

Pre Print Fassung

publiziert in:

Knaller, Susanne/Rieger, Rita (Hg.): Ästhetische Emotion. Formen und Figurationen zur Zeit des Umbruchs der Medien und Gattungen (1880-1939), Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2016, 25-56.

Die Seiten 1-32 in der vorliegenden Pre Print Fassung entsprechen den Seiten 25-56 in der publizierten Fassung

Nicola Gess

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 ästhetischen Emotionen um

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.

eine eigene Kategorie von Emotionen oder vielmehr um verstärkte, abgeschwächte oder in ihrer Valenz modifizierte Alltagseemotionen? 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:

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 Hammacher, 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.

Liebe, Hass, Begehren, Freude, Traurigkeit.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

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.

doch Descartes, dass sich daraus eine wahre Staunen-Sucht entwickeln könnte. Das 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 solcher, 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

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.

Naturphänomene, wie z.B. den Regenbogen, erklärt und damit die Hoffnung verbindet, ihnen nicht 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 ungemeinen 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 aufmerksame 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 Sphäre der Kunst in die der Natur bzw. 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 der 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., Hamburg, Bd. 2, 821–848.

Naturerkenntnis zurückzuführen vermag, bleibt dabei 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. ungeschlossen 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 lustspendende 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 quois* 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 quois* 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 auch 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 abzeichnet.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

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.

zwar auch um eine literarisch vermittelte 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 erreget, 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

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 Verfahren*, in: ders.: *Holzaugen. Über Nähe und Distanz*, Berlin, S. 11–41. Zu lyrischen Verfremdungseffekten in Brechts (u.a. früher) Dichtung vgl. ergänzend: Hutchinson, Peter (2008): *Uncomfortable, Unsettling, Alienating. Brecht's Poetry of the Unexpected*, in: Gillett, Robert/Weiss-Sussex, Godola (Hg.): *Verwisch die Spuren*, Amsterdam, 33–48.

Der kaukasische Kreidekreis (1944), zum 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 episierende 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 Staunenden und Widersprechenden lesen«.⁴³

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

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, Walter (1991): *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.

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 Breitingers, 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 Breitinger steht bei Brecht hierbei 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 Tolstojs 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, 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 nur ablehnenden) Bewertung des Ersten Weltkrieges und seiner Skepsis gegenüber Demokratie und Modernisierung.

Ausgangspunkt von Šklovskijs Theorie ist die schon bei Breitinger konstatierte Macht der Gewohnheit.⁵⁰ Šklovskij argumentiert, dass sie zu einer ›Automatisierung‹ der Wahrnehmung führt, die die Menschen einen Großteil der Dinge, die ihnen begegnen, der Wörter, die sie sprechen und hören, der Bewegungen, die sie ausführen, nicht mehr wahrnehmen lässt:

Der Gegenstand geht gleichsam verpackt an uns vorbei. Nach dem Platz, den er einnimmt, wissen wir, daß er da ist, aber wir sehen nur seine Oberfläche. Unter dem Einfluß einer solchen Wahrnehmung trocknet der Gegenstand aus, zuerst als Wahrnehmung, dann aber wirkt sich das auch auf die Hervorbringung des Gegenstandes aus; durch eben diese Wahrnehmung des prosaischen Wortes erklärt sich der Umstand, daß es nicht zu Ende gehört wird [...], und weiterhin, daß es nicht zu Ende gesprochen wird (von daher kommen alle Versprecher).⁵¹

Šklovskij beschreibt die Automatisierung als einen Vorgang, der aus den »allgemeinen Gesetze(n) der Wahrnehmung« resultiert.⁵² Er versteht sie also nicht als historisch und gesellschaftlich bedingtes Phänomen, sondern nimmt sie als anthropologische Konstante wahr, gegen die sich die Kunst mit Hilfe von Verfremdungsverfahren stemmen kann. Es geht ihm deswegen auch keineswegs darum, durch die Verfremdung die historische Verfasstheit der Dinge sichtbar zu machen, also zum Beispiel zu zeigen, inwiefern die Automatisierung als Resultat der von Marx konstatierten entfremdeten Arbeit zu begreifen ist. Das ›Gemachte‹ interessiert ihn gerade *nicht*.⁵³

⁵⁰ Die Kritik an der Abstumpfung durch Gewohnheit ist natürlich auch in der späteren romantischen Poetik topisch, wie Šklovskij später selbst bemerkt (vgl. dazu Douglas, *Estrangement and the Somatics of Literature*, 80–81). Šklovskijs unmittelbare Modelle für sein Konzept der Verfremdung lagen jedoch zeitlich näher: »Shklovsky's models or mentors for the concept, however, stood closer to him in time and space: the poetic disruptions of the Russian Futurists, especially Khlebnikov and Mayakovsky, of the Russian Symbolists, especially Andrey Bely (whose 1909 essay ›Magiya slov,‹ ›The Magic of Words,‹ was of particular significance), and above all of Tolstoy, whose fiction struck Shklovsky as overwhelmingly estranging« (ebd., 81).

⁵¹ Šklovskij, Viktor (1969): *Die Kunst als Verfahren*, in: Striedter, Jurij (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I, 3–35, hier 13.

⁵² Ebd., 11. Er bezieht sich dabei u.a. auf Bergson sowie auch auf William James und Broder Christiansen, vgl. zu diesen Bezügen: kurz Emerson, Caryl (2005): *Shklovsky's ostranenie, Bakhtin's vnenakhodimost' (How Distance Serves an Aesthetics of Arousal Differently from an Aesthetics Based on Pain)*, in: *Poetics Today* 26, 637–664, hier 645–647; Douglas, *Estrangement and the Somatics of Literature*, 79–132; Lachmann, *Die ›Verfremdung‹ und das ›Neue Sehen‹*, 236–238.

⁵³ Šklovskij, *Die Kunst als Verfahren*, 15. – Vgl. zu der Frage, ob die Verfremdung bereits beim jungen Šklovskij gesellschafts- und ideologiekritisch gemeint war u.a. die oben genannten

Was in der automatisierten Wahrnehmung verloren geht und Šklovskij über die Verfremdung wieder wahrnehmbar machen will, sind vielmehr die Materialität und das ›Wesen‹ des ästhetischen Gegenstandes. Šklovskij geht es gewissermaßen um die Wiederherstellung einer intimen Beziehung zum Ding, aber auch zur Sprache, zu den eigenen Bewegungen, kurz: zum Leben:

So kommt das Leben abhanden und verwandelt sich in nichts. Die Automatisierung frißt [alles] [...] Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen [...], existiert das, was man Kunst nennt.⁵⁴

Der Begriff des Lebens ist grundlegend für Šklovskijs Argumentation. Wenn Šklovskij, wie Douglas systematisiert, zwischen vier verschiedenen ›Dingen‹ unterscheidet, nämlich zwischen

Thing 1: the stone as an experienced or felt or ›somatically seen‹ object [;] Thing 2: the stone as an algebraic or ›recognized‹ reduction of Thing 1 that in fact feels like no thing at all [;] Thing 3: the poetic image of a stone as a representation of Thing 1[;] Thing 4: the poem itself.⁵⁵

so ist mit ›Leben‹ die Ebene des ersten Dings, d.h. die somatische Erfahrung gemeint. Um das Leben wieder wahrnehmbar zu machen, setzt Šklovskij nicht auf die diskursive Erkenntnis, die im instrumentellen Gebrauch der Sprache von eben der Entfremdung betroffen ist, die er als Automatismus beklagt. Sondern die privilegierten Erkenntnismodi in Šklovskijs Argumentation sind Fühlen und Empfinden:

[U]m das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen.⁵⁶

Durch die Kunst soll die sinnliche Wahrnehmung intensiviert werden und in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken. Es geht daher darum, »die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung [zu] steiger[n]«: »[D]enn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden«.⁵⁷ Douglas formuliert diese Zielsetzung wie folgt:

Aufsätze zum Verhältnis von Brecht und Šklovskij, sowie auch Lachmann, die beschreibt, wie der späte Šklovskij seinen früheren Begriff der Verfremdung im Brecht'schen Sinne politisiert: Lachmann, *Die ›Verfremdung‹ und das ›Neue Sehen‹*, 243–249.

⁵⁴ Šklovskij, *Die Kunst als Verfahren*, 15.

⁵⁵ Douglas, *Estrangement and the Somatics of Literature*, 94.

⁵⁶ Šklovskij, *Die Kunst als Verfahren*, 15.

⁵⁷ Ebd.

For the younger Shklovsky this penetration [through to life] was the task of Thing 3, the poetic representation of Thing 1, which, by rendering perception of the thing difficult, by increasing the labor involved in coming or learning to see it somatically, kicks Thing 2 [...] [,] kick[s] our perceptual activity in the pants, to make us somatically regenerate the living experience that is Thing 1.⁵⁸

Durch die mittels Verfremdung hervorgerufene Erschwerung und Verlängerung des Wahrnehmungsprozesses intensiviert sich sowohl die Wahrnehmung der eigenen (sinnlichen Wahrnehmungs-)Tätigkeit (»Empfinden des Lebens wiederherzustellen«), als auch die sinnliche Wahrnehmung des Dinges, das nun wieder in seinem »eigentlichen Wesen« (»den Stein steinern zu machen«) erfahrbar wird – ein Wesen, das ihm allerdings erst im Prozess der ästhetischen Verfremdung zuwächst (»steinern zu *machen*« Herv. NG; »das *Machen* einer Sache zu erleben«, Herv. NG).⁵⁹

Die Frage liegt nahe, warum Šklovskij eine Intensivierung der sinnlichen Wahrnehmung ausgerechnet über die Kunst, und hier ausgerechnet über die Literatur, anstrebt, die auf den ersten Blick am wenigsten mit einer direkten Affizierung der Sinne zu tun hat. Leben und Kunst werden bei Šklovskij jedoch nicht in Opposition zueinander gedacht, sondern sind immer schon aufeinander bezogen: Der Gegenstand der Wahrnehmung wird nur fühlbar durch/als Kunst; Kunstwerke wiederum sind »Dinge [...], die in besonderen Verfahren hergestellt wurden«. ⁶⁰ Das Steinerne wächst dem Stein also nur als Resultat eines Kunstgriffs zu, und umgekehrt sind auch Kunstwerke für Šklovskij nichts als neue Dinge, die gefühlt werden sollen. Entsprechend kann Šklovskij auch vom »Leben eines dichterischen (künstlerischen) Werks« ⁶¹ sprechen. In seinem Aufsatz geht es in der Tat ganz wesentlich darum, die Sprache in ihrer Materialität, in ihren Worten, Klängen, Rhythmen wieder wahrnehmbar zu machen. ⁶² Darüber hinaus ermöglichen es

⁵⁸ Douglas, *Estrangement and the Somatics of Literature*, 94.

⁵⁹ Šklovskij, *Die Kunst als Verfahren*, 15. – Douglas verfolgt sogar die These, dass es Šklovskij in dieser Betonung des »Machens« des Kunstwerks auch darum gehe, dass sich der Rezipient dem »machenden« Künstler mimetisch annähern, d.h. auf diese Weise somatische Erfahrungen mit dem Material machen könne (Douglas, *Estrangement and the Somatics of Literature*, 116–117).

⁶⁰ Šklovskij, *Die Kunst als Verfahren*, 7.

⁶¹ Ebd., 15.

⁶² Vgl. vertiefend zur Materialität der Sprache, insbesondere zu deren Klang, Brokoff, Jürgen (2012): *Literatur als heterotopischer Ort der Verfremdung oder: Sprachkunst als ein »anderer Raum«*. *Der russische Formalismus und Brecht*, in: Tafazoli, Hamid/Gray, Richard (Hg.): *Außenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft*, Bielefeld, 61–77, hier 69–71. Brokoff weist auch auf eine Differenz zu Brecht hin, bei dem die Verfremdung

solche sprachimmanenten Dimensionen der Verfremdung aber auch, nichtsprachliche Gegenstände in »inadäquater Perspektive«⁶³ darzustellen und insofern auch auf der Ebene des Dargestellten für Irritationen zu sorgen: »Die gewohnte Auspeitschung wird verfremdet sowohl durch die Beschreibung [Herv. NG] als auch durch den Vorschlag, ihre Form zu ändern, ohne von ihrem Wesen abzugehen.«⁶⁴ Bei der Literatur wird also im doppelten Sinne angesetzt, um die sinnliche Wahrnehmung zu intensivieren: Literatur als Materialität der Sprache zum einen, als verfremdete Repräsentation der Lebenswelt zum anderen. Dabei interessiert Šklovskij die Dichtung nie als autonomes Kunstwerk, sondern immer nur als psychologischer Effekt, den sie auf die Wahrnehmung des Lesers hat, oder mit Douglas' Systematik gesprochen:

Why is that thing [3] important and Thing 4 not? The answer, of course, is that Thing 3 is the poem as psychological effect, and Thing 4 is the poem as dead literary object, the object of literary study, [...] the poem as algebraically reduced to ›form‹.⁶⁵

Die Kunstgriffe, die Šklovskij in seinem Aufsatz präsentiert, lassen sich, wie Renate Lachmann vorgeschlagen hat, zusammenfassen im Begriff der Abweichung: Abweichung vom konventionellen Darstellungsmodus (z.B. inadäquate Perspektive), rhetorische Mittel als Abweichung vom *proprium* (z.B. Vergleich, Metapher, Enigma), Abweichung von der *consuetudo* in der Sprache (z.B. Fremdsprache, Archaismen), Abweichung vom Rhythmus der Prosa.⁶⁶ Dabei sind die letzten drei Abweichungen häufig grundlegend für die erste. Im Aufsatz nimmt nach den Einlassungen zu Tolstoj, die sich für die erste Variante der Abweichung interessieren, vor allem die zweite Variante großen Raum ein. Insbesondere interessiert sich Šklovskij dabei für bildhafte Sprache:

dem Nützlichkeitsprinzip gehorcht und eine Verständlichkeit der Verfremdungskunst gewährleistet sein muss, während es bei den Formalisten um eine Suspendierung des Sinns und einen Verstoß gegen das Gebot der Praktikabilität gehe (ebd., 72–73). Erst durch diese Sperrung gegen Nützlichkeit und Verständlichkeit trete die Materialität der Sprache in den Vordergrund, werde sie spürbar und fühlbar. In dieser Weise tritt Šklovskij aus der auf Aufklärung ausgerichteten Tradition des poetologischen Nachdenkens über das Staunen heraus, in der noch/wieder Brecht steht. Bei Šklovskij ist das sensualistische Staunen nicht nur Bedingung, sondern auch Sinn des Kunstwerks. Diesen Unterschied bemerkt Brecht anlässlich der Verfremdungseffekte der Surrealisten: »Der Dadaismus und der Surrealismus benutzten Verfremdungseffekte extremster Art. Ihre Gegenstände kehren aus der Verfremdung nicht wieder zurück« (Brecht, *Neue Technik der Schauspielkunst*, 364).

⁶³ Lachmann, *Die ›Verfremdung‹ und das ›Neue Sehen‹*, 233.

⁶⁴ Šklovskij, *Die Kunst als Verfahren*, 17.

⁶⁵ Douglas, *Estrangement and the Somatics of Literature*, 95.

⁶⁶ Lachmann, *Die ›Verfremdung‹ und das ›Neue Sehen‹*, 234. Zur Rolle der *ostranenie* als Abweichung vergleiche auch Kessler, dem es vor allem um eine Behandlung der Neoformalisten geht (Kessler, Frank [1996]: *Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus*, in: *New German Critique* 68, 51–63).

Ich persönlich bin der Meinung, daß es fast überall da Verfremdung gibt, wo es ein Bild gibt. [...] Ziel des Bildes ist nicht die Annäherung seiner Bedeutung an unser Verständnis, sondern die Herstellung einer besonderen Wahrnehmung des Gegenstandes.⁶⁷

Da nicht die diskursive Erkenntnis, sondern Fühlen und Empfinden das Ziel der Verfremdung sind, ist diese figurative Abweichung nicht etwa auf größere Klarheit ausgerichtet, sondern auf eine Steigerung der Intensität:

Das dichterische Bild ist eines der Mittel zur Herstellung des stärksten Eindrucks. [...] [E]s ist gleichberechtigt mit all diesen Mitteln zur Verstärkung des Empfindens einer Sache (auch Wörter können Sachen sein, sogar die Laute eines Werks).⁶⁸

Die Verfahren der Abweichung lassen sich also als eine Art sprachliches Vitalisierungsprogramm verstehen, das über die Maximierung der Intensität die sinnliche Wahrnehmung steigern und bewusst erlebbar machen soll: »[Das] Künstlerische [...] ist [...] ›künstlich‹ so gemacht [...], daß die Wahrnehmung bei ihm aufgehoben wird und ihre höchstmögliche Kraft und Dauer erreicht [...]. Diesen Bedingungen nun entspricht die dichterische Sprache«. ⁶⁹ Dabei ist, wie Lachmann und Douglas mit Bezug auf Šklovskijs Lektüre von Broder Christiansen ausführen, Šklovskijs Setzen auf die Abweichung psycho-physiologisch begründet, insofern sie dem Leser eine intensive somatische Erfahrung (der Abweichung vom Kanonischen) ermöglichen soll:

With the help of Broder Christiansen, Shklovsky has [...] clarified how it is possible for us to feel literary form so intensely: because we are guided so complexly by the ideosomatics of our own everyday prosaic language, we feel every tiny poetic deviation from the ›active canon‹ of that language strongly. [T]his ›differential sensation‹ sends powerful ripples through our ideosomatic transsubjectivity [...].⁷⁰

⁶⁷ Šklovskij, *Die Kunst als Verfahren*, 23–25.

⁶⁸ Ebd., 9.

⁶⁹ Ebd., 31.

⁷⁰ Douglas, *Estrangement and the Somatics of Literature*, 128. Lachmann betont jedoch, dass sich Šklovskij bei aller Orientierung an Christiansen von ihm abgrenzt: »[Christiansens] These von den Differenzqualitäten wird von Šklovskij mit anderen Akzenten versehen: die Schaffung von Abweichungsfaktoren ist ein Prinzip der Kunst, die einer als Selbstzweck verstandenen Wahrnehmung gilt. Die Erzeugung von Abweichungsfaktoren ist das *ostranenie*, und die besondere Art der Wahrnehmung, die damit erreicht werden soll, nennt Šklovskij das ›videnie‹ (›Sehen‹) oder ›oscuscenie‹ (›Empfinden‹), das er dem bloßen Wiedererkennen des Gewohnten (›uznavanie‹) entgegensetzt (Lachmann, *Die ›Verfremdung‹ und das ›Neue Sehen‹*, 237).

Anders als bei Brecht zielt die Verfremdung also nicht darauf, einen kognitiven Prozess anzustoßen und eine analytische Distanz zum Gegenstand zu provozieren, sondern sie legt es auf eine umfassende Somatisierung des Rezeptionsprozesses an.⁷¹ Diese Somatisierung reaktualisiert eine sensualistische Ästhetik des Neuen, die mit dem Staunen einen intensiven sinnlich-kognitiven Reiz verband, sowohl als Auslöser des Staunens wie als Zustand des Staunens selbst. Šklovskij schreibt in seinem Aufsatz zwar kaum explizit über das Staunen; er rekurriert lediglich auf Aristoteles, wenn er konstatiert, dass die dichterische Sprache »den Charakter des Fremdländischen, Erstaunlichen haben« soll.⁷² Aber der Begriff *ostranenie* leitet sich aus der Wurzel *stranno*, d.h. fremd, seltsam, wunderbarlich, und dem Präfix *o-* und dem Suffix *-enie* her (d.h. be/ver- und -ung), so dass er sich wörtlich als *Ver-wunderlich-ung* übersetzen ließe.⁷³ *Ostranenie* ließe sich in diesem Sinne also als ein Verfahren der Staunensproduktion verstehen. Ein späterer Text von Šklovskij bestätigt diese These. Dort rekurriert Šklovskij zur Verdeutlichung des älteren *ostranenie*-Begriffs auf den Begriff *udivlenie*, d.h. Erstaunen/Verwunderung, von dem Lachmann schreibt, dass er »ohne Mühe als Synonym für *ostranenie* gefaßt werden könnte«.⁷⁴ Šklovskij schreibt in diesem späteren Text über die

⁷¹ Dazu schreibt Douglas, der Šklovskij in seine Theorie einer »Somatics of literature« einbetten will, die er vor allem anhand von Tolstoj entwickelt und dann auf Šklovskij und Brecht appliziert: »The second thing to notice is that this book review from Shklovsky's twenty-second year is a nascent somatics of literature, which he may even have learned from Tolstoy: a conception of literary works as able to infect readers with the sensation of life, with a feeling for matter. This conception lies at the heart of Shklovsky's formalism. [...] the somatic theory saturates all his writings of the teens, when he is in his twenties [...]. Above all, he carefully reads Broder Christiansen's 1909 *Philosophie der Kunst* in Fedotov's 1911 Russian translation, hears a good deal about William James's 1890 *Principles of Psychology* from his fellow formalists (and may even read James a little), and begins to develop a relatively detailed sense of how readers' somatic responses to literary works give shape to and take impetus from literary form« (Douglas, *Estrangement and the Somatics of Literature*, 87–88).

⁷² Šklovskij, *Die Kunst als Verfahren*, 31. Vgl. für diese Bezugnahme auf Aristoteles und eine gleichzeitige Einordnung der Theorie Šklovskijs in den weiteren Kontext der russischen Formalisten: Hansen-Löve, Aage (1978): *Der russische Formalismus*, Wien, vor allem: 19–42.

⁷³ Fankhauser, Gertrud (1971): *Verfremdung als Stilmittel vor und bei Brecht*, Tübingen, 3.

⁷⁴ Lachmann, *Die ›Verfremdung‹ und das ›Neue Sehen‹*, 245. Dabei betont Lachmann, dass der spätere Šklovskij, u.a. unter Rekurs auf Brecht, eine Politisierung seines Verfremdungskonzeptes anstrebt: »Hinter der neuen Nomenklatur steht weiterhin der Gedanke von der Wahrnehmung und von der Durchbrechung des Automatismus. Weiterhin ist auch das Interesse für den Kunstgriff wach, der solches bewirkt. Aber ebensowenig, wie der Kunstgriff in Šklovskijs revidierter Konzeption Selbstzweck ist, ist die Wahrnehmung Selbstzweck. Vielmehr bekommt diese die Rolle des Bewußtmachens, des ›osoznanie‹, übertragen. [...] Die Dichtung erscheint als Bewußtmachung, und es ist keine Frage, daß diese Dimension des *ostranenie*

udivlenie: »Das Erstaunen ist der Beginn der Bewußtmachung des Lebens«. ⁷⁵ Damit interpretiert er Aristoteles' Formel vom Staunen als dem Anfang der Philosophie auf signifikante Weise neu: Ihm geht es auch schon beim *ostranenie* nicht um das Staunen als epistemische Emotion, also um ein Staunen, das zur Erkenntnissuche motiviert und insofern am Anfang der Philosophie steht, ⁷⁶ sondern um das Staunen als ästhetische Emotion, das mit einer Intensivierung der sinnlichen Wahrnehmung, mit dem Fühlen und Empfinden des Lebens (des ästhetischen Gegenstandes wie des eigenen Lebens) einher geht und das insofern am Anfang der Ästhetik (als Aisthesis) steht. Mit Descartes' Begriffen gesprochen zielt Šklovskij mit den Verfahren der Abweichung also nicht auf die Verwunderung, sondern auf das Erstaunen. Denn das Erstaunen, wie Descartes es beschreibt, retardiert den Prozess der Wahrnehmung bis hin zum Stillstand. In dieser Arretierung, die auch für Šklovskij zentral ist, wenn er z.B. »Bremsung [und] Verzögerung« als »allgemeines Gesetz der Kunst« bezeichnet, ⁷⁷ werden der »Kitzel« durch den äußeren Reiz und die Kraft und Bewegung der »Lebensgeister« ⁷⁸ genossen; die Aufmerksamkeit wendet sich einerseits nach innen, auf die Reizung der eigenen Denkgänge, zugleich wird auch das neue Objekt auf eigentümliche Art und Weise, nämlich primär somatisch erfasst. Descartes spricht hier davon, dass nur der »erste [...] Eindruck« von ihm wahrgenommen wird, d.h. nur dasjenige, was den starken Reiz

ursprünglich in den aus Tolstoj gewählten Beispielen enthalten war, obgleich Šklovskij ihre gesellschaftskritische Bedeutung zunächst außer acht gelassen hatte« (ebd.).

⁷⁵ Viktor Šklovskij (1983): *Povesti o proze*, in: ders.: *Ausgewähltes in zwei Bänden*, Bd. 1, Moskau, 104–107, hier 105, übersetzt von Inna Schill.

⁷⁶ Allerdings legt Šklovskij hier zugleich, in dem Versuch einer Brecht'schen Umdeutung seines Verfremdungsbegriffs, nahe, dass das Staunen, auf das der Roman durch die Ausstellung von Widersprüchen zielt, doch auf die Erkenntnis gesellschaftlicher Missstände aus ist: »Der Schriftsteller [...] zeigt dem Leser das, was dieser manchmal nicht sehen kann. Die Kunst spitzt die Wahrnehmung des Lebens zu, in dem sie Widersprüche auftut und sie erneuert und damit Unterschiede im schon Unsichtbaren wiederherstellt. [...] Das Erstaunen ist der Beginn der Bewusstmachung des Lebens. Es ist gefährlich für Konservative. Die Verwunderung war den Bürgern der Stadt Coketown, die von Fieldings Schüler, Dickens, aus den Eigenschaften anderer Städte geschaffen wurde, verboten. [...] In dieser realen Stadt verbieten die Herrscher vor allem die Verwunderung. Das Staunen ist verboten, genauso wie die Liebe. Louisa Gradgrind wurde als eine Frau ohne Verwunderung erzogen. Das Erstaunen – es ist die Entdeckung der Differenz zwischen sich selbst und dem Phänomen, es ist die Kritik am Phänomen, seine Bewertung. Die Verwunderung ist eines der Ziele, die erreicht werden durch den Aufbau der Geschehnisse, ihrer Konsequenz und dem Widerspruch ihrer Wechselbeziehungen« (ebd., 105–106).

⁷⁷ Šklovskij, *Die Kunst als Verfahren*, 35.

⁷⁸ Descartes, *Die Leidenschaften der Seele*, 113 u. 109.

auslöst.⁷⁹ Mit Šklovskij formuliert ist dies der Reiz der Abweichung, hervorgerufen durch die Dichtung der Verfremdung, die durch ihre Retardierung, Intensivierung und Bewusstmachung des Wahrnehmungsprozesses die Rückkehr vom anästhetischen ›Konzept-Ding‹ zum somatisch intensiv erfahrenen ›Natur-Ding‹ ermöglichen soll. Das sensualistische Erstaunen ist bei Šklovskij daher nicht nur Bedingung des Kunstwerks, sondern auch sein primärer Sinn: aus der Ordnung des Symbolischen (zu der auch die Kunst gehört) soll es wieder zur ersten Natur, vom Sema zum Soma zurückführen.

4

In seinem Aufsatz zum epischen Theater (1939) greift Benjamin Brechts Orientierung auf das Staunen auf:

Die Kunst des epischen Theaters ist vielmehr, an der Stelle der Einfühlung das Staunen hervorzurufen. Formelhaft ausgedrückt: statt in den Helden sich einzufühlen, soll das Publikum vielmehr das Staunen über die Verhältnisse lernen, in denen er sich bewegt.⁸⁰

In der früheren Fassung (1931) des Textes schreibt er analog:

[Die Zustände] werden also dem Zuschauer nicht nahegebracht sondern von ihm entfernt. Er erkennt sie als die wirklichen Zustände [...] mit Staunen. Mit diesem Staunen bringt das epische Theater auf harte und keusche Art eine sokratische Praxis zu Ehren. Im Staunenden erwacht das Interesse; in ihm allein ist das Interesse an seinem Ursprung da.⁸¹

Auch bei Benjamin tritt also das Staunen an die Stelle der Einfühlung, wird auf die Verfremdung als ästhetisches Verfahren der Produktion von Staunen gesetzt, das ein Nachdenken über die dargestellten Verhältnisse auslösen soll.

Benjamin fokussiert jedoch auf ein anderes Verfahren der Verfremdung, das nicht diskursiv (wie die Kommentierung), sondern temporal gedacht ist: die Unterbrechung des Zeitflusses, den Stillstand des Bühnengeschehens im ›Tableau‹ oder, mit Benjamin gesprochen, im ›Zustand‹. Er schreibt: »Das epische Theater gibt also nicht Zustände wieder, es entdeckt sie vielmehr. Die Entdeckung der Zustände vollzieht sich mittels der

⁷⁹ Ebd., 115.

⁸⁰ Benjamin, Walter (1991c): *Was ist das epische Theater?* (2), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Bd. II.2, 532–539, hier 535.

⁸¹ Benjamin, *Was ist das epische Theater?* (1), 522.

Unterbrechung von Abläufen«.⁸² Zugrunde liegt diesem Gedanken ein geschichtstheoretisches Konzept: Benjamin versteht Geschichte nicht als linearen Verlauf, sondern Geschichte kristallisiert sich ihm in Momenten der Überblendung zweier zeitlich weit auseinanderliegender Augenblicke, die aufgrund ihrer Distanz wenig miteinander zu tun zu haben scheinen, sich aber plötzlich in ihrer Ähnlichkeit, in ihrer Bezogenheit aufeinander offenbaren und so wechselseitig neu lesbar machen: Geschichte vollzieht sich sprunghaft, in Rupturen des Zeitkontinuums.⁸³ Entsprechend soll auch das Theater keine linearen Geschichten erzählen, sondern über die Unterbrechung für die Kristallisation von Zuständen sorgen, in denen sich weit Auseinanderliegendes, seien dies widersprüchliche Handlungen und Aussagen oder zwei Zeitebenen miteinander verschränken, wenn zum Beispiel eine alltägliche Handlung der Gegenwart eine historische Tiefendimension gewinnt, die sie de-naturalisiert und neu verstehbar macht. Durch die Unterbrechung, schreibt Benjamin, wird eine »Dialektik im Stillstand« freigelegt: »Immanent dialektisches Verhalten ist es, was im Zustand [...] blitzartig klargestellt wird. Der Zustand den das epische Theater aufdeckt, ist die Dialektik im Stillstand«⁸⁴ – und auf diese Dialektik richtet sich, wie Benjamin postuliert, die ästhetische Emotion des Staunens.

Denn Benjamin legt dem Staunen noch ein anderes Moment bei, das über seine Funktionalisierung bei Brecht hinaus geht und Anschluss an Šklovskijs Sehnsucht nach einer intensivierten Wahrnehmung und einer intimeren Beziehung zur Dingwelt findet. Er schreibt in der früheren Fassung des Aufsatzes zum epischen Theater:

Die Stauung im realen Lebensfluß, der Augenblick, da sein Ablauf zum Stehen kommt, macht sich als Rückflut fühlbar: das Staunen ist diese Rückflut. Die Dialektik im Stillstand ist sein eigentlicher Gegenstand. Es ist der Fels, von dem herab

⁸² Ebd. – Gleiches gilt für die Geste: »Gesten erhalten wir um so mehr, je häufiger wir einen Handelnden unterbrechen. Für das epische Theater steht daher die Unterbrechung der Handlung im Vordergrund. [...] [S]eine Hauptfunktion [des epischen Theaters, NG] [...] besteht [darin], die Handlung – weit entfernt, sie zu illustrieren oder zu fördern – zu unterbrechen. [...] Der retardierende Charakter der Unterbrechung [...] [ist] es, welche[r] das gestische Theater zu einem epischen mach[t]« (ebd., 521).

⁸³ Vgl. zu Benjamins Geschichts- und Erinnerungskonzeption stellvertretend für eine Flut von Literatur: Pethes, Nicolas (1999): *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*, Tübingen; Menninghaus, Winfried (1986): *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt a.M.; ders. (1991): *Walter Benjamins Diskurs der Destruktion*, in: *Studi germanici* 29, 293–312; vgl. außerdem, auch mit Bezug auf Benjamins u.a. an Brecht orientierter Gestentheorie: Gess, Nicola (2013): *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin)*, München, 412–421.

⁸⁴ Benjamin, *Was ist das epische Theater?* (1), 530.

der Blick in jenen Strom der Dinge sich senkt [...]. [D]er Strom der Dinge [bricht sich] an diesem Fels des Staunens.⁸⁵

Um diese rätselhafte Passage besser zu verstehen, müssen wir auf zwei Texte Benjamins zurückgreifen, die im selben Jahr wie die zweite Fassung des Aufsatzes zum epischen Theater geschrieben wurden und einerseits seine Geschichtstheorie, andererseits seine Theorie des Gedächtnisses näher beleuchten.

In *Über den Begriff der Geschichte* beschreibt Benjamin die Dialektik im Stillstand als eine plötzliche Kristallisierung des Denkens zur »Monade«: »Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert.«⁸⁶ Diese Denk-Monade, in der eine spannungsvolle Konstellation schockhaft stillgestellt wird, nennt Benjamin auch ein dialektisches Bild. Es zeichnet sich durch die bereits beschriebene zeitliche Struktur der Verschränkung aus:

Das im Jetzt seiner Erkennbarkeit aufblitzende Bild der Vergangenheit ist seiner weiteren Bestimmung nach ein Erinnerungsbild. Es ähnelt den Bildern der eignen Vergangenheit, die den Menschen im Augenblick der Gefahr antreten. [...] Historie im strengen Sinn ist also ein Bild aus dem unwillkürlichen Eingedenken, ein Bild, das im Augenblick der Gefahr dem Subjekt der Geschichte sich plötzlich einstellt.⁸⁷

Spannungsvoll ist die Konstellation, die im dialektischen Bild anschaulich wird, aufgrund dieser Verschränkung von Jetzt und Einst, von Plötzlichkeit und Ewigkeit: Das Jetzt der Erkennbarkeit (des Vergangenen) macht die Dialektik des dialektischen Bildes aus.

Mit dem Stichwort des ›unwillkürlichen Eingedenkens‹ ruft Benjamin seine Überlegungen zu Proust auf, die er zeitgleich in *Über einige Motive bei Baudelaire* anstellt. Zu Beginn dieses Textes beruft sich Benjamin auf die Lebensphilosophie, die

[s]eit dem Ausgang des vorigen Jahrhunderts [...] eine Reihe von Versuchen an[gestellt habe], der ›wahren‹ Erfahrung im Gegensatz zu einer Erfahrung sich zu bemächtigen,

⁸⁵ Ebd., 531.

⁸⁶ Benjamin, Walter (1974): *Über den Begriff der Geschichte*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Bd. I.2, 691–704, hier 702–703.

⁸⁷ Ebd., 1243 (aus einem Manuskript für *Über den Begriff der Geschichte*, abgedruckt in den Anmerkungen (1223–1266) zum Aufsatz in Band I.3. der genannten Ausgabe).

welche sich im genormten, denaturierten Dasein der zivilisierten Massen niederschlägt.⁸⁸

Wenngleich Benjamin den meisten dieser Versuche kritisch gegenüber steht, lässt er doch eine grundsätzliche Sympathie mit ihnen erkennen, die ihn auch in die Nähe zu Šklovskij rückt. Auch Benjamin spricht zum Beispiel von ›Automaten-Menschen‹, die »nicht mehr anders als reflektorisch fungieren können. [...] Sie leben ihr Dasein als Automaten und ähneln den fiktiven Figuren Bergsons, die ihr Gedächtnis vollkommen liquidiert haben«. ⁸⁹ Sie sind es auch, die die Schocks, die das moderne Leben dem Menschen in immer stärkerer Frequenz bereitet, so gekonnt abwehren, dass eigentlich kein Reiz, keine Situation, kein Gegenstand mehr wirklich nahe an sie heran kommt. Und wie Šklovskij zeigt sich auch Benjamin aus der Reihe der Lebensphilosophen vor allem von Bergson beeindruckt: ⁹⁰ »Als weithin ragendes Monument erhebt sich Bergsons Frühwerk ›Matière et mémoire‹ über diese Literatur«. ⁹¹ Gegen die konstatierte Automatisierung führt Benjamin ebenfalls die Erfahrung ins Feld, weist aber mit Bergson darauf hin, dass diese sich aus »gehäuften, oft nicht bewußten Daten [bildet], die im Gedächtnis zusammenfließen«. ⁹² Über Bergson hinausgehend betont Benjamin dann, dass das Gedächtnis und damit auch die Erfahrung nicht willkürlich zugänglich seien, etwa im Sinne einer bewusst gewählten *vita contemplativa*. Vielmehr hebt er die Unwillkürlichkeit dieses Gedächtnisses hervor, das er mit Proust als *mémoire involontaire* bezeichnet. Unter Berufung auf die berühmte *madeleine*-Episode zitiert Benjamin Prousts Einsicht: »Umsonst, daß wir sie [die Vergangenheit] willentlich zu beschwören suchen; alle Bemühungen unserer Intelligenz sind dazu nichts nutze«. ⁹³ Das Vergangene befinde sich vielmehr, wie Benjamin Proust zitierend schreibt,

⁸⁸ Benjamin, Walter (1974a): *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Bd. I.2, 605–653, hier 608.

⁸⁹ Ebd., 634.

⁹⁰ »Šklovsky's conception of literature is often criticized as mechanical; in fact, it borders on the mystical, and bears comparison with Henri Bergson's concept of ›real‹ or ›living‹ time, *durée*, his quasimystical antidote to the automatizing effects of ›false‹ or ›mathematical‹ time« (Douglas, *Estrangement and the Somatics of Literature*, 112).

⁹¹ Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, 608.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd., 610.

›außerhalb des Bereichs der Intelligenz und ihres Wirkungsfeldes in irgendeinem realen Gegenstand [...] In welchem wissen wir übrigens nicht. Und es ist eine Sache des Zufalls, ob wir auf ihn stoßen [...].⁹⁴

Benjamin baut diese Theorie eines unwillkürlichen Gedächtnisses weiter aus, indem er mit Freud betont, dass nicht alles im unwillkürlichen Gedächtnis gespeichert werde, sondern nur das, »was nicht [...] mit Bewußtsein [...] ›erlebt‹ worden«⁹⁵ sei und deshalb auch nicht willentlich wieder abgerufen werden könne. Es handelt sich dabei um vergangene, durch starke Reize ausgelöste Schocks, die nicht vom Bewusstsein pariert werden konnten. Sie sind als traumatische Erfahrungen ins Gedächtnis abgesunken und lagern nun dort, bis sie unwillkürlich, und zwar durch erneute, den Reizschutz des Bewusstseins abermals durchbrechende Schocks wieder wachgerufen werden. Es würde zu weit führen, diese Begrifflichkeiten Benjamins hier im Detail zu erläutern. Wichtig ist nur, dass die Struktur der Unterbrechung – hier des Schocks – für seine Konstitution des unwillkürlichen Gedächtnisses von großer Bedeutung ist, und dass mit ihr auch eine – wenngleich traumatische – intime, vom starken Reiz bestimmte Erfahrung der Gegenstände der Wahrnehmung verbunden ist.

Benjamin bettet also die lebensphilosophische Suche nach ›wahren Erfahrungen‹, nach einem Fühlen des Lebens, nach einer intimeren Beziehung zu den Dingen, nach einer Intensivierung der Wahrnehmung in eine Theorie des unwillkürlichen Gedächtnisses ein und verleiht dadurch Sklovkijs Gegenstand des Staunens eine historische und subjektive Tiefendimension. Was in der ›wahren Erfahrung‹ erfahren wird, ist die in einem gewöhnlichen Gegenstand oder einer alltäglichen Situation schockhaft wieder lebendig werdende traumatische (weil unparierte) Vergangenheit. Dass eine Situation »zu einer unvergleichlichen und aus der Folge der Tage herausgehoben[en]« wird, liegt daran, dass man in ihr »vom Atem der verlorenen Zeit angeweht« wird.⁹⁶ Wenn ein Gegenstand plötzlich aus der automatisierten Wahrnehmung herausgerissen, neu wahrgenommen wird und mit einer besonderen Bedeutung versehen ist – Benjamin beschreibt das als ein »Augen-Aufschlagen«, ein »Zurückblicken« des Gegenstandes, als seine »Aura«⁹⁷ – so liegt das daran, dass er zuvor durch die unwillkürliche Speicherung einer Schockerfahrung mit diesem Vermögen ausgestattet wurde: Die Wahrnehmbarkeit, nach der die Lebensphilosophie strebt, klärt Benjamin auf,

⁹⁴ Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu*. Bd. I: *Du côté de chez Swann*, Paris, 69; zitiert nach: Benjamin, Walter (1974): *Über einige Motive bei Baudelaire*, 610.

⁹⁵ Ebd., 613.

⁹⁶ Ebd., 646.

⁹⁷ Ebd., 646–647.

ist keine andere als die der Aura. [...] Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen. Die Funde der *mémoire involontaire* entsprechen dem.⁹⁸

Dabei sind in der *mémoire involontaire* zwei Zeitebenen miteinander verschränkt: die vergangene Erfahrung und der gegenwärtige Augenblick, in dem der vergangene starke Reiz aufgrund einer unvermuteten Korrespondenz schockhaft wieder gegenwärtig wird. Das unwillkürliche Gedächtnis unterbricht das Zeitkontinuum, um zwei weit auseinander liegende Erfahrungen unvermutet übereinander zu legen:

Die Ewigkeit, in welche Proust Aspekte eröffnet, ist die verschränkte, nicht die grenzenlose Zeit. [...] [I]n ihr herrschen die ›Korrespondenzen‹ [...]. Wo das Gewesene im taufrischen ›Nu‹ sich spiegelt, rafft ein schmerzlicher Chock der Verjüngung es noch einmal so unaufhaltsam zusammen.⁹⁹

Benjamin denkt die Funde der *mémoire involontaire* als Bilder. Es sind Bilder der Vergangenheit, die in bestimmten, ihr überraschend korrespondierenden Momenten der Gegenwart schockhaft aufblitzen:

es handelt sich [...] um Bilder, die wir nie sahen, ehe wir uns ihrer erinnerten. [...] Man könnte sagen, daß unsern tiefsten Augenblicken [...] ein kleines Bildchen [...] unsrer selbst [...] ist mitgegeben worden. Und jenes ›ganze Leben‹ das, wie wir oft hören, an Sterbenden [...] vorüberzieht, setzt sich genau aus diesen kleinen Bildchen zusammen.¹⁰⁰

Das dialektische Bild nun, in dem die Dialektik im Stillstand anschaulich wird, ist ein eben solches Bild, in dem die Vergangenheit in einem ›Jetzt der Erkennbarkeit‹ plötzlich wieder gegenwärtig wird. Allerdings mit dem Unterschied, dass es sich beim dialektischen Bild, von dem Benjamin in den Thesen zur Geschichte spricht, nicht um Funde einer individuellen, sondern einer kollektiven *mémoire involontaire* handelt. Es ist das ›Subjekt der Geschichte‹, das in diesem Bild seiner Erfahrung habhaft wird und dadurch auch zu einer neuen Einsicht in die Gegenwart gelangt.¹⁰¹

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Benjamin, Walter (1991a): *Zum Bilde Prousts*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Bd. II.1, 310–324, hier 320.

¹⁰⁰ Benjamin, Walter (1991d): *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Bd. II.3, 1064.

¹⁰¹ Benjamin, Walter (1974b): *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Bd. I.3, 1243.

Kommen wir von diesen Ausführungen zurück zum Staunen. Mit der Dialektik im Stillstand schreibt Benjamin dem Staunen einen Gegenstand zu, in dem Šklovskijs Bedürfnis nach Entautomatisierung der Wahrnehmung und Brechts Bemühen um historisierendes Verstehen miteinander verzahnt sind. Benjamin schließt an die lebensphilosophischen Bemühungen um »echte« Erfahrung« an, klärt jedoch darüber auf, dass diese – wenn überhaupt¹⁰² – nur in Abhängigkeit vom unwillkürlichen Gedächtnis zu haben ist. Wenn also auch Benjamin beschreibt, wie gewöhnliche Dinge plötzlich ganz neu wahrgenommen werden oder wie unbelebte Gegenstände plötzlich zurückzublicken beginnen, so führt er dies nicht auf eine Irritation der sinnlichen Wahrnehmung, sondern auf die schockhafte Freilegung ihrer historischen Tiefendimension zurück: Die Gegenstände geben unvermutet die in ihnen gespeicherte Erfahrung frei, und auf diese überraschende Verschränkung richtet sich das Staunen; es ist bei Benjamin nicht die Abweichung, wie bei Šklovskij, sondern die überraschende Ähnlichkeit zweier Elemente, die das Staunen nach sich zieht. Das passiert, wenn sich der »Strom der Dinge« am »Fels des Staunens« bricht.¹⁰³ Dabei spielt die Retardierung, bei Šklovskij als Effekt der Abweichung zentral, auch für Benjamins unvermutete Übereinstimmung eine wesentliche Rolle: Ein Ding bleibt auf dem »Kamm der Welle« stehen, in dem das »Nu« und ein vergangener Moment miteinander verschränkt sind. Der Einblick in diese Verschränkung erlaubt es dann, »[das Dasein] neu zu betten«,¹⁰⁴ d.h. (brechtisch) eine neue Perspektive auf die bestehenden Verhältnisse zu gewinnen. Zugleich generiert der Schock der Unterbrechung (šklovskijsch) eine neue Intimität mit dem Ding (d.h. bei Benjamin mit der in ihm gespeicherten Erfahrung in ihrer Konstellation mit der Gegenwart), so dass hier nicht von einem distanzierenden, sondern von einem partizipativen Staunen gesprochen werden muss. Dieses partizipative Moment konterkariert auf gewisse Weise die Frontstellung des Staunens gegen die Einfühlung, wie sie Benjamin von Brecht zunächst übernimmt. Wenn bei Šklovskij die intensive somatische Erfahrung der Abweichung mit einer körperlichen Mimesis an den wahrgenommenen Gegenstand einhergeht,¹⁰⁵ so ist auch bei Benjamin an eine unvermutete Einfühlung in den Gegenstand

¹⁰² Denn Benjamin zeigt eigentlich den »Verfall der Aura« seit/mit Baudelaire auf: »Baudelaire beschreibt Augen, von denen man sagen möchte, daß ihnen das Vermögen zu blicken verloren gegangen ist« (Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, 648). » [Baudelaire] hat den Preis bezeichnet, um welchen die Sensation der Moderne zu haben ist: die Zertrümmerung der Aura im Chockerlebnis « (ebd., 653).

¹⁰³ Benjamin, *Was ist das epische Theater?* (1), 531.

¹⁰⁴ Ebd., 531.

¹⁰⁵ Douglas verfolgt die These, dass in der intensivierten Wahrnehmung des »Thing 1« auch eine Art Mimesis an das Wahrgenommene erfolgt. Die »belabored form« bewirkt ebenso ein Nacherleben des »making« (Douglas, *Estrangement and the Somatics of Literature*, 89) des

gedacht, in der/als die die Übereinstimmung von Jetzt und Einst erfahren wird. Dass daran jedoch nichts Mystisches ist,¹⁰⁶ sondern es sich um die unwillkürliche Freisetzung archivierter Erfahrungen, um die Konstellation von Geschichte handelt, zeigt Benjamin deutlich auf.

Benjamin generiert aus der Struktur der *mémoire involontaire* ein Verfahren für die Kunst, das auf Verschränkung von Zeitebenen setzt. Wenn Šklovskij die Aufgabe der Kunst in einer Intensivierung des Lebens qua ästhetischer Abweichung erkennt, so sieht Benjamin im Belehnen mit Vergangenheit den »Quellpunkt der Poesie« und den Ausgangspunkt für »das Schöne (der Kunst)«:¹⁰⁷ Der Dichter muss »das Tier oder ein Unbeseeltes« mit Vergangenheit belehnen, damit es den Blick aufschlägt;¹⁰⁸ »[s]oweit die Kunst auf das Schöne ausgeht [...], holt sie es [...] aus der Tiefe der Zeit herauf«.¹⁰⁹ In der in der Schockabwehr bereits gut trainierten Moderne kann dieses Verfahren nur noch durch radikale Unterbrechungen realisiert werden: Sie geben den Blick auf die Identität in Differenz frei, die hier schockhaft zur Anschauung kommt, sei es im Sinne einer

Kunstwerks als auch der Bewegung des Gegenstandes der Betrachtung: »What Shklovsky is arguing is that art generates in its audience the impulse and the means by which they can relive or reexperience the shaping act, project themselves empathetically into the doing of the *work* by which the artwork was made. The made thing, the artwork itself, is insignificant, except as the empathetic channel through which readers and other audience members come to feel like artists themselves, come to feel not just the characters' emotions but the deautomatizing or ›fulgurating‹ effects of the artist's own body movements« (ebd., 117). »[...] Shklovsky is talking about empathy, embodied empathy, somatic mimeticism: mimetically simulating the body states of the thing or the person we're seeing. True seeing, bodily seeing, somatic seeing, gives us the *sensation* of a thing: it isn't a mere algebraic registering of the simplified facts, ›calculation and space,‹ perceived as if ›under wraps‹. Just how that somatic seeing works, though, Shklovsky doesn't say« (ebd., 120).

¹⁰⁶ Über die partizipative Erfahrung eröffnet sich hier eine gewisse Nähe zum ›anderen Zustand‹ bei Musil, den dieser durchaus in einer mystischen Tradition sieht und für den interessanterweise auch unvermutete Ähnlichkeiten (z.B. in seiner Gleichniskonzeption) und Abweichungen (z.B. in der Sprengung des Normalerlebnisses) eine zentrale Rolle spielen (vgl. dazu Gess, *Primitives Denken*, 269–280); auch ein Bezug auf die intensivierte Erfahrung des Dings bei Rilke liegt hier nahe, die etwa im *Malte*-Roman auch über die unvermutete Aufrufung vergangener traumatischer Erfahrungen erklärt wird. Vgl. zu Musil und Rilke Dorothea Kimmichs Aufsatz *Kleine Dinge in Großaufnahme*, in dem sie in der Linie Šklovskij-Balász-Musil über das neue Sehen der kleinen Dinge nachdenkt (Kimmich, Dorothea [2000]: *Kleine Dinge in Großaufnahme. Bemerkungen zu Aufmerksamkeit und Dingwahrnehmung bei Robert Musil und Robert Walser*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* XLIV, 177–194).

¹⁰⁷ Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, 646–647.

¹⁰⁸ Ebd., 647.

¹⁰⁹ Ebd., 646.

zeitlichen Differenz oder im Sinne eines Widerspruchs. Darum bestimmt Benjamin die Grundform des epischen Theaters auch als »die des Chocks, mit dem die einzelnen, wohlabgehobenen Situationen des Stücks aufeinandertreffen«. ¹¹⁰ Brecht bemühe sich dabei darum, die Reizabwehr, die die Bildung von Erfahrung verhindert hatte, rückgängig zu machen: Es gehe darum, »das Spektrum des ›Erlebnisses‹ zu zerlegen, um ihm die Farben der ›Erfahrung‹ abzugewinnen«. ¹¹¹ Den Schock nicht abzuwehren, den starken Reiz vielmehr an sich heranzulassen, ist hier unmittelbar mit der Produktion von Staunen verbunden, das gleichwohl auf die Erlangung einer Einsicht in historische Zusammenhänge ausgerichtet bleibt, die Brecht durch Kommentierung, Benjamin aber in der Unterbrechung generieren will.

Mit der Dialektik im Stillstand schreibt Benjamin dem Staunen einen Gegenstand zu, der die intrikate zeitliche Struktur des Staunens, die bereits in Descartes' Traktat aufgefallen war, fruchtbar macht. Einerseits ist das Staunen bei Benjamin an die Plötzlichkeit der Unterbrechung gebunden und im Sinne von Descartes' Verwunderung immer schon auf die Transzendierung in Richtung einer historischen Erkenntnis gerichtet, wie sie auch Brecht anstrebt. ¹¹² Andererseits ist das Staunen bei Benjamin aber auch mit einer Retardierung verbunden, die das dramatische Geschehen fast zum Stillstand bringt: Benjamin beschreibt das Staunen als Rückflut, ja sogar als den Felsen, der den Fluss des Geschehens ewig hemmt. Das Staunen erscheint bei Benjamin damit, wie das Erstaunen bei Descartes, als eine andauernde Lähmung des Augenblicks. Bei Descartes war dieser Augenblick der Moment der ersten Begegnung mit dem neuen Objekt, der im Erstaunen stillgestellt und in dem so, wie später bei Šklovskij, der Reiz perpetuiert wurde. Bei Benjamin ist es jedoch der Moment der Unterbrechung durch die unvermutete Konstellation, der sich zu einer andauernden Vergegenwärtigung dehnt. Wie Augenblick und Dauer sind im übrigen auch Ursache und Konsequenz in Benjamins Bildlichkeit des Staunens ineinander verschränkt: Das Staunen ist sowohl die Rückflut, also Konsequenz der Unterbrechung des Flusses, als auch der Felsen selbst, der allererst die Unterbrechung verursacht. Angesichts dieser mehrfachen Aussetzungen linearer Zeitlichkeit lässt sich das ästhetische Staunen, analog zum dialektischen Bild, wohlmöglich als dialektische Emotion begreifen, als diejenige Emotion also, in der sich das Jetzt der Erkennbarkeit (des Vergangenen) realisiert.

¹¹⁰ Benjamin, *Was ist das epische Theater?* (2), 537.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Diese wird bei Benjamin, im Unterschied zu Descartes und auch Brecht, allerdings nicht als diskursive, sondern als unwillkürliche, eher intuitive Erkenntnis gedacht.

Bibliografie

- Aristoteles (2012): *Poetik*, Griechisch/Deutsch, Stuttgart.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (2007): *Ästhetik*, übers., mit einer Einf., Anm. u. Reg. und hg. von Dagmar Mirbach, 2 Bde., Hamburg.
- Benjamin, Walter (1974a): *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Bd. I.2, 605–653.
- (1974b): *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Bd. I.3.
- (1991a): *Zum Bilde Prousts*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Bd. II.1, 310–324.
- (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.
- (1991c): *Was ist das epische Theater?* (2), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Bd. II.2, 532–539.
- Brecht, Bertolt (1967a): *Über experimentelles Theater*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M., Bd. 15, 285–305.
- (1967b): *Neue Technik der Schauspielkunst*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M., Bd. 15, 341–379.
- Breitinger, Johann Jacob (1966): *Critische Dichtkunst*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740, mit einem Nachwort von Wolfgang Bender, 2 Bde., Stuttgart.
- Brokoff, Jürgen (2012): *Literatur als heterotopischer Ort der Verfremdung oder: Sprachkunst als ein »anderer Raum«*. *Der russische Formalismus und Brecht*, in: Tafazoli, Hamid/Gray, Richard (Hg.): *Außenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft*, Bielefeld, 61–77.
- Burke, Edmund (²1759): *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, with an introductory discours concerning taste, and several other additions, London.
- Daston, Lorraine/Park, Katharine (1998): *Wonders and the order of nature 1150–1750*, New York. NY.
- Descartes, René (1984): *Die Leidenschaften der Seele*, hg. u. übers. von Klaus Hammacher, Hamburg.
- (2006): *Les Météores/Die Meteore*, Faksimile der Erstausgabe 1637, hg., übers., eingel. u. komm. von Claus Zittel, Frankfurt a.M.
- Di Tommaso, Luca (2008): *Ostrannenije / Verfremdung: eine vergleichende Studie*, in: *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* 33, 3–22.
- Douglas, Robinson (2008): *Estrangement and the Somatics of Literature. Tolstoy, Shklovsky, Brecht*, Baltimore. MD.
- Edwards, Michael (2008): *De l'émerveillement*, Paris.
- Emerson, Caryl (2005): *Shklovsky's ostranenie, Bakhtin's vnenakhodimost' (How Distance Serves an Aesthetics of Arousal Differently from an Aesthetics Based on Pain)*, in: *Poetics Today* 26, 637–664.
- Fankhauser, Gertrud (1971): *Verfremdung als Stilmittel vor und bei Brecht*, Tübingen.

- Flashar, Hellmut (1987): *Aristoteles und Brecht*, in: ders., *Eidola. Ausgewählte kleine Schriften*, Amsterdam, 179–200.
- Gess, Nicola (2013): *Stauen 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.
- (2013): *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin)*, München.
- Ginzburg, Carlo (1998): *Verfremdung. Vorgeschichte eines literarischen Verfahren*, in: ders.: *Holzaugen. Über Nähe und Distanz*, aus dem Italienischen von Renate Heimbucher, Berlin, 11–41.
- 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.
- Grimm, Reinhold (1961): *Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs*, in: *Revue De Littérature Comparée*, 35, 207–236.
- Günther, Hans (2001): *Verfremdung: Brecht und Šklovskij*, in: Frank, Susi K. (Hg.): *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, München, 137–145.
- Hansen-Löve, Aage (1978): *Der russische Formalismus*, Wien.
- Helmers, Hermann (1984): *Verfremdung in der Literatur*, Darmstadt.
- Hutchinson, Peter (2008): *Uncomfortable, Unsettling, Alienating. Brecht's Poetry of the Unexpected*, in: Gillett, Robert/Weiss-Sussex, Godola (Hg.): *Verwisch die Spuren*, Amsterdam, 33–48.
- Kessler, Frank (1996): *Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus*, in: *New German Critique* 68, 51–63.
- Kimmich, Dorothea (2000): *Kleine Dinge in Großaufnahme. Bemerkungen zu Aufmerksamkeit und Dingwahrnehmung bei Robert Musil und Robert Walser*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft XLIV*, 177–194.
- Klingsporn, Regine (1996): *Jean-Philippe Rameaus Opern im ästhetischen Diskurs ihrer Zeit. Opernkompositionen, Musikanschauung und Opernpublikum in Paris 1733–1753*, Stuttgart.
- Kuhn, Tom (2013): *Brecht reads Bruegel: Verfremdung, Gestic Realism and the Second Phase of Brechtian Theory*, in: *Monatshefte* 105, 101–122.
- Lachmann, Renate (1970): *Die ›Verfremdung‹ und das ›Neue Sehen‹ bei Viktor Šklovskij*, in: *Poetica* 3, 226–249.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Briefwechsel über das Trauerspiel zwischen Lessing, Mendelssohn und Nicolai*, in: ders.: *Werke und Briefe, Band 3: Werke 1754–1757*, Frankfurt, 662–703.
- Matuschek, Stefan (1991): *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen.
- 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.
- Menninghaus, Winfried (1986): *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt a.M.
- (1991): *Walter Benjamins Diskurs der Destruktion*, in: *Studi germanici* 29, 293–312.
- Pethes, Nicolas (1999): *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*, Tübingen.
- Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu. Bd. I: Du côté de chez Swann*, Paris.

- 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.
- Šklovskij, Viktor (1969): *Die Kunst als Verfahren*, in: Striedter, Jurij (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I, 3–35.
- Šklovskij, Viktor (1983): *Povesti o proze.*, in: ders., *Ausgewähltes in zwei Bänden*. Bd. 1, Moskau, 104–107.
- Thürlemann, Felix (1998): *Staunen als erste Leidenschaft. Descartes bei Poussin*, in: Nischik, Reingard M. (Hg.): *Leidenschaften literarisch*, Konstanz, 87–100.
- Tihanov, Galin (2005): *The Politics of Estrangement: The Case of the Early Shklovsky*, in: *Poetics Today* 26.4, 665–696.