



Phantasmata: Techniken des Unheimlichen, hg. v. Martin Doll, Rupert Gaderer, Fabio Camilletti und Jan Niklas Howe, Cultural Inquiry, 3 (Wien: Turia + Kant, 2011), S. 47–61

JAN NIKLAS HOWE

Wiedererkennen und Angst

Das Unheimliche als ästhetische Emotion

ZITIERVORGABE:

Jan Niklas Howe, »Wiedererkennen und Angst: Das Unheimliche als ästhetische Emotion«, in *Phantasmata: Techniken des Unheimlichen*, hg. v. Martin Doll, Rupert Gaderer, Fabio Camilletti und Jan Niklas Howe, Cultural Inquiry, 3 (Wien: Turia + Kant, 2011), S. 47–61 <https://doi.org/10.25620/ci-03_03>

ANGABE ZU DEN RECHTEN:

© by the author(s)
This version is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

SCHLAGWÖRTER: Freud, Sigmund – Das Unheimliche; Psychoanalyse; Affekt; Ästhetik; Wiederholung

WIEDERERKENNEN UND ANGST

Das Unheimliche als ästhetische Emotion

Jan Niklas Howe

Das Unheimliche bestimmt Freud erstens als Gefühl und zweitens als Gegenstand der Ästhetik, dem sich die Psychologie nur ausnahmsweise und mit erheblicher Vorsicht nähern darf. Es gehört demnach zu einer Gruppe der Gefühle, die in der aktuellen psychologischen Forschung als ›ästhetische Emotionen‹ klassifiziert werden. Im Laufe seiner berühmten Schrift über »Das Unheimliche« (1919) verschwimmt die Distinktion zwischen Realem und Ästhetischem allerdings zusehends; das Unheimliche erscheint als affektive Zwischenzone, in der phantastische und reale Stimuli, fiktionskompetente Erwartungshaltung und genuine Überraschung sich bis zur Ununterscheidbarkeit überschneiden. Gerade dieser Sonderstatus lässt Aussagen über das Verhältnis realer und ästhetischer Emotionen zu. Das Unheimliche fasst Freud zunächst als Emotion ästhetischer Klassifikation, die auf unfreiwilliger Wiederholung basiert, sodann als reale Emotion, deren Verhältnis zur Wiederholung problematischer ist. Mit Blick auf die neueren psychologischen Hypothesen von ›mere exposure‹, ›prototypicality‹ und ›cognitive fluency‹ soll im Folgenden gezeigt werden, dass das Unheimliche zu einer Gruppe ästhetischer Emotionen zählt, die auf Prozesse der Wiederholung zurückzuführen sind, dabei aber nicht Reproduktionen beliebiger realer Emotionen im Kontext von Kunstrezeption darstellen. Sie können überzeugender über ein gemeinsames Strukturmerkmal der nivellierenden Transformation spezifischer Affekte durch ihre Wiederholung bestimmt werden. Das Gefühl des Unheimlichen wiederum lässt sich innerhalb dieses definitorischen Rahmens beschreiben als Deplatzierung ästhetischer Lust, die notwendig zu höchst realer ästhetischer Unlust führt.

1. WIEDERHOLUNG UND UNHEIMLICHES

Für Freud ist das Unheimliche ein Gefühl. In wenigen abweichenden Textpassagen erscheint es als objektive Qualität, etwa wenn vom »Cha-

rakter« des Unheimlichen als Zuschreibung an einen Gegenstand die Rede ist;¹ es dominiert aber deutlich die Verwendung als »Eindruck des Unheimlichen«, »dieses Gefühl«, »das Gefühl des Unheimlichen«.² Als »wesentlichen Inhalt« seiner Untersuchung markiert Freud zwei Hypothesen: Das Unheimliche ist erstens Resultat unbeabsichtigter Wiederholung und unterhält zweitens eine komplexe Verbindung zu seinem semantischen Gegenstück, dem Heimlichen. Der zweiten Hypothese ist in der Forschung viel Aufmerksamkeit gewidmet worden.³ Dies überrascht insofern, als sie nur eine Variation der ersten Hypothese darstellt, die eine präzise Beschreibung enthält, als welche Art von Emotion wir uns das Unheimliche vorstellen müssen: Es ist diejenige Form der Angst, die sich auf die Rückkehr eines bekannten, aber in irgendeinem Sinne deplatzierten, dabei nicht notwendig verdrängten Affektes richtet. Die Quelle des unheimlichen Gefühls ist »das Moment der Wiederholung des Gleichartigen«. Für mein Argument über das Unheimliche als ästhetische Emotion ist der Zusatz wichtig, dass diese Wiederholung seitens des Subjekts der unheimlichen Empfindung nicht beabsichtigt ist. Freuds Formulierung »etwas Unterdrücktes« lässt jeden denkbaren Primäraffekt als Grundlage des Unheimlichen zu, solange er verdrängt oder verschoben ist und gewaltsam zurückkehrt, »und dabei muß es gleichgültig sein, ob es ursprünglich selbst ängstlich war oder von einem anderen Affekt getragen«.⁴ Das Unheimliche lässt sich also als vereinheitlichende sekundäre Emotion bezeichnen, die ihren Ursprung ebenso in unterdrückter Angst wie in unterdrücktem Zorn oder Ekel nehmen kann. Der angleichende oder nivellierende Effekt des Unheimlichen besteht darin, dass eine beliebige Emotion durch die Abfolge von Unterdrückung und Rückkehr in Angst transformiert wird.

Innerhalb von Freuds Werk markiert die Aufwertung des wiederkehrenden Verdrängten eine wichtige Wende. Parallel zur Entstehung

1 Sigmund Freud, »Das Unheimliche«, in *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey (Frankfurt/Main: Fischer 1970), IV, S. 241-74 (S. 259).

2 Freud, »Das Unheimliche«, S. 244-50.

3 Samuel Weber, *The Legend of Freud* (Stanford: Stanford UP, 2000); Neil Hertz, »Freud and the Sandman«, in *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, hg. v. Josue V. Harari (Ithaca/NY: Cornell University Press, 1979), S. 296-321; Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge/Mass.: MIT Press, 1992).

4 Freud, »Das Unheimliche«, S. 264.

des Aufsatzes über das Unheimliche entwickelt er das Konzept des Wiederholungszwangs und korrigiert in der Folge seine monolithische Konzeption des Triebs, indem er in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) der Libido den Todestrieb zur Seite stellt, der auf Wiederherstellung eines vororganischen Zustandes zielt. Diese Überlegungen schlagen sich auch im Aufsatz über das Unheimliche nieder:

Im seelisch Unbewußten läßt sich nämlich die Herrschaft eines von den Triebregungen ausgehenden *Wiederholungszwanges* erkennen, der wahrscheinlich von der innersten Natur der Triebe selbst abhängt, stark genug ist, sich über das Lustprinzip hinauszusetzen, gewissen Seiten des Seelenlebens den dämonischen Charakter verleiht [...]. Wir sind durch alle vorstehenden Erörterungen darauf vorbereitet, daß dasjenige als unheimlich verspürt werden wird, was an diesen inneren Wiederholungszwang mahnen kann.⁵

Auch Freuds Aufsatz über die *Geschichte der psychoanalytischen Bewegung* (1914) betont die zentrale Funktion der Verdrängungslehre als »Grundpfeiler, auf dem das Gebäude der Psychoanalyse ruht«.⁶ Freud erläutert, dass erfolgreiche Verdrängungsprozesse keine Rolle in der psychoanalytischen Praxis spielen, weil sie einerseits keine pathogenen Konsequenzen zeitigen⁷ und andererseits nur schwer zu rekonstruieren sind. Demnach sind Prozesse erfolgloser oder unvollständiger Verdrängung das Kerngeschäft der Psychoanalyse, also jene Fälle, in denen wiederkehrendes Verdrängtes Angst auslöst. Da gerade dieser Angsteffekt als Empfindung des Unheimlichen beschrieben wird, ließe sich annehmen, das Unheimliche sei eine zentrale Kategorie der Psychoanalyse. Eine solche Zuschreibung konterkariert Freud allerdings schon in der einleitenden Bestimmung des Unheimlichen als eine jener »zielgehemmten, gedämpften, von so vielen begleitenden Konstellationen abhängigen Gefühlsregungen, die zumeist der Stoff der Ästhetik sind«.⁸ Dieser Freispruch von jeder Relevanz scheint unvereinbar mit der zentra-

5 Ebd., S. 261.

6 Sigmund Freud, »Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung«, in *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud u.a. (Frankfurt/Main: Fischer, 1968), X, S. 43-113.

7 Diese Grundregel lässt sich auf die einfache Formel bringen: »Keine Verdrängung, somit keine Neurose.« Sigmund Freud, *Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904* (Frankfurt/Main: Fischer, 1985), S. 170.

8 Freud, »Das Unheimliche«, S. 243.

len Stellung unbeabsichtigter Wiederholung für die psychoanalytische Praxis; tatsächlich aber folgt Freud der eigenen Vorgabe in den ersten zwei Kapiteln seiner Untersuchung strikt, indem er eine Lektüre von E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) vorstellt. Seine Strategie der ästhetisch-literarhistorischen Rekonstruktion des Unheimlichen harmoniert durchaus mit den angeführten historischen Wörterbucheinträgen mit Passagen von Klinger, Chamisso, Gutzkow und Heine. Auch Freuds Beispiele sind nur zu einem geringen Teil der eigenen psychologischen Praxis entnommen. Der Vorteil in der Aufrufung von Schillers »Ring des Polykrates« (1798) oder Goethes *Faust* (1808) liegt in der instantanen Wiedererkennbarkeit für das gebildete Publikum psychoanalytischer Publikationen. Die seltsame Bemerkung Freuds, er habe »keine Literatur« über das Unheimliche gefunden, bezieht sich also offensichtlich auf wissenschaftliche Forschungsliteratur.⁹ Die Dominanz literarischer Motive prägt die Untersuchung derart, dass in ihrem ersten Teil das Unheimliche als rein ästhetisches Konzept erscheint. Schon Jentsch hatte Hoffmanns Erzählung bescheinigt, das »psychologische Manöver« der Verunsicherung von Grenzlinien zwischen belebter und unbelebter Materie »mit Erfolg zur Geltung gebracht« zu haben.¹⁰ Auch Freud bewundert Hoffmann als den »Dichter, dem die Erzeugung unheimlicher Wirkungen so gut wie keinem anderen gelungen ist«.¹¹ In beiden Lektüren erscheint das Gefühl des Unheimlichen mit Hilfe technischer Kunstfertigkeit produzierbar.

Eine erste Schlussfolgerung aus dieser doppelten Verortung des Unheimlichen, explizit am Rande der Ästhetik, implizit im Zentrum der Freudschen Theorie, ist in der Forschung zur Psychoanalyse weithin anerkannt, nämlich dass »gerade ihre metapsychologischen, d.h. genuin analytischen Erkenntnisse literarischen Kontexten sich verdanken«.¹² Friedrich Kittler hat etwas düster prognostiziert, dass sich in Folge

9 Vgl. Neil Hertz, »Freud and the Sandman«, S. 296.

10 Ernst Jentsch, »Zur Psychologie des Unheimlichen«, *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, Nr. 22 (25. August 1906), S. 195-98 und Nr. 23 (1. September 1906), S. 203-05 (S. 203). Jentschs Definition des Unheimlichen baut auf eben dieser intellektuellen Verunsicherung auf und ist von Freud zu Recht in Zweifel gezogen worden.

11 Freud, »Das Unheimliche«, S. 251.

12 Georg Christoph Tholen, »Das Unheimliche an der Realität und die Realität des Unheimlichen«, *Fragmente. Schriftenreihe zur Psychoanalyse*, 11 (1984), S. 6-19 (S. 8).

dieser Entdeckung psychoanalytisch informierte Literaturwissenschaft ausschließlich der Rekonstruktion von Vorformulierungen Freudscher Theoreme im 18. und 19. Jahrhundert widmen müssen, dem Auffinden »kleiner Freuds«. ¹³ Aussagen über die historische Verbindung von Literatur und Psychoanalyse möchte ich im Rahmen dieser Untersuchung allerdings zurückstellen und mich auf diejenigen Aussagen beschränken, die sich über das Unheimliche treffen lassen, wenn wir Freuds Bestimmung desselben als einer ästhetischen Emotion folgen, die offenbar strukturell sowohl mit Wiederholung als auch mit Kunstproduktion verbunden ist.

2. WIEDERHOLUNG UND POSITIVE ÄSTHETISCHE EMOTION

Die Verbindung von Kunstfertigkeit und Wiederholung ist ein Topos der Beschreibung von Lusterfahrungen in der philosophischen Ästhetik. Nach Aristoteles stellt Wiedererkennen generell die Basis ästhetischer Lust dar; Menschen freuen sich »über den Anblick von Bildern, weil sie beim Betrachten etwas lernen und zu erschließen suchen, was ein jedes sei, z. B. daß diese Gestalt den und den darstelle«. ¹⁴ Nachahmung in der Produktion, Wiedererkennen in der Rezeption machen die spezifische Attraktivität von Kunstwerken aus. Dabei rufen Repräsentationen beliebiger Affekte im Kunstwerk stets die gleichen Affekte beim Rezipienten hervor, nämlich Erheiterung im Fall einer gelungenen Komödie, den Doppelaffect von »eleos« und »phobos« im Fall einer gelungenen Tragödie. ¹⁵ Ein solcher Effekt der Nivellierung von Emotionen als Resultat ihrer Wiederholung stellt die zentrale Gemeinsamkeit zwischen ästhetischer Lust in der *Poetik* und dem Unlustgefühl des Unheimlichen nach Freud dar. ¹⁶ Freuds Bestimmung, »gleichgültig welcher Affect« könne in Angst verwandelt werden durch den Prozess von Verdrängung und unbeabsichtigter Wiederholung, korrespondiert mit einem wesentlichen

13 Friedrich Kittler, *Dichter Mutter Kind* (München: Fink, 1991), S. 197.

14 Aristoteles, *Poetik*, hg. von Manfred Fuhrmann (Stuttgart: Reclam, 1999), S. 11-12.

15 Ebd., S. 29.

16 Zwei weitere strukturelle Gemeinsamkeiten betreffen die Begriffsverwendung: Der Begriff des Schönen wird ebenso wie der des Unheimlichen sowohl zur Beschreibung eines Stimulus als auch der ihm zugeordneten Reaktion verwendet und bezeichnet reale ebenso wie phantastische Stimuli.

Merkmal künstlerischer Repräsentation: Welcher Affekt auf einem Porträt dargestellt wird, ist nicht maßgeblich für die Einschätzung des Porträts als schön. Im Fall des Schönen wie des Unheimlichen zwingt die Betonung der Wiederholung (durch klar angezeigten Kunstcharakter oder gewaltsame Rückkehr) zu einem anderen Affekt als dem primären; in beiden Fällen wird »gleichgültig welcher« Affekt überführt in eine Emotion zweiter Ordnung.¹⁷

Im Folgenden werden drei »aristotelische« Ansätze aus der neueren psychologischen Forschung vorgestellt, die die Begriffe Wiederholung, Bekanntheit und Wiedererkennen zur Bestimmung ästhetischer Emotionen zentral setzen. Zajonc, Markus und Wilson dokumentieren »the enhancement of attractiveness of a stimulus object by means of repeated exposure«.¹⁸ Die Annahme einer direkten Abhängigkeit ästhetischer Präferenzen vom Wiedererkennen basiert auf Experimenten, deren Teilnehmer wiederholt mit den gleichen Stimuli konfrontiert werden. Es lässt sich beobachten, dass alle Stimuli positiver bewertet werden, je häufiger sie gezeigt werden (mit Ausnahme derer, die initial extrem negativ bewertet wurden). Die Bewertungen, um die im Experiment gebeten wird, reichen von Einschätzungen der Komplexität eines Gegenstandes bis zu ästhetischen und moralischen Urteilen: Unter den Oppositionen, nach denen die Autoren ihre Skalen ausrichten, befinden sich »like-dislike, good-bad, handsome-ugly, honest-dishonest, simple-complex, familiar-unfamiliar«.¹⁹ Die Autoren gelangen in der Auswertung des »mere exposure effect«²⁰ zu dem Ergebnis, dass Wiedererkennen die Attraktivität eines Stimulus hebt.

Martindale und Moore verstehen ästhetische Lust als »rather mild sort of pleasure that is induced by aesthetic perceptions that do not arouse strong emotions«.²¹ Solche ästhetischen Emotionen sind nicht

17 Es handelt sich nicht um eine Emotion anlässlich einer anderen Emotion, sondern um die Transformation einer Emotion in eine andere, weshalb der missverständliche Begriff der »Meta-Emotion« hier vermieden wird.

18 Robert B. Zajonc, Hazel Markus u. William R. Wilson, »Exposure Effects and Associative Learning«, *Journal of Experimental Social Psychology*, 10 (1974), S. 248-63 (S. 248).

19 Freud, »Das Unheimliche«, S. 253.

20 Vgl. Robert B. Zajonc, »Attitudinal Effects of Mere Exposure«, *Journal of Personality and Social Psychology*, 9 (1968), S. 1-27.

21 Colin Martindale u. Kathleen Moore, »Priming, Prototypicality, and Preference«, *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 14.4

auf die Rezeption von Kunstwerken begrenzt: »Many of the everyday pleasures of life are of an aesthetic nature«. ²² Eine integrale Rolle spielt dabei ein Effekt des Wiedererkennens, den Martindale und Moore als Aktivierung bereits vorhandener »cognitive units« auffassen. Ästhetische Präferenz ist in ihrem Modell eine positive Funktion von Typikalität. Diese Hypothese wird empirisch untermauert durch Experimente mit farbigen Chips: Je näher die Farbe des jeweiligen Chips der prototypischen Norm einer Farbe kommt, desto häufiger wird von den Teilnehmern des Experiments Präferenz zum Ausdruck gebracht. Die Nähe einer Farbe oder eines dargestellten Gegenstandes zu einem vorgefassten Normalverständnis determiniert in dieser Theorie die Entstehung ästhetischer Präferenzen: Wenn es leicht fällt, einen Stimulus unter eine Kategorie zu subsumieren, so produziert diese Leichtigkeit ästhetische Prozessierungslust.

Reber, Schwartz und Winkelman grenzen sich in der Präsentation ihrer Hypothese der »cognitive fluency« von einseitig stimulusorientierten Theorien ab, indem sie ein »interaktionistisches« Modell ästhetischer Erfahrung vorschlagen. Schönheit ist weder die Eigenschaft eines Objekts, noch ist das Gefühl des Schönen eine reine Funktion subjektiver Wahrnehmung. Schönheit ist ein Effekt des Zusammenspiels von Objekteigenschaft und Wahrnehmung; entsprechend werden die Begriffe »beauty« und »aesthetic pleasure« als »interchangeable« eingeführt und definiert über Prozessierungslust: »The more fluently the perceiver can process an object, the more positive is his or her aesthetic response.« ²³ Ästhetische Lust evozieren folgerichtig Gegenstände, die wenig Information enthalten und solche, die den Zugriff auf in ihnen enthaltene Informationen durch symmetrische Strukturierung und klare Kontrastierung erleichtern. Dieses Theorem der Prozessierungslust ist höchst kompatibel mit dem Konzept ästhetischer Prototypikalität: Leicht wiedererkennbare Formen evozieren ästhetische Lust, also vor allem Formen, die aus der Erfahrung bekannt sind. »Ease of recall« und »familiarity« lassen Voraussagen über positive ästhetische Urteile zu. ²⁴

(1988), S. 661-70 (S. 661).

22 Ebd., S. 662.

23 Rolf Reber, Norbert Schwarz u. Piotr Winkelman, »Processing Fluency and Aesthetic Pleasure: Is Beauty in the Perceiver's Processing Experience?«, *Personality and Social Psychology Review*, 8.4 (2004), S. 364-82 (S. 365).

24 Die Autoren sind sich dabei durchaus der Schwierigkeiten bewusst, die abstrakte Kunstwerke für ihre Theorie darstellen, vgl. ebd., S. 374-76.

Die Annahme, dass Wiederholung und Wiedererkennen zu ästhetischer Lust führen, scheint eine Standardannahme der psychologischen Ästhetik zu sein²⁵ und für ihren häufig konstatierten »positivity bias« zumindest mitverantwortlich. Alle skizzierten Theorien lassen sich insofern als »aristotelisch« bezeichnen, als sie Wiederholung primär als Konstituens ästhetischer Lust begreifen. Da die vorliegende Untersuchung ihren Ausgang beim Unheimlichen nimmt, mithin bei einer starken Unlustempfindung, stellt sich die Frage nach negativen emotionalen Reaktionen auf Wiederholungsprozesse. Die Modelle von »mere exposure«, »prototypicality« und »cognitive fluency« lassen nur in geringem Maße Voraussagen über ästhetische Unlust zu, wie bereits Sylvia und Brown gezeigt haben.²⁶ Der Versuch, durch eine Inversion ihrer Voraussagen über ästhetische Lust Erklärungsmodelle für die Entstehung negativer ästhetischer Emotionen zu gewinnen, führt in allen drei Fällen zu kontraintuitiven Hypothesen: (1) Alles, was neu ist, löst ästhetische Unlust aus. (2) Alles, was nicht typisch ist, löst ästhetische Unlust aus. (3) Alles, was komplex ist, löst ästhetische Unlust aus. Diese Ableitungen scheinen von den jeweiligen Autoren nicht beabsichtigt²⁷ und widersprechen zudem fundamental dem Selbstverständnis des Kunstbetriebs, dem Kunstverständnis der Geisteswissenschaften und fast allen historischen Voraussagen über ästhetische Lust und Unlust, von Ciceros »variatio delectat« bis zu Darwins »love of the new«. Alle drei Modelle, die ästhetische Emotionen als Ergebnis von Wiederholungsprozessen verhandeln, bieten also nur Modelle für positive ästhetische Emotionen an.

25 Zur Bedeutung persönlicher Erinnerung für ästhetische Lust vgl. Patrick N. Juslin u. Daniel Västfjäll, »Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms«, *Behavioral and Brain Sciences*, 31 (2008), S. 559-621.

26 Paul J. Sylvia u. Elizabeth M. Brown, »Anger, Disgust and the Negative Aesthetic Emotions: Expanding an Appraisal Model of Aesthetic Experience«, *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, 1.2 (2007), S. 100-06.

27 Reber, Schwartz und Winkielman wirken einer solchen Inversion gezielt entgegen: »Complexity may sometimes be preferred because it facilitates access to the meaning of the stimulus.« Reber, Schwartz u. Winkielman, »Processing Fluency and Aesthetic Pleasure«, S. 374.

3. WIEDERHOLUNG UND NEGATIVE ÄSTHETISCHE EMOTION

Das Unheimliche unterscheidet sich von positiven ästhetischen Emotionen, die auf Familiarität zurückgehen, durch seine negative Valenz. Sylvia und Brown schlagen eine Herangehensweise an ästhetische Emotionen vor, die eben diese Bewertung ins Zentrum rückt: »Appraisal theories of emotion propose that emotions come from people's evaluations of events, particularly evaluations of how events relate to important goals, values and concerns.«²⁸ Emotionen werden demnach nicht durch Stimuli hervorgerufen, sondern durch deren Evaluation. Jeder Emotion wird eine spezifische »appraisal structure« zugewiesen: Freude ist das Resultat einer positiven Evaluation in Hinsicht auf »goal relevance« und »goal congruence«, Angst resultiert aus der Bewertung eines Vorgangs oder Gegenstandes als »goal relevant« und »goal obstructive« und der Einschätzung des eigenen »coping potential« als gering. Auch in der Appraisal-Theorie werden ästhetische Emotionen definiert als »feelings in response to art«²⁹ und in Analogie zu realen Emotionen aufgefasst. Entsprechend vermerkt bereits die grundlegende Studie von Lazarus, »that no special concepts are needed for aesthetic emotions that are not found in cognitive-motivational-relational formulations about emotion in general.«³⁰ Lazarus unterscheidet entsprechend beide nicht strukturell, sondern nur in der Frage ihrer lebenspraktischen Relevanz. In dieser Interpretation können ästhetische Emotionen nicht stark negativ besetzt sein, weil sie durch ästhetische Vermittlung abgeschwächt und mithin harmlos sind. In ihrem Versuch, die »positivity bias« in den Theorien ästhetischer Emotionen zu überwinden, weisen Sylvia und Brown experimentell nach, dass Reaktionen auf Kunstwerke negativer Art sein können; Gefühle wie Angst, Wut, Trauer, Ekel und Verachtung werden qualifiziert als »feelings in response to art«. Das Experiment konfrontiert Teilnehmer mit einerseits neutralen, andererseits beleidigenden (»offensive«) Stimuli und bittet um sowohl intellektuelle als auch emotionale Bewertung derselben. Als Ergebnis halten die Autoren eine weitgehende Kongruenz fest zwischen negativer Evaluation (dieses

28 Sylvia u. Brown, »Anger, Disgust and the Negative Aesthetic Emotions«, S. 101.

29 Ebd., S. 100; siehe ebenso Nico H. Frijda, »The Laws of Emotion«, *American Psychologist*, 43 (1988), S. 349-58.

30 Richard Lazarus, *Emotion and Adaptation* (New York: Oxford University Press, 1991), S. 295-96.

Bild verstößt gegen meine Wertvorstellungen) und negativer Emotion (›ich bin wütend‹). Sie folgern, dass erstens negative ästhetische Emotionen existieren und zweitens eine intrinsische Verbindung zwischen emotionaler Reaktion auf Kunstwerke und Überprüfung derselben auf Übereinstimmung mit eigenen Werten und Zielen gegeben ist.

In der Terminologie der Appraisal-Theorie kann das Unheimliche unkontrovers als Form der Angst bestimmt werden: Es ist zielrelevant im Sinne einer starken Erregung, zielobstruktiv im Sinne einer massiven Bedrohung, und das Problemlösungspotential des Subjekts ist niedrig. Die Hauptschwierigkeiten eines evaluationszentrierten Ansatzes liegen in der höchst normativen Weise, in der Sylvia und Brown auf ästhetische Präferenzen Bezug nehmen³¹ und in der ausbleibenden Unterscheidung zwischen emotionalen Reaktionen auf ein Kunstwerk und solchen gegenüber dem verantwortlichen Künstler. Letztere Schwierigkeit ist symptomatisch für ein Kunstverständnis, das sich über Autorschaft definiert, und trägt dennoch zum Verständnis des Unheimlichen bei: Ästhetische Präferenzen hängen offenbar nicht unwesentlich davon ab, was wir über den Ursprung des Stimulus wissen.

Die Annahme der Appraisal-Theorie, dass ästhetische Emotionen reale Emotionen in abgeschwächter Form sind, gilt nicht für das Gefühl des Unheimlichen nach Freud, das durch ein problematisches Verhältnis von Realem und Ästhetischem bestimmt ist. So bemerkt Freud zu Beginn des dritten Teils seines Essays,

daß es nämlich oft und leicht unheimlich wirkt, wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben, wenn ein Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt und dergleichen mehr.³²

Die Ununterscheidbarkeit von realen und phantastischen Quellen des Unheimlichen in Freuds Untersuchung ist ein Effekt seiner analytischen Strategie und mehr noch seiner Beispielauswahl: Nur ein einziges Beispiel eines realen Ereignisses lässt sich finden, das Einfluss auf die Argumentation des Essays hat. Es betrifft eine autobiographische Anekdote, die allerdings mit derart starken Literarizitätsmarkierungen versehen ist,

31 Die Autoren siedeln ihre Studie an »in an era where ignorance about the arts is high«, Sylvia u. Brown, »Anger, Disgust and the Negative Aesthetic Emotions«, S. 100.

32 Freud, »Das Unheimliche«, S. 267.

dass sie kaum von den fiktionalen Textbeispielen unterschieden werden kann.³³ Die späte und fast nachgeschobene Unterscheidung realer und phantastischer Stimuli aber widerspricht Freuds Eingangsverortung des Unheimlichen als einer ästhetischen Emotion. Freud unterscheidet nunmehr Realität und Dichtung unter Verweis darauf, »daß in der Dichtung vieles nicht unheimlich ist, was unheimlich wäre, wenn es sich im Leben ereignete, und daß in der Dichtung viele Möglichkeiten bestehen, unheimliche Wirkungen zu erzielen, die fürs Leben wegfallen«. ³⁴ Um auf erwartbare Einwände und Gegenbeispiele zu reagieren (etwa auf das Ausbleiben unheimlicher Wirkungen im Märchen) eröffnet Freud eine neue Unterscheidung zwischen »dem Unheimlichen, das man erlebt, und dem Unheimlichen, das man sich bloß vorstellt oder von dem man liest«. ³⁵ Das phantastische Unheimliche ist dabei »vor allem weit reichhaltiger als das Unheimliche des Erlebens, es umfaßt dieses in seiner Gänze und dann noch anderes, was unter den Bedingungen des Erlebens nicht vorkommt«. ³⁶ Dies legt nahe, dass einerseits jedes unheimliche Gefühl, das von einem realen Stimulus ausgelöst wird, auch von einem fiktiven Stimulus ausgelöst oder zumindest in einem fiktionalen Text dargestellt werden kann. Andererseits erweitert Freud den Spielraum der ästhetischen Emotion (des phantastisch Unheimlichen) weit über die Grenzen der korrespondierenden realen Emotion hinaus: Für jede reale Emotion lässt sich ein ästhetisches Pendant finden, darüber hinaus aber gibt es eine Gruppe genuin ästhetischer Lust- und Unlusterfahrungen ohne reale Gegenstücke, deren negative oder positive Valenz nicht eindeutig ist. Freud klassifiziert poetische Techniken des Unheimlichen hier nicht mehr als Meisterschaft, sondern verbindet sie mit den Bezeichnungen Betrug, Verrat und Manipulation, die einen »Grimm« des Lesers gegen Text und Autor provozieren. Als Beispiel für eine solch betrügerische Autorschaft ersetzt Freud Hoffmann durch Schnitzler.³⁷

33 »Als ich einst an einem heißen Sommernachmittag die mir unbekanntem, menschenleeren Straßen einer italienischen Kleinstadt durchstreifte, geriet ich in eine Gegend, über deren Charakter ich nicht lange in Zweifel bleiben konnte.« Ebd., S. 260-61.

34 Ebd., S. 272. Hervorhebung Freuds.

35 Ebd., S. 269.

36 Ebd., S. 271.

37 Zu Freuds notorisch ambivalentem Verhältnis zu Schnitzler vgl. *Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation*, hg. v. Thomas Anz u. Oliver Pfohlmann (Marburg: Verlag LiteraturWissenschaft.de, 2006), I, S. 24.

Spätestens hier wird es unmöglich, zielkongruente ästhetische Lust zu trennen von zielobstruktiver realer Unlust. Eine Rekapitulation der von Freud angeführten Fälle von Unheimlichem außerhalb der Dichtung lässt auf eine starke Kontinuität schließen zwischen unheimlichen Gefühlen, die auf phantastische Stimuli zurückgehen, und solchen, die auf reale Stimuli zurückgehen: Animismus, Zauberei, Magie, Allmacht der Gedanken und unfreiwillige Wiederholung verbindet die strukturelle Gemeinsamkeit, dass etwas einen intentionalen Ursprung zu haben scheint, das, rational betrachtet, nur Zufall sein kann. Diese Eigenschaft ist gleichermaßen konstitutiv für die Wiederkehr verdrängter Affekte, die eine elementare Unsicherheit in der Frage des Affektursprungs mit sich bringt. Die Vermutung eines unsichtbaren Zauberers und die Rückkehr eines nicht mehr nachvollziehbaren Affekts resultieren in der gleichen Unlusterfahrung der eigenen Unfähigkeit, einen offenbar gegebenen systematischen Zusammenhang nachzuvollziehen. Das Kriterium einer erkennbaren Intention kann verwendet werden, um reales und phantastisches Unheimliches nach Freud zu unterscheiden, informiert aber auch seine Unterscheidung zwischen Lust- und Unlustgefühlen gegenüber dem fiktionalen Unheimlichen bei Hoffmann bzw. Schnitzler. Die Wiederkehr des Gleichen muss intentional und in ihrer Intentionalität erkennbar sein, um Lust auszulösen, und löst andernfalls Unlust aus. Auch im Bereich realer Ereignisse behält diese Unterscheidung ihre Gültigkeit: Solange ein rekonstruierbarer rationaler Zusammenhang angenommen werden kann, d. h., solange entweder plausibel ein Zufall oder eine identifizierbare intentionale Strukturierung angenommen werden kann, ist Wiederholung nicht angstbesetzt.³⁸ Weder klar strukturierte noch unstrukturierte Wirklichkeit löst das Gefühl des Unheimlichen aus, sondern die Unsicherheit über eine verborgene Strukturierung. Das Unheimliche lässt sich also als das Gegenteil von Prozessierungslust beschreiben.

4. WIEDERHOLUNG UND WIEDERHOLUNGSREGEL

Um zu beurteilen, inwiefern diese Freud-Lektüre zur Debatte um ästhetische Emotionen beitragen kann, muss zunächst eine Einschränkung formuliert werden. Als Fall der Wiederkehr von etwas Bekanntem lässt

38 Vgl. Freud, »Das Unheimliche«, S. 268.

das Unheimliche keine Schlussfolgerungen über ästhetische Emotionen zu, die sich um das Phänomen der Neophilie gruppieren,³⁹ sondern nur über solche, die strukturell an Wiederholung, Familiarität und Wiedererkennen gekoppelt sind. Aussagen über ästhetische Lust oder Unlust, die durch Wiederholung erzeugt wird, sind also keine Aussagen über ästhetische Emotionen im Allgemeinen. Wenn das Unheimliche, wie Freud vorschlägt, eine ästhetische Emotion ist, so lassen sich drei Annahmen ableiten, die einen problematischen Charakter des Verhältnisses von realen und ästhetischen Emotionen nahelegen. Wenn das Unheimliche ein starker Angsteffekt ist, so impliziert dies erstens, dass eine Unterscheidung realer und ästhetischer Emotionen nach dem Kriterium lebensweltlicher Relevanz bzw. Irrelevanz, mithin Freuds Kriterium der Zielhemmung und Dämpfung, unbrauchbar ist. Die Wiederkehr des Verdrängten kann, zumindest solange der emphatische psychoanalytische Begriff von Verdrängung gebraucht wird, nicht lebensweltlich irrelevant sein und mithin Irrelevanz kein Kennzeichen ästhetischer Emotionen. Zweitens legt eine Klassifizierung des Unheimlichen als ästhetische Emotion nahe, für die Unterscheidung von realen Emotionen auf das Artefakt-Kriterium zu verzichten. Das Unheimliche beschreibt eine Zone der Ununterscheidbarkeit von Fakt und Fiktion, Wirklichkeit und Künstlichkeit. Sein Erregungs- und Destabilisierungspotential basiert gerade auf der Unsicherheit über die korrekte Evaluation eines Stimulus als natürlich oder artifiziell. Die Frage nach dem Artefakt ist also gerade das Problem, das der unheimlichen Empfindung zugrunde liegt, und kann nicht die Basis seiner Bestimmung bilden. Drittens lässt eine Integration des Unheimlichen in die Kategorie ästhetischer Emotionen keine Universalisierung der Annahme zu, dass Wiederholung, Familiarität und Wiedererkennen ästhetische Lust produzieren. Solche Lust entsteht nur, wenn bestimmte Standards von Intentionalität und Erkennbarkeit der Intention erfüllt sind. Das Unheimliche ist primär eine negative Emotion, kann aber durchaus positiv besetzt sein, etwa als Mittel der Pro-

39 Ein Vorschlag zum Verhältnis beider Gruppen ästhetischer Emotionen stammt von Armstrong und Detweiler-Bedell, deren Aufsatz unterscheidet zwischen »mild pleasures« des Wiedererkennens und dem »exhilarating prospect«, neue und komplexe Stimuli zu prozessieren. Vgl. Thomas Armstrong u. Brian Detweiler-Bedell, »Beauty as an Emotion. The Exhilarating Prospect of Mastering a Challenging World«, *Review of General Psychology*, 12.4 (2008), S. 305-29.

duktion von ›suspense‹. Die jeweilige Evaluation basiert auf dem Wissen über den Ursprung des Stimulus.

Freuds Unterscheidung zwischen realem und phantastischem Unheimlichem ist in mehrfacher Hinsicht brüchig; ein unheimliches Gefühl genuin und exklusiv ›realer‹ Natur ist mit der Definition des Begriffs unvereinbar, weil unheimliche Stimuli bestimmt sind durch ein konstitutives Moment der Unsicherheit über ihre Artifizialität. In den zwei Fällen klarer Quelleneinsicht in die Ursachen einer Wiederholung stellt sich kein Gefühl des Unheimlichen ein: Weder, wenn sie als zufällig klassifiziert werden kann, also im Rahmen des Naturgesetzlichen verbleibt, noch, wenn sie erkennbar absichtlich herbeigeführt wird. Nur wenn diese Absicht zu fehlen scheint, ihre Existenz aber dennoch angenommen werden muss, entsteht das Gefühl des Unheimlichen. Es ist also aus dem Freudschen Verständnis des Unheimlichen heraus unmöglich, einen jeweiligen Stimulus als ›real‹ oder ›ästhetisch‹ zu klassifizieren; analog ist auch die hervorgerufene Empfindung weder real noch ästhetisch. In der aktuellen psychologischen Ästhetik sind ästhetische Emotionen entweder definiert über den Artefaktcharakter des Stimulus oder über ihre lebensweltliche Relevanz, wobei sie in beiden Festlegungen abgeschwächte Parallelerscheinungen zu realen Emotionen darstellen. Unter Einbeziehung des Unheimlichen als einer ›genuin‹ ästhetischen Emotion und zugleich einer negativen lässt sich eine alternative Definition vorschlagen (die wiederum nicht für Phänomene der Neophilie gilt): Ästhetische Emotionen werden hervorgerufen durch die Beobachtung einer Wiederholung und ein damit einhergehendes Wiedererkennen. Das entscheidende Moment für ihre positive oder negative Bewertung ist die Möglichkeit, das Wiederholte auf eine Wiederholungsregel zurückzuführen, also die Kenntnis über die Ursachen der Wiederholung. Das Gefühl des Schönen als Reaktion auf kunstvolle und beabsichtigte Wiederholung einerseits und das Gefühl des Unheimlichen als Reaktion auf gewaltsame und unbeabsichtigte Rückkehr andererseits bilden die Pole dieser Gruppe ästhetischer Emotionen. Diese Emotionen durch Wiederholungsstrukturen zu definieren, bedeutet, ihnen sekundären Charakter zuzuschreiben, allerdings nicht als Kopien, sondern als Transformationen primärer Emotionen. Entsprechend sind nicht alle Emotionen als ästhetische Emotionen ›qualifiziert‹, sondern jede beliebige Primäremotion kann durch Wiederholung etwa in künstlerischer Darstellung in eine ästhetische Emotion transformiert werden. Aus der Engführung eines romantisch-psychoanalytischen Konzepts von Unlust

und eines kognitionswissenschaftlichen Konzepts von Lust lässt sich also eine Definition einer Gruppe von Emotionen über ein gemeinsames strukturelles Merkmal ableiten – wobei diese Gruppe nicht notwendig ›ästhetische Emotionen‹ heißen muss. Das Beispiel des Unheimlichen jedenfalls legt nahe, dass die Unterscheidung von ›ästhetischen‹ und ›realen‹ Emotionen fragil ist. In Freuds Essay findet sich noch eine weitere Verunsicherung der Trennlinien von Phantasie und Realität:

Ja, ich würde mich nicht verwundern zu hören, daß die Psychoanalyse, die sich mit der Aufdeckung dieser geheimen Kräfte beschäftigt, vielen Menschen darum selbst unheimlich geworden ist. In einem Falle, als mir die Herstellung eines seit vielen Jahren siechen Mädchens – wenn auch nicht sehr rasch – gelungen war, habe ich's von der Mutter der für lange Zeit Geheilten selbst gehört.⁴⁰

Diese Geste der Verwischung betrifft den Realitäts- bzw. Kunstanspruch der Psychoanalyse selbst. Erfolgreiche Verdrängung und der resultierende Angsteffekt sind Kernanliegen der Psychoanalyse. Etwas zugespitzt formuliert stellt also die Psychoanalyse einerseits Techniken zur Analyse des Unheimlichen bereit, zugleich stellt Freud eine Kontinuität her zwischen romantischer Literatur und Psychoanalyse als zweier magischer Techniken zur Produktion des unheimlichen Gefühls und akzentuiert so noch einmal den ambivalenten Charakter des Unheimlichen: Es ist sowohl eine Form der Unlust, zu deren Beseitigung wissenschaftliche Techniken nötig sind, als auch eine Form der Lust, zu deren Produktion kunstvolle Techniken entworfen werden. Im Fall der Psychoanalyse fallen diese beiden Bestimmungen zusammen.

40 Freud, »Das Unheimliche«, S. 266.

Jan Niklas Howe, »Wiedererkennen und Angst: Das Unheimliche als ästhetische Emotion«, in *Phantasmata: Techniken des Unheimlichen*, hg. v. Martin Doll, Rupert Gaderer, Fabio Camilletti und Jan Niklas Howe, *Cultural Inquiry*, 3 (Wien: Turia + Kant, 2011), S. 47–61 <https://doi.org/10.25620/ci-03_03>

QUELLENANGABEN

- Anz, Thomas u. Oliver Pfohlmann (Hg.), *Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation* (Marburg: Verlag LiteraturWissenschaft.de, 2006), I
- Aristoteles, *Poetik*, hg. von Manfred Fuhrmann (Stuttgart: Reclam, 1999)
- Armstrong, Thomas u. Brian Detweiler-Bedell, »Beauty as an Emotion. The Exhilarating Prospect of Mastering a Challenging World«, *Review of General Psychology*, 12.4 (2008), S. 305-29 <<https://doi.org/10.1037/a0012558>>
- Freud, Sigmund, *Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904* (Frankfurt/Main: Fischer, 1985)
- »Das Unheimliche«, in *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey (Frankfurt/Main: Fischer 1970), IV, S. 241-74
- »Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung«, in *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud u.a. (Frankfurt/Main: Fischer, 1968), X, S. 43-113
- Frijda, Nico H., »The Laws of Emotion«, *American Psychologist*, 43 (1988), S. 349-58 <<https://doi.org/10.1037/0003-066X.43.5.349>>
- Hertz, Neil, »Freud and the Sandman«, in *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, hg. v. Josue V. Harari (Ithaca/NY: Cornell University Press, 1979), S. 296-321 <<https://doi.org/10.7591/9781501743429-013>>
- Jentsch, Ernst, »Zur Psychologie des Unheimlichen«, *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, Nr. 22 (25. August 1906), S. 195-98 und Nr. 23 (1. September 1906), S. 203-05
- Juslin, Patrick N. u. Daniel Västfjäll, »Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms«, *Behavioral and Brain Sciences*, 31 (2008), S. 559-621 <<https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293>>
- Kittler, Friedrich, *Dichter Mutter Kind* (München: Fink, 1991)
- Lazarus, Richard, *Emotion and Adaptation* (New York: Oxford University Press, 1991)
- Martindale, Colin, u. Kathleen Moore, »Priming, Prototypicality, and Preference«, *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 14.4 (1988), S. 661-70 <<https://doi.org/10.1037/0096-1523.14.4.661>>
- Reber, Rolf, Norbert Schwarz u. Piotr Winkielman, »Processing Fluency and Aesthetic Pleasure: Is Beauty in the Perceiver's Processing Experience?«, *Personality and Social Psychology Review*, 8.4 (2004), S. 364-82 <https://doi.org/10.1207/s15327957pspr0804_3>
- Sylvia, Paul J. u. Elizabeth M. Brown, »Anger, Disgust and the Negative Aesthetic Emotions: Expanding an Appraisal Model of Aesthetic Experience«, *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, 1.2 (2007), S. 100-06 <<https://doi.org/10.1037/1931-3896.1.2.100>>
- Tholen, Georg Christoph, »Das Unheimliche an der Realität und die Realität des Unheimlichen«, *Fragmente. Schriftenreihe zur Psychoanalyse*, 11 (1984), S. 6-19
- Vidler, Anthony, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge/Mass.: MIT Press, 1992)
- Weber, Samuel, *The Legend of Freud* (Stanford: Stanford UP, 2000)
- Zajonc, Robert B., »Attitudinal Effects of Mere Exposure«, *Journal of Personality and Social Psychology*, 9 (1968), S. 1-27 <<https://doi.org/10.1037/h0025848>>

Zajonc, Robert B., Hazel Markus u. William R. Wilson, »Exposure Effects and Associative Learning«, *Journal of Experimental Social Psychology*, 10 (1974), S. 248-63 <[https://doi.org/10.1016/0022-1031\(74\)90071-7](https://doi.org/10.1016/0022-1031(74)90071-7)>