für den vorliegenden Band ist, wirft Fragen auf. Er impliziert, dass zwischen ästhetischen und alltäglichen Emotionen zu differenzieren sei. Ist das so? Handelt es sich dann bei ästhe-

¹ Benjamin, Walter (1991b): *Was ist das epische Theater?* (1), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Bd. II.2, 519–531, hier 531.

² Vgl. zur Geschichte des Verfremdungsbegriffs die Sammlung: Helmers, Hermann (Hg.) (1984): *Verfremdung in der Literatur*, Darmstadt, die u.a. die wichtigen Aufsätze von Helmers selbst (*Einleitung*), Reinhold Grimm (*Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs*), Renate Lachmann (*Die ›Verfremdung‹ und das ›Neue Sehen‹ bei Viktor Šklovskij*) und Aage Hansen-Löve (*Die Theorie der Verfremdung im russischen Formalismus*) enthält.

tischen Emotionen um eine eigene Kategorie von Emotionen oder vielmehr um verstärkte, abgeschwächte oder in ihrer Valenz modifizierte Alltagsemotionen? Und ist die ästhetische Emotion auf einen ästhetischen Gegenstand oder auf eine bestimmte Art der Wahrnehmung zurückzuführen? Mein Aufsatz kann keine Antwort auf diese sehr allgemeinen Fragen geben,³ sondern ihnen nur exemplarisch nachgehen. Im ersten Teil möchte ich begriffliche Koordinaten für die Diskussion des ästhetischen Staunens gewinnen, indem ich Descartes' Einlassungen zum Staunen in seinem Traktat über die Passionen der Seele und einige Querverbindungen zu ästhetischen Diskussionen des späten 17. bis mittleren 18. Jahrhunderts diskutiere. Im Hauptteil des Aufsatzes werde ich mich dann, unter Bezugnahme auf das anhand von Descartes entwickelte Begriffsgerüst, vergleichend mit Brechts, Šklovskijs und Benjamins Theorien der Verfremdung beschäftigen und zeigen, inwiefern das Staunen als ästhetische Emotion für sie eine zentrale, wenngleich jeweils unterschiedlich besetzte Rolle spielt.

1

Descartes bestimmt 1649 die *admiration* (dt. Verwunderung) als »erste aller Leidenschaften«. ⁴ Er begründet dies damit, dass man auf die Konfrontation mit einem neuen Objekt zuallererst mit Verwunderung reagiere. ⁵ Erst danach folge die genauere Bestimmung und Bewertung des Objekts (z.B. als groß/klein, gut/böse, vor allem aber als angenehm/unangenehm), die dann einen der fünf anderen ursprünglichen Affekte auslöse: Liebe, Hass, Begehren, Freude, Trau-

³ Vgl. dazu Gess, Nicola (2013): *Staunen als ästhetische Emotion. Zu einer Affektpoetik des Wunderbaren*, in: Baisch, Martin/Degen, Andreas/Lüdtke, Jana (Hg.): *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*, Freiburg, 115–132.

⁴ Descartes, René (1984): *Die Leidenschaften der Seele*, hg. u. übers. von Klaus Hamacher, Hamburg, 95. Vgl. zu Descartes' Ausführungen über das Staunen: Edwards, Michael (2008): *De l'émerveillement*, Paris; Matuschek, Stefan (1991): *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen, insb. 124–131; Thürlemann, Felix (1998): *Staunen als erste Leidenschaft. Descartes bei Poussin*, in: Nischik, Reingard M. (Hg.): *Leidenschaften literarisch*, Konstanz, 87–100.

⁵ Genauer heißt es hier: »daß wir uns über es wundern und erstaunt sind« (Descartes, *Die Leidenschaften der Seele*, 95). Descartes Beobachtung findet sich in der heutigen Emotionstheorie zum Beispiel darin bestätigt, dass Emotionen immer durch einen *novelty factor* als *attention getting device* getriggert sind. Vgl. dazu Scherer, Klaus R./Fontaine, Johnny J.R. (2013): *The global meaning structure of the emotion domain: Investigating the complementarity of multiple perspectives on meaning*, in: dies./Soriano, Cristina (Hg.): *Components of emotional meaning. A Sourcebook*, Oxford, 106–125.

rigkeit.⁶ Während diese Affekte sich also aus der Valorisierung des Objekts ergeben und insofern eine positive oder negative Valenz haben, zeichnet sich die noch vor der Bewertung stehende Verwunderung durch eine neutrale Valenz aus:

[...] diese Leidenschaft hat das ganz Besondere, daß sich nicht feststellen läßt, daß sie von irgendeiner Veränderung im Herzen oder im Blut begleitet ist, wie das bei den anderen Leidenschaften geschieht. Der Grund dafür ist, daß sie weder ein Gutes noch ein Übel zum Gegenstand hat, sondern nur die Erkenntnis der Sache, die man bewundert.⁷

Damit ist nicht gesagt, dass die Verwunderung kein Erregungszustand ist. Im Gegenteil handelt es sich bei ihr nach Descartes gerade um das Gegenteil eines erregungslosen Zustands.⁸ Er beschreibt eindrücklich die »große[...] Kraft«, mit der die »Lebensgeister« »zu der Stelle des Hirns [...] streben, wo er [der Eindruck des neuen Objekts, NG] stattfand«.⁹ Die Erregung bleibt aber gewissermaßen neutral und ist als solche auf das Gehirn beschränkt: »Sie hat deshalb keine Beziehung zum Herzen und zum Blut [...], sondern nur zum Hirn, in dem sich die beiden Sinnesorgane befinden, die zu einer solchen Erkenntnis dienen«.¹⁰

Im Hirn kann sie gleichwohl zum Problem werden. Wenn nämlich die Gewalt der *surprise* (dt.: Überraschung), welche nach Descartes ein wesentlicher Bestandteil der Verwunderung ist, so groß ist, dass die Lebensgeister alle an eine Stelle im Hirn »gestoßen« werden und dort, im Bemühen den Eindruck festzuhalten, verbleiben, wird der übrige Körper bewegungs- und handlungsunfähig.¹¹ Descartes bezeichnet diesen Zustand einer fehlgeleiteten, weil nicht zur Erkenntnis des Objekts weiterführenden Verwunderung als *étonnement* (dt. Erstaunen): »Das nennt man gewöhnlich erstaunt sein. So ist das Erstaunen eine Abart der Verwunderung, welche immer nur schlecht sein kann«.¹² Je stärker also das Überraschungsmoment, desto größer die Gefahr, im Erstaunen zu verharren.

Dieser Zustand scheint jedoch durchaus angenehm zu sein, fürchtet doch Descartes, dass sich daraus eine wahre Staunen-Sucht entwickeln könnte. Das

⁶ Descartes, *Die Leidenschaften der Seele*, 97, 109. »[Man] kann [...] leicht feststellen, daß es nur sechs dergleichen [ursprüngliche Affekte, NG] gibt, nämlich die Verwunderung, die Liebe, den Haß, das Begehren, die Freude und die Traurigkeit, und daß alle anderen aus diesen sechs zusammengesetzt sind oder Spezifizierungen von ihnen sind.« (Ebd., 109).

⁷ Ebd., 111.

⁸ Ebd., 95.

⁹ Ebd., 109.

¹⁰ Ebd., 111.

¹¹ Ebd., 109, sowie 115: »Das bewirkt, daß der ganze Körper unbeweglich wie eine Statue bleibt und daß man von dem Gegenstand nur den ersten Eindruck wahrnimmt, der sich darbietet, ohne darauf von ihm eine genauere Erkenntnis zu erhalten.« (Ebd., 115).

¹² Ebd.

Verharren im Erstaunen geht offenbar mit einer selbst-reflexiven Schleife einher, in der nicht das neue Objekt, sondern das Erstaunen selbst valorisiert und als lustvoll empfunden wird. Lustvoll daran sind gerade die rege Beschäftigung der Lebensgeister und die anhaltende Kraft ihrer Bewegung.¹³ Descartes beschreibt ihre starke Wirkung als ein Kitzeln der »äußerst zart und weniger verfestigt[en]« Partien des Gehirns,¹⁴ und es ist dieser ungewohnte Kitzel, die bloße Erregung der Denkkorgane als solche, die das Erstaunen angenehm macht, auch wenn sie den restlichen Körper stillstellt. Spätere sensualistische Ästhetiken werden ganz ähnlich argumentieren, wenn sie zum Beispiel im Schreck-Staunen über das Erhabene eine Abhilfe gegen die Langeweile sehen.¹⁵ Descartes befürchtet jedoch, dass diese Lust am Erstaunen zu einem gewohnheitsmäßigen Staunen führen könnte, das dazu verleitet, auch auf die »wenig neu(en)« Gegenstände mit Verwunderung zu reagieren, und das von ihm als Krankheit der »blinde[n] Neugier« (frz. *aveuglement curieux*) pathologisiert wird: »Das macht die Krankheit derjenigen aus, die von blinder Neugier besessen sind, d.h. die Seltsamkeiten nur suchen, um sich über sie zu wundern, und nicht um sie zu erkennen.«¹⁶ Er warnt daher eindringlich davor, sich »unmäßig zu verwundern« (frz: *d'admirer avec excès*);¹⁷ es gelte im Gegenteil, sich immer wieder »in der Betrachtung alles dessen zu üben, was besonders selten und fremdartig erscheint«¹⁸ – nicht, um im Erstaunen zu verharren und diesen Zustand zu genießen, sondern um den Übergang von der Verwunderung zum Erkenntnisgewinn zu habitualisieren. Dieses Projekt verfolgt Descartes zum Beispiel in seiner Schrift *Les Météores*, in der er seinen Lesern das Zustandekommen scheinbar wunderbarer Naturphänomene, wie z.B. den Regenbogen, erklärt und damit die Hoffnung verbindet, ihnen nicht

¹³ Ebd., 115 u. 113.

¹⁴ Ebd., 113.

¹⁵ Burke etwa empfiehlt zur Durchbrechung des »languid inactive state« einen »mode of terror [...] [as] [...] exercise of the finer parts of the [physical, NG] system« (Burke, Edmund (1759): *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. The second edition. With an introductory discours concerning taste, and several other additions*, London, 254 u. 256). Mit dem Terror ist ein Hauptkennzeichen des Erhabenen angesprochen, das seinerseits auf das Staunen zielt: »Indeed terror is in all cases whatsoever (...) the ruling principle of the sublime« (ebd., 97). »The passion caused by the [...] sublime [...] is astonishment« (ebd., 95). Dabei beschreibt Burke die Wirkung des »astonishment« auf die Denkkorgane in eben der Weise, in der Descartes das Erstaunen beschrieben hatte, nämlich als Arretierung durch den starken Reiz bzw. in der Emotion: »[A]stonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it« (ebd., 95–96).

¹⁶ Descartes, *Die Leidenschaften der Seele*, 121.

¹⁷ Ebd., 119.

¹⁸ Ebd.

nur Wissen zu vermitteln, sondern dadurch auch ihre Disposition zum Staunen zu verringern:

Denn ich hoffe, daß diejenigen, die alles verstanden haben, was in diesem Traktat gesagt wurde, zukünftig in den Wolken nur noch Dinge sehen werden, deren Ursachen sie leicht verstehen können, und nichts mehr, das ihnen Grund gibt zur Bewunderung [frz. *d'admiration*, NG].¹⁹

Aus Descartes Überlegungen lässt sich für die Diskussion ästhetischer Emotionen die Hypothese gewinnen, dass es sich beim Staunen um die erste ›ästhetische Emotion‹ handeln könnte, d.h. um die primäre emotionale Reaktion auf einen ästhetischen Gegenstand. Alle anderen ästhetischen Emotionen würden dann auf diesem primären Staunen aufsatteln und durch dieses in einen Prozess des ästhetischen Verstehens eingebunden. Zugleich hieße das aber auch: Ein Kunstwerk, über das man nicht staunt, löst auch keine anderen Emotionen aus, weshalb Kunst zuallererst erstaunlich sein sollte. In den Poetiken des frühen 18. Jahrhunderts findet sich diese Überzeugung in der Forderung wieder, dass der Dichter nicht nur der Wahrscheinlichkeit, sondern vor allem der Neuheit verpflichtet sei. So schreibt Breitinger in seiner *Critischen Dichtkunst* (1740):

Also ist es nicht genug, daß die Schildereyen eines Poeten auf die Wahrheit gegründet seyn, wenn diese nicht mit einer ungemeynen und ungewohnten Neuheit gepaaret gehet. [...] die Neuheit ist eine Mutter des Wunderbaren, und hiemit eine Quelle des Ergetzens. [...] so begreiffe ich unter diesem Titel des Neuen alles [...], was selten gefunden wird, [...] und eben durch seinen fremden Aufzug die Sinnen kräftig einnimmt, und eine aufmercksame und angenehme Bewunderung in uns verursacht.²⁰

In Baumgartens *Ästhetik* findet sich sogar ein ganzes Kapitel zur *thaumaturgia aesthetica*, also zur Kunst der Staunenserzeugung durch das Neue.²¹ Dabei beziehen die Poetiken, anders als Descartes, das Staunen natürlich nicht auf Naturgegenstände, sondern auf die Dichtung und bringen so die Vermögen, die Descartes zur Naturerkenntnis vorsah, innerhalb symbolischer Ordnungen in Stellung. Ob das Staunen dann diejenige ästhetische Emotion ist, die aus der

¹⁹ Descartes, René (2006): *Les Météores/Die Meteore*, Faksimile der Erstausgabe 1637, hg., übers., eingel. u. komm. von Claus Zittel, Frankfurt a.M., 304–305. Vgl. dazu Matuschek, *Über das Staunen*, 124–127.

²⁰ Breitinger, Johann Jacob (1966): *Critische Dichtkunst*, Faksimiledruck nach d. Ausgabe von 1740, mit einem Nachwort von Wolfgang Bender, 2 Bde., Stuttgart, Bd. 1, 110–111.

²¹ Baumgarten, Alexander Gottlieb (2007): *Ästhetik*, übers., mit einer Einf., Anm. u. Reg. und hg. von Dagmar Mirbach, 2 Bde., Bd. 2, Hamburg, 821–848.

Sphäre der Kunst in die der Natur bzw. der Naturerkenntnis zurückzuführen vermag, bleibt ambivalent.

Produktiv ist auch Descartes' Unterscheidung von Verwunderung und Erstaunen. Denn Descartes' Vorstellung einer restlosen Erklärbarkeit außerordentlicher Phänomene und damit einer restlosen Überführung von Verwunderung in Wissen ist in Bezug auf ästhetische Gegenstände kaum haltbar. Zwar geht auch mit der ästhetischen Emotion des Staunens eine Ausrichtung auf den Erkenntnisgewinn (etwa auf die Bedeutung oder die Machart des Kunstwerks oder auch auf den Gegenstand der Darstellung) einher, jedoch zeichnet sich der ästhetische Gegenstand gegenüber alltäglichen zugleich dadurch aus, dass diese Erkenntnis immer lückenhaft bzw. unabgeschlossen bleibt. Das bedeutet, dass das Staunen als ästhetische Emotion durch die Ambivalenz gekennzeichnet ist, zwar ein Erkenntnistreben anzustoßen,²² zugleich aber zu einem anderen Teil im Erstaunen verharren zu müssen. Geht der Rezipient bereits mit der Erwartung der Unerklärbarkeit an ein Kunstwerk heran, ist er zum Erstaunen sogar geradezu prädisponiert.²³

Des Weiteren lässt sich im Anschluss an Descartes' Unterscheidung die Hypothese formulieren, dass das alltägliche Staunen neue Objekte immer schon bzw. immer dann ästhetisiert, wenn im Erstaunen verharrt wird und somit keine Auflösung in pragmatische Erkenntnis erfolgt. Ästhetisierend wirkt das Erstaunen dann insofern, als es den Rezipienten beim »ersten Eindruck«²⁴ des Gegenstandes und dem durch diesen verursachten Reiz verharren lässt und die Reflexion von einer Erkenntnis des Gegenstandes auf seine lustpendende Wirkung verschiebt, so dass kein Erkenntnis-, sondern allenfalls ein Geschmacksurteil gefällt wird, das mit dem sinnlichen Genuss der intensiven Reizung einhergeht.²⁵

²² Insofern handelt es sich nie um ein interesseloses, sondern immer schon um ein interessegeleitetes Staunen; die Unterscheidung zwischen ästhetischer und epistemischer Emotion wird mit Bezug auf das Staunen hier hinfällig.

²³ Im späten 17. Jahrhundert findet sich diese Erwartung im Begriff des *je ne sais quoi* wieder, mit dem die Unmöglichkeit einer abschließenden Bestimmung und sprachlichen Festlegung derjenigen Qualität des ästhetischen Gegenstandes bezeichnet wird, die seine Wirkung ausmacht. Rameaus neuartige Opernkompositionen zum Beispiel, beginnend mit *Hippolyte et Aricie* (1733), scheinen regelrecht auf dieses aus dem *je ne sais quoi* resultierende Erstaunen zu zielen: »l'esprit étonné« (Klingsporn, Regine (1996): *Jean-Philippe Rameaus Opern im ästhetischen Diskurs ihrer Zeit. Opernkompositionen, Musikanschauung und Opernpublikum in Paris 1733-1753*, Stuttgart, 164) angesichts der neuartigen Schönheit dieser Musik und der von ihr hörbar gemachten wilden Natur, die bisherige kunsttheoretische Konzepte und Beschreibungstraditionen zu sprengen scheinen.

²⁴ Descartes, *Die Leidenschaften der Seele*, 115.

²⁵ Auch hier wird die Differenz von ästhetischem und »alltäglichem« Staunen hinfällig, insofern Letzteres nicht auf Erkenntnis oder Nutzen aus ist, sondern auf genussvolle Kontemplation.

In diesem Sinne kommt dem Erstaunen dann auch das Vermögen zu, alltägliche Objekte auf neue Art und Weise, nämlich als ästhetische Gegenstände wahrzunehmen; mit einer gewissen Folgerichtigkeit richtet sich die von Descartes beklagte Staunen-Sucht darum gerade auf alltägliche Objekte, die gewissermaßen erst im Erstaunen zu neuen und »schönen«²⁶ Objekten werden.

Dem kommt auf Seiten der um Neuheit bemühten Poetiken das Bestreben entgegen, die »Macht der Gewohnheit« zu brechen, die den Menschen so abstumpft, dass er über nichts Alltägliches mehr staunen kann. So schreibt Breitinger:

Die Macht dieser Gewohnheit ist so groß, daß sie die Sinnen bindet, uns aller Empfindung beraubt, und in eine achtlose Dummheit versenket; so gar, daß uns weder das Schöne noch das Grosse, weder das Lehrreiche, noch das Bewegende im geringsten rühren kan.²⁷

Der Dichter muss also die Kunst beherrschen, wie Breitinger ein Kapitel seiner Poetik übertitelt, »gemeinen Dingen das Ansehen der Neuheit beyzulegen«,²⁸ so dass sie (wieder) »Verwunderung« hervorrufen können und damit erst zu einer »Quelle des poetischen Schönen« werden.²⁹ Descartes' Klage, dass zu viel gestaunt würde, selbst über alltägliche Dinge, wird bei Breitinger also die These entgegengesetzt, dass die Menschen zu wenig staunen würden, selbst über eigentlich »große« Dinge, weil sie durch die Macht der Gewohnheit abgestumpft sind. Man mag Dastons und Parks These folgen und behaupten, dass sich in Breitingers Klage schon das Ausklingen des Zeitalters des Wunderbaren in der Aufklärung abzeichne.³⁰ Mit ihrem Bestreben, alles Wunderbare zu erklären, hätten Descartes und seine Kollegen dann nach und nach die Welt ihrer wunderbaren Phänomene beraubt, so dass der aufgeklärte Zeitgenosse kaum noch Grund zum Staunen habe. Allerdings widerspricht Breitinger dieser Ansicht selbst, indem er argumentiert, dass die Naturphilosophie ganz neue Sphären des Wunderbaren erschlossen habe, die der Dichter nun erkunden solle – an die Stelle des Wunderbaren der Mythen und des Aberglaubens sind hier die Wunder der Natur(wissenschaft) getreten.³¹ Plausibler scheint mir darum die Erklärung zu sein, dass Breitingers andere Sicht der Dinge aus dem besagten Perspektivenwechsel (von der Naturphilosophie zur Poetik) resultiert. Was Descartes schon zu viel ist, ist Breitinger noch zu wenig, weil es ihm zwar auch um eine literarisch vermit-

²⁶ Vgl. dazu das bei Fußnote 29 folgende Zitat von Breitinger (»Quelle des poetischen Schönen«).

²⁷ Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Bd. 1, 107–108.

²⁸ Ebd., 291.

²⁹ Ebd., 293.

³⁰ Daston, Lorraine/Park, Katharine (1998): *Wonders and the order of nature 1150–1750*, New York, NY.

³¹ Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Bd. 1, 113–118.

telte Aufklärung über den Trug der Sinne, der Affekte und des Aberglaubens zugunsten einer Wahrheit des Verstandes geht,³² aber in der Hauptsache um die möglichst starke Wirkung der Dichtung auf den Rezipienten, die über den Reiz des Neuen erfolgt und sich in einem Staunen äußert, das immer auch ein Staunen über die intrikate Gemachtheit des ästhetischen Gegenstandes ist.

Für die folgenden Überlegungen sind nun vor allem vier Aspekte wichtig, die in Descartes' Beschäftigung mit dem Staunen reflektiert werden: zum einen das Staunen (Verwunderung) als Motor des Erkenntnisstrebens. Es ist zwischen einem falschen Verstehen, dem Aberglauben, und einem durch das Staunen motivierten, richtigen Verstehen, dem naturwissenschaftlichen Wissen, positioniert. Zum zweiten das Staunen (Erstaunen) als Verharren in einem Zustand intensiver sensueller Reizung der Denkkorgane durch das neue Objekt, der als solcher als lustvoll empfunden wird und in dem das Erkenntnisstreben aussetzt. Zum dritten das Staunen als temporal zwiespältige Emotion, die einerseits (als Verwunderung) nur den auslösenden Moment in einem Prozess der Erkenntnis ausmacht, die aber andererseits (als Erstaunen) auch andauern, den Augenblick der ersten Reizung durch das neue Objekt im Genuss stillstellen kann. Zum vierten die Frage nach dem Verhältnis von erster Natur und symbolischer Ordnung, die sich erst durch die Verlagerung der Überlegungen zum Staunen auf das Feld der Poetik ergibt, in der sich das Staunen als ästhetische Emotion neu auf die Dichtung richtet.

2

Für klassizistische Tragödientheorien war es selbstverständlich, neben Schrecken und Mitleid, in das Wirkungskalkül der Tragödie auch die Verwunderung (häufig im Sinne von Bewunderung verstanden) aufzunehmen, mit der man auf die künstlerische Qualität des Stückes, die überraschenden Wendungen der Handlung und vor allem auf die Taten der Helden reagieren sollte.³³ Gottsched schreibt entsprechend:

³² Ebd., 60–61, 299.

³³ Rekuriert wird hierin auch auf eine Stelle in Aristoteles' *Poetik* (Aristoteles [2012]: *Poetik*, Griechisch/Deutsch, Stuttgart, 33), nach der die Fabeln der Tragödie nicht nur Schaudererregendes und Jammervolles, sondern auch – im unerwarteten Gang der Ereignisse – Wunderbares zur Nachahmung bringen sollen. Matuschek weist darauf hin, dass schon Castelvetro daraus auf die primäre Funktion von Verwunderung/Bewunderung in der Tragödienrezeption geschlossen hat (Matuschek, *Über das Staunen*, 141). Vgl. zu Aristoteles und Brecht, allerdings nicht zu dieser Stelle: Flashar, Hellmut (1987): *Aristoteles und Brecht*, in: ders.: *Eidola. Ausgewählte kleine Schriften*, Amsterdam, 179–200.

[Das Trauerspiel] ist eine allegorische Fabel, die eine Hauptlehre zur Absicht hat und die stärksten Leidenschaften ihrer Zuhörer, als Verwunderung, Mitleiden und Schrecken, zu dem Ende erregt, damit sie dieselben in ihre gehörige Schranken bringen möge.³⁴

In Corneilles Tragödientheorie kommt der *admiration* in diesem Reigen der Affekte sogar die führende Rolle zu. Erst mit Lessings Mitleidsästhetik wird das Staunen für das Trauerspiel zum Problem. Denn Lessing konstatiert, dass Verwunderung und Bewunderung immer eine Distanznahme implizieren, die mit dem Mitleid, das eine Identifizierung des Zuschauers mit den Personen auf der Bühne voraussetzt, nicht vereinbar ist.³⁵

Wie einflussreich dieser Ausschluss des Staunens aus der Dramentheorie war, zeigt die folgende Frage Brechts aus seinem Aufsatz *Über experimentelles Theater* (1939):

Ist Kunstgenuß überhaupt möglich ohne Einfühlung oder jedenfalls auf einer andern Basis als der Einfühlung? Was konnte eine solche neue Basis abgeben? Was konnte an die Stelle von Furcht und Mitleid gesetzt werden, des klassischen Zwiegespanns zur Herbeiführung der aristotelischen Katharsis?³⁶

Dass es für das Drama auch einmal eine andere Basis als die Einfühlung gegeben haben könnte, nämlich die distanzierende *admiration*, ist in Vergessenheit geraten. Brecht muss sich auf eine längst vergangene Tradition besinnen bzw. diese allererst neu erfinden,³⁷ um eine Antwort auf seine Frage geben zu können. An die Stelle von Furcht und Mitleid setzt er das Staunen, an die Stelle der Einfühlung die Befremdung, die via Verfremdung hervorgerufen werden sollen:

³⁴ Gottsched, Johann Christoph (1976): *Die Schauspiele, und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen*, in: ders.: *Ausgewählte Werke*, hg. von P.M. Mitchell, Berlin/New York, NY, Bd. 9.2, 492–500, hier 494.

³⁵ Lessing, Gotthold Ephraim (2003): *Briefwechsel über das Trauerspiel zwischen Lessing, Mendelssohn und Nicolai*, in: ders.: *Werke und Briefe*, Band 3: *Werke 1754–1757*, Frankfurt a.M., 662–703.

³⁶ Brecht, Bertolt (1967a): *Über experimentelles Theater*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M., Bd. 15, 285–305, hier 301.

³⁷ Damit sei nicht suggeriert, dass Brecht an die Tragödientheorien des 17. und frühen 18. Jahrhunderts anschließt. Zu den mannigfachen Herleitungen des Brecht'schen Konzeptes der Verfremdung vgl. vielmehr zusammenfassend Douglas, Robinson (2008): *Estrangement and the Somatics of Literature. Tolstoy, Shklovsky, Brecht*, Baltimore, MD, 167–168.

Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden, heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.³⁸

Indem ein Vorgang oder Charakter verfremdet wird, löst er beim Zuschauer die ästhetische Emotion des Staunens aus. Dabei besteht der Verfremdungseffekt, wie Brecht in *Neue Technik der Schauspielkunst* (1940) schreibt, darin,

daß das Ding, [...] auf welches das Augenmerk gelenkt werden soll, aus einem gewöhnlichen, bekannten, unmittelbar vorliegenden Ding zu einem besonderen, auffälligen, unerwarteten Ding gemacht wird.³⁹

Hierfür entwickelte Brecht bekanntlich spezifische Verfahren, die die Spielweise, die Inszenierung, die Sprache und die dramaturgische Struktur seiner Theaterstücke betreffen. Sie sollen dafür sorgen, dass der Zuschauer sich nicht in die Personen auf der Bühne einfühlt, sondern im Gegenteil von ihrem Verhalten befremdet ist und sich fragt, warum diese Personen so handeln, ob sie nicht auch anders hätten handeln können und inwiefern ihr Handeln historisch und gesellschaftlich determiniert ist. Das Geschehen auf der Bühne soll so im doppelten Sinne als gemachtes wahrgenommen werden: als bloßes Theater zum einen, als Darstellung gemachter, d.h. nicht einfach naturgegebener Verhältnisse zum anderen.

Die von Brecht entwickelten Verfremdungsverfahren haben gemeinsam, dass sie auf eine distanzierende Kommentierung (im Sinne eines Tuns und der gleichzeitigen Kommentierung dieses Tuns, das eine Distanzierung des Zuschauers vom Bühnengeschehen, des Schauspielers von seiner Rolle, der Theaterszene von der Wirklichkeit zur Folge hat) zielen, die aus einer umfassenden Episierung der Dramatik resultiert. Im Drama *Der kaukasische Kreidekreis* (1944), zum

³⁸ Brecht, *Über experimentelles Theater*, 301. – Tom Kuhn führt in seinem Artikel (Kuhn, Tom [2013]: Brecht reads Bruegel: Verfremdung, Gestic Realism and the Second Phase of Brechtian Theory, in: *Monatshefte* 105, 101–122, hier 110) aus, dass der Begriff der Verfremdung für Brecht zunächst (1936–38) noch keine feste Bedeutung hatte; erst ab 1940 wird das Konzept dann klarer. Ich beziehe mich im vorliegenden Aufsatz auch auf Texte aus dieser frühen Phase des Nachdenkens über die Verfremdung und deren Bezugnahme auf das Staunen.

³⁹ Brecht, Bertolt (1967b): *Neue Technik der Schauspielkunst*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M., Bd. 15, 341–379, 355. – Vgl. grundlegend zum Begriff der Verfremdung und seiner Herkunft bei Brecht: Flashar, *Aristoteles und Brecht*, 192–197; Grimm, *Verfremdung; eine Vorgeschichte (der Slovskijschen) Verfremdung* erzählt auch: Ginzburg, Carlo (1998): *Verfremdung. Vorgeschichte eines literarischen Verfahrens*, in: ders.: *Holztaugen. Über Nähe und Distanz*, Berlin, 11–41. Zu lyrischen Verfremdungseffekten in Brechts (u.a. früher) Dichtung vgl. ergänzend: Hutchinson, Peter (2008): *Uncomfortable, Unsettling. Brecht's Poetry of the Unexpected*, in: Gillett, Robert/Weiss-Sussex, Godela (Hg.): *Verwisch die Spuren*, Amsterdam, 33–48.

Beispiel, tritt ein auktorialer Erzähler auf, der die Vorgänge und Charaktere kommentiert und so eine andauernde Distanz zu ihnen schafft. Aber die Perspektive des Erzählers kann auch implizit bleiben bzw. als bloße dramaturgische Funktion realisiert werden. Hier ist beispielsweise an kommentierende Songs, Prologe und Epiloge zu denken oder an die Integration von Übertiteln, Plakaten und anderen Schriftstücken, die das Bühnengeschehen kontrapunktieren und den Zuschauer zu einer lesenden, d.h. kritisch philologischen Haltung animieren.⁴⁰ Auch die Demonstration (das »Zeigen«⁴¹) des doppelten Gemachtseins durch den Schauspieler wird dadurch gefördert, dass er jede seiner Aussagen als indirekte Rede innerhalb einer Erzählung denkt und ggf. sogar die Szenenanweisungen als erzählte Beschreibungen mitspricht:

Das Setzen der Er-Form und der Vergangenheit ermöglicht dem Schauspieler die richtige distanzierte Haltung. Der Schauspieler sucht außerdem Spielanweisungen und kommentarische Äußerungen zu seinem Text und spricht sie auf der Probe mit [...]. Das Mitsprechen der Spielanweisungen in der dritten Person bewirkt, daß zwei Tonfälle aufeinanderstoßen, wodurch der zweite (also der eigentliche Text) verfremdet wird. [...] Das Setzen der Vergangenheit [...] stellt den Sprecher auf einen Punkt, von dem aus er auf den Satz zurücksieht. Damit wird der Satz ebenfalls verfremdet [...].⁴²

Die Integration eines imaginären Erzählers in die dramatische Darstellung bewirkt hier eine grammatikalische Verfremdung, die eine Distanzierung vom Bühnengeschehen zum Ausdruck bringt: indirekte statt direkte Rede, Imperfekt statt Präsens, zwei Tonfälle statt einem. Durch diese und andere episodierende Verfahren wird eine distanzierende Kommentierung des Bühnengeschehens schon auf der Bühne erreicht. Darum ist es auch nicht erst der Zuschauer, der über das verfremdete Bühnengeschehen ins Staunen geraten soll, sondern bereits der Schauspieler selbst soll seiner Rolle mit Staunen begegnen, soll selbst schon die distanzierende Kommentierung vornehmen, die dann zu seiner Verfremdung der Darstellung führt: »Der Schauspieler soll seine Rolle in der Haltung des Stauenden und Widersprechenden lesen«.⁴³

Das Staunen des Zuschauers, auf das Brecht mit der distanzierenden Kommentierung zielt, funktioniert analog zu Descartes' Verwunderung; es geht we-

⁴⁰ Zum Zuschauer als kritischen Philologen zitiert z.B. Benjamin später Brechts Diktum, in «[die] Dramatik [sei] die Fußnote und das vergleichende Blättern einzuführen» (Benjamin, *Was ist das epische Theater?* (1), 525).

⁴¹ »Die Voraussetzung für die Hervorbringung des V-Effekts ist, daß der Schauspieler das, was er zu zeigen hat, mit dem deutlichen Gestus des Zeigens versieht« (Brecht, *Neue Technik der Schauspielkunst*, 341).

⁴² Ebd., 344–345.

⁴³ Ebd., 343.

niger um einen sensuellen, denn um einen kognitiven Prozess.⁴⁴ Descartes bettet das Staunen ein in einen Prozess, der vom Aberglauben zum naturwissenschaftlichen Wissen führt. Ähnlich positioniert auch Brecht das Staunen in einem Übergangsstadium zwischen einer früheren ideologischen Verblendung und einem späteren, auf Historisierung und kritischer Analyse basierenden, richtigen Verständnis der gesellschaftlichen Realität, auf die sich die Vorgänge auf der Bühne beziehen: »Verfremdung als ein Verstehen (verstehen – nicht verstehen – verstehen)«. ⁴⁵ Dabei richtet sich das Staunen des Zuschauers zum einen auf die verfremdeten Vorgänge auf der Bühne, zum anderen auf seine bisherige falsche Sicht der Dinge bzw. auf die Täuschung, der er bislang unterlegen war. Sein Staunen ist darum kein naives, sondern im Staunen ist der ›Aha-Effekt‹ des darauf folgenden Verstehens schon enthalten:

Vermittels der Verfremdungstechnik [...] stellt der Schauspieler diesen Learschen Zorn so dar, daß der Zuschauer über ihn staunen kann, daß er sich noch andere Reaktionen des Lear vorstellen kann als gerade die des Zornes. [...] Dieser Zorn ist menschlich, aber nicht allgemein menschlich, es gibt Menschen, die ihn nicht empfinden. Nicht bei allen Menschen und nicht zu allen Zeiten müssen die Erfahrungen, die Lear macht, Zorn auslösen. ⁴⁶

Über den Zorn Lears zu staunen, meint hier also nicht nur, diesen Zorn befremdlich zu finden, sondern auch, diesen Zorn ganz bewusst anders zu sehen als früher, nämlich nicht mehr als naturgegeben, sondern als historisch und gesellschaftlich determiniert. Im Unterschied zu Descartes' Modell, das ganz der (Erkenntnis der) ersten Natur verpflichtet bleibt, wird bei Brecht darum die Differenz zwischen erster Natur und symbolischer, hier vor allem gesellschaftlicher Ordnung zur Bedingung. Er reaktualisiert im Grunde genommen ein Verfahren Bretingers, das ein ästhetisches Staunen über den Betrug der Sinne, der Affekte und des Aberglaubens anstoßen wollte, indem die Dichtung diesen Betrug einerseits reproduziert, andererseits in der Reproduktion bereits als Täuschungen ausstellt, die auf eine »Wahrheit des Verstandes« hin transzendiert werden sollen. Anders als bei Bretinger steht bei Brecht jedoch nicht der Reiz des Neuen im Vordergrund; er strebt kein Theater des Genusses an, sondern sein Staunen bleibt

⁴⁴ Douglas dagegen möchte auch Brechts Verfremdungstheorie an eine »Somatics of Literature« anschließen, so spricht er z.B. von einer »nonmimetic somatics of drama« bei Brecht, in der »some kind of somatic guidance is being transferred from actors to audience« (Douglas, *Estrangement and the Somatics of Literature*, 212) oder, unter Verweis auf eine Beobachtung Brechts, von der »storage and participatory transmission of somatic ›structures of feeling‹ in and through literary classics« (ebd., 224) sowie von Brechts Gestentheorie, die auf Vorstellungen einer somatischen Transmission zurückgreife.

⁴⁵ Brecht, *Neue Technik der Schauspielkunst*, 360.

⁴⁶ Brecht, *Über experimentelles Theater*, 302.

von neutraler Valenz. Allein die antizipierte Erkenntnis, die sich über die der Gemachtheit des Theaters hinausgehend auf die Gemachtheit und ergo Veränderbarkeit der Gesellschaft richtet, verspricht Belohnung.⁴⁷

3

Ob Brecht in seiner Theorie der Verfremdung durch Šklovskijs bereits 1916 in seinem Aufsatz *Kunst als Verfahren* (1917) entwickelte Theorie der *ostranenie* (dt: Verfremdung) beeinflusst wurde, ist umstritten.⁴⁸ Šklovskijs Beispiele lassen einerseits eine große Nähe zu Brechts gesellschaftskritischer Zielsetzung erkennen. So führt Šklovskij zahlreiche Verfremdungseffekte in Werken Tolstoj's an, die ein Befremden gegenüber gesellschaftlichen Verhältnissen und bürgerlichen Institutionen auslösen, etwa gegenüber Eigentum, Prügelstrafe, Opernbesuch und Ehe. Andererseits folgt Šklovskijs Theorie der Verfremdung jedoch einem ganz anderen Impuls, der sie in Affinität zu lebensphilosophischen Strömungen der Zeit rückt.⁴⁹

⁴⁷ Daher betont Flashar, dass Brecht im Unterschied zu Aristoteles »die Dichtung nicht nach ihren immanent-ästhetischen Gesetzen, sondern nach ihrem ontologischen Rang und ihrer didaktischen Qualität befrag[t]. Ausdruck dieser Auffassung ist z.B. auch der Satz Brechts: »Die Abbildungen müssen nämlich zurücktreten vor dem Abgebildeten (...)« (*Kleines Organon*, § 77)« (Flashar, *Aristoteles und Brecht*, 183). Es ist nicht die symbolische Ordnung des Ästhetischen, sondern letztlich die der Gesellschaft, die Brecht interessiert: »Brecht [sucht] mit seiner Polemik gegen die aristotelische Dramaturgie die durch Aristoteles gewonnene ästhetische Dimension wieder rückgängig zu machen« (ebd., 184).

⁴⁸ Brecht könnte den Verfremdungsbegriff auf seiner Reise 1935 in die Sowjetunion kennengelernt haben. Vgl. dazu und zum Vergleich der Verfremdungstheorien Brechts und Šklovskijs: Mitchell, Stanley (1974): *From Shklovsky to Brecht: Some Preliminary Remarks Towards a History of the Politicisation of Russian Formalism*, in: *Screen* 15.2, 74–81; sowie Günther, Hans (2001): *Verfremdung: Brecht und Šklovskij*, in: Frank, Susi K. (Hg.): *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, München, 137–145; Di Tommaso, Luca (2008): *Ostrannenije / Verfremdung: eine vergleichende Studie*, in: *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* 33, 3–22; auch Douglas, *Estrangement and the Somatics of Literature*, 167–177.

⁴⁹ Vgl. zur Theorie der *ostranenie* beim frühen Šklovskij und seiner Nähe zu lebensphilosophischen oder auch symbolistischen Strömungen: Douglas, *Estrangement and the Somatics of Literature*; Tihanov, Galin (2005): *The Politics of Estrangement: The Case of the Early Shklovsky*, in: *Poetics Today* 26.4, 665–696; Lachmann, Renate (1970): *Die »Verfremdung« und das »Neue Sehen« bei Viktor Šklovskij*, in: *Poetica* 3, 226–249. Tihanov nennt Šklovskijs Orientierung in seinen frühen Jahren sogar »konservativ«, aufgrund einer »implicit norm of authenticity« (Tihanov, *The Politics of Estrangement*, 672) in seinen Essays, aber auch aufgrund seiner ambivalenten (nämlich keineswegs