

Wer ist Broder Christiansen?

Differenzqualität, Dominante und Objektsynthese:
drei Schlüsselbegriffe seiner *Philosophie der Kunst* (1909)

Vorbemerkung

Broder Christiansen wird ins Russische übersetzt

Wer ist Broder Christiansen? Informationen über Leben und Werk dieses deutschen Philosophen sind äußerst spärlich. Man muss recherchieren, um etwas an die Hand zu bekommen. Dennoch ist sein Name in einem ganz speziellen Kontext regelrecht weltläufig geworden. Ich spreche vom Russischen Formalismus und seiner Wirkungsgeschichte. Hier ist immer wieder von Broder Christiansen die Rede, wenn es nämlich darum geht, die Begriffe „Differenzqualität“ und „Dominante“ zu kennzeichnen. Beide Begriffe stammen von ihm und sind von den russischen Formalisten aus der russischen Übersetzung seiner *Philosophie der Kunst* übernommen worden. Dieses Werk, Erstausgabe Hanau 1909, wurde unverzüglich von G. P. Fedotov unter der Redaktion von Evgenij V. Aničkov ins Russische übersetzt und erschien als *Filosofija iskusstva* 1911 in Petersburg.

1916 zitiert Viktor Šklovskij in seiner programmatischen Abhandlung über den *Konnex zwischen den Kunstgriffen des Handlungsaufbaus und stilistischen Kunstgriffen allgemeiner Art* zustimmend umfangreiche Passagen aus dieser Übersetzung, die „Differenzqualität“ betreffend [\[1\]](#).

Von nun an ist Broder Christiansen „in“, von nun an gehört er dazu: als ein auswärtiger Gewährsmann für die russische avantgardistische Literaturtheorie. Sieht man näher hin, dann stellt sich allerdings heraus, dass nur ganz bestimmte Gedanken aus seiner *Philosophie der Kunst* von den russischen Formalisten übernommen werden. Nach einer wirklichen Auseinandersetzung mit dieser Philosophie der Kunst aber wird man bei ihnen vergeblich suchen. Sie haben sich bei Broder Christiansen nur das geholt, was sie gebrauchen konnten und dann die Leiter, auf der sie zu sich selbst hinaufgestiegen sind, weggeworfen. Dennoch besteht ein gemeinsames Erkenntnisinteresse, das im Folgenden herausgestellt sei.

So ist also Broder Christiansen innerhalb der literaturwissenschaftlichen Methodendiskussion des 20. Jahrhunderts – und nur in ihr – ausschließlich mit dem präsent, was die russischen Formalisten von ihm entliehen haben. Und das sind die

Begriffe „Differenzqualität“ und „Dominante“. Dass diese Begriffe innerhalb seiner *Philosophie der Kunst* einen völlig anderen Stellenwert haben als derjenige, den sie durch solche Übernahme erhalten, wird von den russischen Formalisten nicht diskutiert. Ganz ähnlich sieht es in der Geschichte der Literaturkritik des 20. Jahrhunderts aus.

Zwar ist es seit Victor Erlichs *Russian Formalism* (1955) weithin üblich geworden, die Erläuterung der Begriffe „Differenzqualität“ und „Dominante“ mit einem Verweis auf Broder Christiansen zu versehen, eine Tradition, die bezüglich der „Dominante“ bereits 1925 mit Viktor Žirmunskijs deutschem Forschungsbericht zur „formalen Methode“ in der russischen Literaturwissenschaft gegeben ist [2]. Auch Boris Ejchenbaum verweist eigens auf Christiansen [3], ebenfalls 1925, anlässlich der „Differenzqualität“.

Soweit ich sehe, machen aber nur Renate Lachmann (1970) und Aage A. Hansen-Löve (1978) ausdrücklich darauf aufmerksam, dass diese Begriffe bei Christiansen eine ganz andere Basis haben. Lachmann betont, dass Christiansen nicht darauf aus war, „dem Wandel der Formen ein Gesetz zu finden“; ja, das „große Werk von bleibendem Wert“ zeichne sich bei Christiansen „gerade durch die Unverlierbarkeit seiner Differenzqualitäten aus im Gegensatz zu jenen Werken, in denen ein Wandel der Differenzqualitäten vor sich geht als Folge des Wandels der Vergleichsbasis.“ Christiansen wird deshalb im Gegensatz zu Šklovskij ein „statisches Wertverständnis“ bescheinigt [4].

Die ausführlichste Würdigung der Bedeutung Broder Christiansens für die russischen Formalisten hat bislang Aage A. Hansen-Löve vorgenommen. Seine „methodologische Rekonstruktion“ der Entwicklung des russischen Formalismus „aus dem Prinzip der Verfremdung“ nimmt sechzehn Mal auf Broder Christiansen Bezug. An zentraler Stelle wird Christiansens These zitiert: „Einem Kunstwerk, wenn es in sich und unabhängig von der Zeitströmung Bestand haben soll, [...] muß die Norm der Objektsynthese inhärent sein“ [5]. Und Hansen-Löve kommentiert: „Eine solche Auffassung konnten und wollten die Formalisten [...] nicht teilen“ [6]. Übereinstimmung herrsche jedoch bezüglich der Leistung der „Dominante“, denn das „Neue“ in der Kunst bestehe für Christiansen und die russischen Formalisten in der „Einführung einer ungewohnten Dominante“ [7], wie es die *Philosophie der Kunst* formuliert habe.

So bleibt nun festzustellen, dass es Broder Christiansen innerhalb der literaturwissenschaftlichen Methodendiskussion bezüglich des Russischen Formalismus zu einer weitgehenden Präsenz gebracht hat. Um so mehr verwundert

es, dass Roman Jakobson in seinem Artikel *Die Dominante* (1935) [8] nicht mit einem Wort auf Broder Christiansen zu sprechen kommt. Auch Jakobsons deutsche Herausgeber seiner ausgewählten Aufsätze (*Poetik*, 1979), Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, erwähnen das mit keinem Wort, weil es ihnen offensichtlich gar nicht aufgefallen ist. Ja, Jakobsons Feststellung, der Begriff „Dominante“ habe sich in der formalistischen Forschung als besonders fruchtbar erwiesen: es „handle sich um einen „entscheidenden, ausgearbeiteten und äußerst produktiven Begriff in der Theorie der russischen Formalisten“ [9], muss sogar den Eindruck erwecken, der Begriff „Dominante“ sei eine russische Errungenschaft. Erstaunen über Roman Jakobsons sonderbare Gedächtnislücke hat bislang nur René Wellek signalisiert: „the article [...] does not, surprisingly, allude to the fact that the term is derived from the German writer Broder Christiansen“ [10].

Sandra Rosengrant wiederum betont zwar in ihrer Abhandlung über die literaturtheoretische Position Jurij Tynjanovs, dass der Begriff „Dominante“ von Broder Christiansen „entliehen“ wurde („this concept was borrowed from Broder Christiansen“) [11], versäumt es dann aber, anlässlich der Erläuterungen zur „Differenzqualität“ auf die ebenfalls deutsche Vorprägung aufmerksam zu machen [12]. Das tut aber wiederum René Wellek, wenn er vermerkt: „Very important is a quality Tynyanov calls 'differencial quality', a term he no doubt derived from the little-known book by Broder Christiansen, *Philosophie der Kunst*.“ [13]

Kurzum: Innerhalb der englischsprachigen Forschung zum Russischen Formalismus ist der Verweis auf Broder Christiansen, wo er anlässlich der Begriffe „Dominante“ und „Differenzqualität“ stattfindet, zwar zu einer rituellen Selbstverständlichkeit geworden. Rückfragen bei Broder Christiansen selbst aber finden nicht statt.

Nur in der deutschsprachigen Forschung hat man begonnen, auf den Unterschied zwischen der Kunstauffassung Christiansens und der literaturtheoretischen Position der russischen Formalisten näher einzugehen [14]. Es gibt aber auch übergreifende Gemeinsamkeiten. Und an dieser Stelle setzen meine Überlegungen ein.

Fokus: Broder Christiansen

Mit gewissem Recht lässt sich sagen, dass Broder Christiansen bislang hauptsächlich aus der Sicht der russischen Formalisten wahrgenommen worden ist. Es ist nun aber zu fragen, wie sich denn der russische Formalismus aus der Sicht Broder Christiansens ausnimmt. Schärfer gefragt: Wie ist es denn mit dem Legitimationsanspruch des russischen Formalismus angesichts der *Philosophie der*

Kunst bestellt? Kann es ungestraft bleiben, dass es sich die russischen Formalisten herausgenommen haben, sich aus der *Philosophie der Kunst* eines deutschen Philosophen nur das herauszunehmen, was ihnen zupass kam? Es ist an der Zeit, eine Antwort auf diese Frage vorzubereiten.

Wer also ist Broder Christiansen? Es wurde am 9. Juli 1869 in Klixbüll (Nordschleswig) geboren und starb am 6. Juni 1958 in Gauting bei München. Promotion zum Dr. phil. 1902 in Freiburg im Breisgau bei Heinrich Rickert mit einer Arbeit über *Das Urteil bei Descartes*.

Man könnte sagen: er kam aus der Provinz und versank wieder in der Provinz. Wenn da nicht der Russische Formalismus gewesen wäre. Aber das blieb ihm selbst unbekannt und ist auch bis heute der deutschen Öffentlichkeit unbekannt geblieben. Symptomatisch dafür der Eintrag in der *Brockhaus-Enzyklopädie* von 2006:

„Christiansen, Broder, Philosoph, * Klixbüll (Kr. Nordfriesland) 9. 7. 1869, † Gauting 6.6.1958; er versuchte in krit. Auseinandersetzung mit der Erkenntnistheorie I. Kants und dem Neukantianismus H. Rickerts eine lebensphilosoph. Neubegründung der Metaphysik.

Werke: Kantkritik, 1. Tl. Kritik an Kant. Erkenntnislehre (1911); Die Kunst des Schreibens (1918; neu bearb. 1949 u. 1958 u. d. T. Eine Prosaschule); Der neue Gott (1934); Lb. der Handschriftendeutung (1947, mit E. Carnap; Neufassung 1955 u. d. T. Lb. der Graphologie); Lebendige Weisheit alter und neuer Zeit (1954).“

Kein Wort darüber, dass Christiansen den russischen Formalisten die Schlüsselbegriffe geliefert hat. Auch fehlt die *Philosophie der Kunst* in den bibliographischen Hinweisen.

1947 veröffentlicht Christiansen zusammen mit Elisabeth Carnap, der Frau des Philosophen Rudolf Carnap, im Reclam-Verlag, Stuttgart, eine Neufassung ihrer Grundlegung der Graphologie aus dem Jahre 1933, die eine sehr persönlich gehaltene Kurzbiographie enthält: Hier lesen wir, dass Broder Christiansen „Philosophie, Psychologie, Literatur und Kunst“ studierte, kurz vor der Habilitation aber an einer „schweren Herzangina“ erkrankte, „die ihn 20 Jahre ans Haus band und die akademische Laufbahn unmöglich machte. Aus seiner Einsiedelei im Schwarzwald und in München schrieb er Bücher über Probleme der Philosophie, der Kunst, der Sprache und der Selbsterziehung. Er war Graphik-Sammler, und vom Strich der Radierungen kam er zum Strich der Handschriften, wurde Schüler von Ludwig

Klages, war aber zu kritisch und eigenständig, um nicht bald die Fehler dieses Meisters zu erkennen und zu überwinden: daraus ist nun in jahrzehntelanger Arbeit dieses Buch geworden“. [\[15\]](#)

Dieses Buch – das ist nun das *Lehrbuch der Handschriftendeutung*, worin uns ein Anhang von sechsundvierzig Tafeln mit über zweihundert Schriftproben präsentiert wird, die im vorausgehenden Text nach allen Regeln der Kunst gedeutet werden, unter ihnen die Schriftzüge Napoleons, Mörikes sowie Marlene Dietrichs. Doch ich habe mich ablenken lassen. Nicht von Marlene Dietrich soll die Rede sein, sondern von der Poetologie und was damit zusammenhängt.

Philosophie der Kunst

Wenden wir uns nun der *Philosophie der Kunst* zu, die 1909 um ersten Mal erschienen ist. Zunächst seien Christiansens Definitionen der „Differenzqualität“ und der „Dominante“ vorgeführt und anschließend seine *Philosophie der Kunst* auf ihre Stellungnahme zu Autor, Werk und Leser befragt. Danach werde ich den Blick erneut auf die russischen Formalisten richten und schließlich die Aktualität der „Objektsynthese“ erläutern, wie sie von Christiansen begrifflich fixiert wurde.

Vorweg ist festzustellen: Für Broder Christiansen besteht der „Gehalt“ eines Kunstwerks aus „Stimmungsimpressionen“ [\[16\]](#). Die Summe der Stimmungsimpressionen ist das „ästhetische Objekt“. „Das ästhetische Objekt ist ein Gebilde im Subjekt; das äußere Kunstwerk gibt nur Material und Anweisung zum Aufbau, ist aber noch nicht selbst das fertige Urteilsobjekt“ (50). Das ästhetische Objekt ist also nicht identisch mit dem „äußeren Kunstwerk“, das aus seinem „Material“, seinem „Inhalt“ und seiner „Form“ besteht, die sich jeweils einzeln betrachten lassen. Es kommt vielmehr darauf an, die vom äußeren Kunstwerk angebotenen Stimmungsimpressionen auf rechte Weise wahrzunehmen und gleichzeitig auf rechte Weise miteinander in Beziehung zu setzen. Christiansen nennt diesen Vorgang „Objektsynthese“. Wörtlich: „Ein Kunstwerk richtig verstehen, heißt: der Anregung und Anweisung des Werkes gemäß die Objektsynthese vollziehen. Das gelingt nicht einem Jedem; es gehört dazu eine besondere synthetische Fähigkeit: Kunstverständnis“ (41).

Der „Gehalt des Kunstwerkes ist eine Kombination von Stimmungselementen und somit weder sinnlich, noch auch abstrakt-begrifflicher Natur“ (125/126). Am Rande sei vermerkt, dass die Unterscheidung zwischen „Kunstwerk“ und „ästhetischem Objekt“ wenig später für Michail Bachtin (1924), Sergej Bernstein (1927) und dann

insbesondere für Jan Mukařovský (1935) eine entscheidende Bedeutung gewinnen sollte, allerdings mit einer anderen Ausrichtung des „ästhetischen Objekts“ als bei Christiansen. Dies haben Květoslav Chvatík und René Wellek verdeutlicht. [17]

Differenzqualitäten

Unter den „Stimmungsimpressionen“, die den Gehalt eines Kunstwerks ausmachen, die also das „ästhetische Objekt“ bilden, sind, so Christiansen, die „Differenzempfindungen“ die wichtigste Gruppe. Was versteht nun Christiansen unter einer Differenzempfindung? „Wird etwas als Abweichung von einem Gewohnten, von einem Normalen, von einem irgendwie geltenden Kanon empfunden, so löst es dadurch eine Stimmungsimpression von besonderer Qualität aus, die generell nicht verschieden ist von den Stimmungselementen sinnlicher Formen, nur daß ihr Antezedens eine Differenz, also etwas nicht sinnlich Wahrnehmbares ist“ (118).

Zur Erläuterung kommt Christiansen auf fremdsprachliche Lyrik zu sprechen. „Warum“, so fragt er, „ist uns fremdsprachliche Lyrik, auch wenn wir die Sprache erlernt haben, niemals ganz erschlossen?“ Und seine Antwort lautet:

„Es fehlen uns die Differenzimpressionen: die kleinsten Abweichungen vom Sprachgewohnten in der Wahl des Ausdrucks, in der Kombination der Worte, in der Stellung, in der Verschränkung der Sätze: das alles kann nur erfassen, wer in der Sprache lebt, wer durch ein lebendiges Bewußtsein des Sprachnormalen von jeder Abweichung unmittelbar betroffen wird wie von einer sinnlichen Erregung“ (119).

Es fällt auf, dass Christiansen zunächst von „Differenzempfindungen“ spricht, dann von „Differenzimpressionen“ und anschließend von „Differenzqualitäten“, „Unterschiedsnuancen“ sowie „Differenzelementen“ (119-123). Die anstehende Sache wird, wie man sieht, regelrecht abgetastet und lexikalisch eingekreist. „Differenzqualität“ ist ganz offensichtlich das Wahrgenommene und die „Differenzimpression“ das Resultat der Wahrnehmung, wobei „Impression“, wie mir scheint, auf David Humes *impression* zurückverweist, obwohl sich Christiansen über die Herkunft seiner Begriffe mit keinem Wort auslässt. *Impressions* sind für Hume „all our more lively perceptions“ im Unterschied zu den *ideas* als „the less lively perceptions“, die nur in der Reflexion gegeben sind [18]. Humes *impression* hat das unmittelbar Angesehene zum Auslöser, *idea* ist die nachträglich Vorstellung von etwas unmittelbar Angesehendem, also eine erinnerte *impression*. Die „Differenzimpression“ wäre somit eine Mischung aus *impression* und assoziierter

idea einer erinnerten *impression*.

Die Differenzqualität hat für Christiansen eine „Differenzbasis“, einen „Vergleichsgrund“ zur Voraussetzung (122). Und dieser Vergleichsgrund, auf dem die Abweichung erscheint, muss, wie das Beispiel der fremdsprachlichen Lyrik zeigt, als Selbstverständlichkeit gegeben sein, um wirksam zu werden. Das heißt: Die Differenzbasis der Differenzqualität kann nicht eigens erlernt werden, um dann in einem bestimmten Fall wahrnehmbar zu sein. Die Differenzbasis ist etwas, das zur Gewohnheit geworden ist, Normen beispielsweise, die „verinnerlicht“ wurden, wie wir heute sagen würden.

Christiansen unterscheidet nun zwischen zwei Arten von Differenzqualitäten: solchen, die einen „ephemereren“ Vergleichsgrund haben, und solchen, die einen „unverlierbaren“ Vergleichsgrund haben. Auf Grund dieser zwei Arten von Differenzqualitäten unterscheidet Christiansen zwei Arten von Kunstwerken, also zwei Arten von „ästhetischen Objekten“. Es gibt solche Werke, „die sich auf Tageskonventionen gründen“ (123): Sie verlieren ihre Differenzqualitäten, sobald die „Basis der Abweichung“ ihre Geltung verliert. Die Folgezeit begreift diese Werke nicht mehr, weil eine Veränderung der „Objektsynthese“ stattgefunden hat.

Nun gibt es aber auch solche Werke, die ihre Differenzqualitäten, d.h. ihre wesentlichen Differenzqualitäten nicht verlieren und deshalb über die Zeiten hinweg eine identische Objektsynthese zulassen. Wörtlich heißt es: „Nur wenn die Differenzqualitäten ihren Vergleichsgrund im Werke selbst haben oder sich ergeben aus Abweichungen vom allgemein Menschlichen, vom allgemein Natürlichen oder von festgewurzelten Institutionen, sind sie unverlierbar“ (123).

Christiansen gibt allerdings gleichzeitig zu bedenken, dass es ein Werk ganz ohne vergängliche Differenzelemente nicht geben könne. Wie sehr aber ein Werk „durch den Ausfall vergänglicher Differenzelemente leidet, hängt natürlich davon ab, einen wie großen Teil des Ganzen sie bilden“. Die Erläuterung macht sich an Rembrandt fest: „Fraglos sind auch bei Rembrandt viele ephemere Differenzqualitäten vorhanden gewesen und ausgefallen, die wir heute nur nachkonstruieren, nicht nachempfinden können, aber hier ist der Verlust unwesentlich gegenüber dem, was Bestand hatte“ (124).

Der ästhetische Rang eines Kunstwerks bemisst sich also danach, inwieweit es zu verschiedenen Zeiten eine identische Objektsynthese zulässt. Woran aber kann man dies einem Werk hier und jetzt ansehen? Ganz offensichtlich an seiner

Verständlichkeit, einer Verständlichkeit, die ihre Eigenart in der Störung des Gewohnten hat, denn unverlierbare Differenzqualitäten sind nichts anderes als unverlierbar ins Werk gesetzte Störungen: „Differenzqualität“, so möchte ich sagen, ist das Resultat von „Störung“.

Störung

Es empfiehlt sich, wie mir scheint, den Begriff der Störung als Leitbegriff für die Überlegungen Broder Christiansens geltend zu machen. Dass auch Viktor Šklovskijs „Verfremdung“ von der Störung ausgeht, liegt auf der Hand. Wie man weiß, führt von Šklovskij eine direkte Linie zurück zu Henri Bergson, der im „Automatismus“ unserer „Gewohnheiten“ etwas Komisches sieht. Die Suggestion des Automatismus wird durch Lachen gestört (*Le rire*, 1900) [\[19\]](#).

Auch sei nicht vergessen, dass später Martin Heidegger (*Sein und Zeit*, 1927) und Jean-Paul Sartre (*L'être et le néant*, 1943) von der Störung ausgehen, um die Mechanismen des Gewohnten als die Suggestionen der Unfreiheit in den Griff zu bekommen. Im Gefolge Heideggers denkt Sartre die Erfahrung des Seins aus der Erfahrung des Nichts. Das Nichts als die totale Störung des Seins.

Und vor ihnen hatte bereits Karl Jaspers in seiner *Psychologie der Weltanschauungen* (1919) die „Grenzsituation“ als exemplarische Störung des Gewohnten ausgezeichnet [\[20\]](#). In *Sein und Zeit* kommt Heidegger auf Tolstojs Erzählung *Der Tod des Iwan Iljitsch* zu sprechen, als es darum geht, Seinsbewusstheit zu veranschaulichen. Das „man stirbt“, so Heidegger, wird für den Helden Tolstojs zum „ich sterbe“, ist damit Störung der Seinsvergessenheit. Der „Halt im Begrenzten“, den das „Gehäuse“ bereitstellt, geht in der „Grenzsituation“ des Sterbens verloren (Jaspers), das „Manselbst“ wird zum „Selbst“ (Heidegger). Wesentliches zum Phänomen der Störung hat Jan-Ivar Lindén mit seiner Monographie *Philosophie der Gewohnheit* (1997) herausgearbeitet. Untertitel: *Über die störbare Welt der Muster*. Auf literarische Sachverhalte aber wird darin nicht eingegangen. Lindéns Titel lautete ursprünglich *Störung*. Der Verlag wollte es anders.

Dominante

Es kommt nun darauf an, zu sehen, dass auch Broder Christiansens Begriff der „Dominante“ der unausgesprochene Leitbegriff der Störung zugrunde liegt. Die Definition der Dominante wird bezeichnenderweise durch Überlegungen zum „Neuen“ in der Kunst eingeleitet. Das „Neue“ ist nicht „ein Gegenständliches bisher

unbekannter Art“ (241), sondern eine „ungewöhnliche Art“ der von einem Kunstwerk verlangten Objektsynthese. Drei Dinge sind es, die, nach Christiansen, die „Objektsynthese“ ausmachen: „1. die Wahl der Dominante, 2. die Abgrenzung der niederen Formsynthesen und 3. die Bestimmung der Abstraktionen“ (241). Wer die Dominante verfehlt, verfehlt die von einem Kunstwerk verlangte Objektsynthese. Auch der „ästhetisch geschulte Blick“ steht in der Gefahr, ein Werk nicht so zu verstehen, wie es gemeint ist, wenn nämlich die Dominante nicht erfasst wird. Und Christiansen führt aus: „Die Dominante ist wie der Knochenbau im organischen Körper, sie enthält das Thema des Ganzen, trägt das Ganze und alles hat darauf Bezug. Nun ist aber a priori nicht gegeben, welches Moment führen soll. Jedes Formale, aber auch das Gegenständliche kann Dominante sein“ (242).

Erst mit der Erfassung der Dominante wird es möglich, die ihr dienenden Elemente als solche einzuschätzen, so dass die adäquate Abstraktion angesichts der Teile des Ganzen nicht von vornherein verhindert wird (Punkt 2 und 3 beim Vollzug der Objektsynthese).

„Jedes Formale, aber auch das Gegenständliche kann Dominante sein“. Zum Verständnis des Kunstwerks ist erforderlich, „die Dominante herauszufühlen und sich von ihr tragen zu lassen; sie erst gibt jedem andern Element und dem Ganzen die letzte Deutung.“ So liege also „eine Art von Neuheit“ in der Möglichkeit, „eine ungewohnte Dominante“ einzuführen: „Denn es entstehen durch Gleichmäßigkeiten des künstlerischen Schaffens einer Zeit Erwartungen einer bestimmten Art von Dominante, welche dann beim Neuen irreführen.“ Die ersten Leser Jens Peter Jacobsens etwa „waren auf ein Kontinuum äußerer Geschehnisse und Handlungen eingestellt“ und mussten deshalb „die neue Art der Dominante“ verfehlen; und „in gewissen Radierungen Rembrandts gibt der Rhythmus von Licht und Schatten das Hauptthema“, so dass der „Weg zum Verstehen“ demjenigen erschwert wird, „der eingewöhnt ist auf eine zentrale Bedeutung der Umrißlinie“ (242). Die neue Dominante setzt, sobald sie erfasst wird, die gewohnte Blickeinstellung außer Kraft, ist Störung, aber nur für einen Augenblick: bis sie nämlich dominiert.

Und hier kommt es zu einer unerwarteten Feststellung – unerwartet, wenn man die Ansichten der russischen Formalisten bedenkt. Christiansen betont nämlich, dass die „Einführung einer ungewohnten Dominante, also die Qualität der Neuheit keinen Wert repräsentieren“ kann (243). Das heißt: Es wird zwar eingeräumt, dass die Kunst eine Geschichte hat, nicht aber, dass es einen Fortschritt in der Kunst gibt. Eine ungewohnte Dominante lässt also die gewohnten Dominanten, die geläufigen Dominanten der Tradition, durchaus nicht veralten.

Christiansen weist im Übrigen auch auf die seltenen Fälle hin, in denen „die Stimmungsfaktoren eines ästhetischen Objekts an der Gesamtleistung zu gleichen Teilen mitwirken“ (241). Es gibt also Werke, deren Objektsynthese verschiedene Einstellungen erfordert, Einstellungen, die, nacheinander eingenommen, jeweils ein anderes Moment führend, d.h. dominant werden lassen. Solche Werke aber sind selten. Die Wahrnehmung des Betrachters (oder Lesers) springt dann zwischen verschiedenen Dominanten hin und her.

Autor, Werk, Leser

Sehen wir uns nun an, was in Broder Christiansens *Philosophie der Kunst* in grundsätzlicher Hinsicht über den Autor, über das Werk und über den Leser gesagt wird. Dem „Künstler“ stellt sich die Aufgabe, zentral solche Differenzqualitäten zu schaffen, die keine ephemere Vergleichsgrundlage haben, und er muss in Auseinandersetzung mit der zu gestaltenden Sache zur Dominante finden, die oftmals nicht von Anfang an feststeht. Das „Werk“ schreibt, wenn es gelungen ist, von sich aus vor, wie es zu verstehen ist, wie nämlich die „nachschafternde Synthese des ästhetischen Objekts“ auszusehen hat. Das „Werk muss also sich selbst erklären können“ (247). Einem Kunstwerk, das „unabhängig von der Zeitströmung Bestand haben soll“, muss „die Norm der Objektsynthese immanent sein“ (248). Ein hermeneutisches Problem existiert für Broder Christiansen nicht. Um angemessen zu verstehen, hat der Leser lediglich darauf zu achten, die ins Werk gesetzten Anweisungen für eine adäquate Objektsynthese zu befolgen und nicht zu behindern.

Die nachschaffende Objektsynthese kann, wie Christiansen ausführt, auf verschiedenste Weise behindert werden: durch „empirische Beobachtung“ des dargestellten Inhalts, sei dieser materieller oder psychischer Natur; durch Erläuterung des „Technischen“, des „handwerksmäßigen Aufbaus des Werkes“; durch „Formanalyse“, die die „Formwirkung“ als Rezeption der „Stimmungswirkung“ stört; durch Klarlegung der „historischen und psychologischen Genesis des Werkes“, denn das „genetische Verstehen ist mit dem ästhetischen Verstehen nicht identisch“; durch Vergleich des gegebenen Werks mit „anderen Werken desselben Künstlers“ und mit „themagleichen Werken anderer Künstler“, denn „Vergleichsbegriffe“ werden „niemals die letzten Nuancen treffen, auf die es in der Kunst gerade ankommt“ (260-264).

Beide, der Autor wie auch der Leser, werden vom Werk in den Dienst genommen. Der Autor: indem er der zu gestaltenden Sache gehorcht und die Norm der Objektsynthese ins Werk setzt, - der Leser: indem er auf die nachschaffende Synthese des ästhetischen Objekts verpflichtet wird.

Solche Werkauffassung weist zurück auf Kant und Schopenhauer, die Christiansen nicht nennt. Und sie weist voraus auf Roman Ingarden (*Das literarische Kunstwerk*, 1931), René Wellek und Austin Warren (*Theory of Literature*, 1949), Manfred Kridl (*The Integral Method of Literary Scholarship: Theses for Discussion*, 1951) sowie auf Wolfgang Iser (*Substanz und Thema in der Kunst*, 1960), die sich aber alle nicht auf Christiansen beziehen. Eine angemessen komplexe Ausarbeitung dieser Entwicklungslinie steht noch aus. Christiansen bündelt seine Tradition und richtet sie gleichzeitig neu aus.

Zwischen Christiansen und Ingarden wiederum entfalten sich die russischen Formalisten, die sich zwar auf Christiansen berufen und von ihm die Schlüsselbegriffe „Differenzqualität“ und „Dominante“ übernehmen, dies aber in einer Mischung von Abspaltung und Nachfolge.

Einwände gegen die russischen Formalisten

Stellt man sich auf den Boden der *Philosophie der Kunst*, wie sie Broder Christiansen 1909 vorgelegt hat, so erwachsen den russischen Formalisten mehrere Einwände. Zuallererst springt dann nämlich ins Auge, dass die hermeneutische Praxis der russischen Formalisten immer nur eine partielle „Objektsynthese“ vornimmt, wenn es um traditionelle literarische Texte geht. Man denke nur an Viktor Šklovskijs Interpretation des *Tristram Shandy* von Laurence Sterne oder an Boris Ejchenbaums Interpretation des *Mantels* von Nikolaj Gogol. Beide Interpretationen erheben nicht das Erzählte, sondern das Erzählen zur Dominante: nämlich jeweils einen bestimmten Typus von literarischem Erzählen, wodurch alles Inhaltliche ausgesperrt bleibt, weil es nur noch als Vorwand für die Veranschaulichung von Gesten des Erzählens in Betracht kommt. Nun hat eine solche Blickeinstellung gegenüber diesen beiden Texten gewiss ihre Berechtigung, nur hätte sie durch andere Blickeinstellungen, die Inhaltliches fassen, ergänzt werden müssen. Eine solche Ergänzung aber wird durch das formalistische Credo verhindert. Dass gerade die vom russischen Formalismus kultivierte Dominante der „Kunstgriffe“ zu einer adäquaten „Objektsynthese“ führt, wenn es um genuin futuristische Texte geht, hätte Christiansen gewiss gerne bestätigt.

Des Weiteren ist festzustellen, dass der Begriff „Differenzqualität“ bei den russischen Formalisten nur in seinem „ephemerer“ Modus zum Zuge kommt. Die Existenz „unverlierbarer“ Differenzqualitäten wird von ihnen gar nicht zugegeben. Sie kennen nur Vergleichsgründe, die entstehen und vergehen – seien sie literarischer oder gesellschaftlicher Art. Broder Christiansens Einstellung gegenüber dem literarischen Kunstwerk ist aber „ergozentrisch“, d.h. im Werk (ergon) zentriert, um einen

programmatischen Terminus Manfred Kridls (1951) zu benutzen, der ihn von Zygmunt Lempicki übernimmt [21]. Kurz zuvor hatten René Wellek und Austin Warren in *Theory of Literature* (1949) „ergozentrisch“ (ergocentric) durch „intrinsisch“ (intrinsic) ersetzt [22], was hier nur nebenbei vermerkt sei.

Es ist nun zu betonen, dass das Vorgehen der russischen Formalisten aus der Sicht Broder Christiansens keinesfalls als „ergozentrisch“ bezeichnet werden kann, denn mit dem Pochen auf solche „Differenzqualitäten“, die niemals „unverlierbar“ sind, gliedert die formalistische Theorie das einzelne literarische Kunstwerk in die Geschichte ein, die als „literarische Evolution“ (Tynjanov) begriffen wird und in der „Parodie“ ihr Musterbeispiel hat. „Nicht nur die Parodie, sondern jedes Kunstwerk überhaupt wird als Parallele und Widerspruch zu irgendeinem Muster geschaffen“, proklamiert Viktor Šklovskij und behauptet: „Ein Kunstwerk wird auf dem Hintergrund und per Assoziation anderer Kunstwerke wahrgenommen“ [23]. Für denjenigen, der ein Kunstwerk im Sinne der russischen Formalisten „verstehen“ will, ergibt sich aus diesen Feststellungen ein ganz bestimmtes Postulat an Vorwissen. Dieses Postulat aber hätte Broder Christiansen niemals unterschrieben. Für ihn ist eine Blickeinstellung, die den Vergleich eines Kunstwerks mit einem anderen zur Voraussetzung hat, der adäquaten Objektsynthese sogar hinderlich.

Objektsynthese

Es ist bereits deutlich geworden, dass die Wahrnehmung der Differenzqualität und die Erkenntnis der Dominante zur Objektsynthese führen. Diese kommt offensichtlich nicht aufgrund einer vorzunehmenden Analyse zutage, sondern ist spontanes Resultat unserer Wahrnehmung. Anders gesagt: da ist etwas „am Werk“, das uns zu adäquater Wahrnehmung animiert. Die Gründe dafür liegen darin, dass das „Objekt“ Bewusstseinsfaktoren genutzt hat, die zur Wahrnehmung seiner Identität führen. Dieser Vorgang ist anzuerkennen, ohne dass er begrifflich zu erklären wäre. Die Begriffe „Differenzqualität“ und „Dominante“ sind aber erste Schritte zu seiner Erklärung. Christiansens Überlegungen bewegen sich hier in eine Richtung, die wenig später von der „Gestaltpsychologie“ eingeschlagen wurde. Zu nennen sind Christian von Ehrenfels, Max Wertheimer, Kurt Koffka und Wolfgang Köhler. Ihr Denken setzte sich dann fort in Rudolf Arnheims *Visual Thinking* (1969). Immer geht es um die Konstitution einer Wahrnehmung, aufgrund derer wir zu einer Erkenntnis kommen. Dieser Frage geht, gestützt auf eine andere Tradition, auch Malcolm Gladwell mit seiner Monographie *Blink* (2005) nach. Untertitel: *The Power of Thinking Without Thinking*. Ausgangspunkt ist die Voraussetzung eines „adaptive unconscious“ (adaptierendes Unbewusstes), das „rapid cognition“ (blitzschnelle Erkenntnis) herbeiführt, die als „blink“ (auf einen Blick) geschieht, also regelrecht im Nu. Das adaptierende Unbewusste wird radikal von dem abgegrenzt, was Sigmund

Freund unter dem Unbewussten verstand, das ein düsterer Ort war, angefüllt mit Wünschen, Erinnerungen und Phantasien, über die wir gar nicht bewusst nachdenken wollten. Der neue Begriff des adaptierenden Unbewussten meine „eine Art riesigen Computer, der schnell und ruhig eine Menge von Daten in Gang hält, damit wir als menschliche Wesen funktionieren können.“ [24]. Gladwell zitiert den Psychologen Timothy D. Wilson: „Das adaptierende Unbewusste leistet gute Arbeit, indem es die Welt abschätzt, die Menschen vor einer Gefahr warnt, Ziele setzt und Handlungen initiiert – und das in einer höchst komplexen und effizienten Weise.“ [25] Das Bewusstsein hat also komplexes Denken an das „adaptierende Unbewusste“ delegiert, das nun wie ein „automatischer Pilot“ in einem hochmodernen „Jetliner“ arbeitet.

In den von diesen Überlegungen eröffneten Denkraum ist ganz offensichtlich Christiansens Begriff der „Objektsynthese“ zu stellen. Sehen wir uns erneut die Verdeutlichungen Christiansens an. In den weiter oben bereits nach vorn gerückten Zitaten, die Objektsynthese betreffend, wurde ein Begriff zum Leitbegriff: „Kunstverständnis“. Das heißt: das Kunstwerk, wie es vorliegt, ist kein Garant für seine Objektsynthese. Nicht jeder ist zu einer Objektsynthese fähig. Nur, wer Kunstverstand hat. Erst Kunstverstand erweckt das reglose und stumme Kunstwerk, wie es materiell greifbar ist, zum Leben: in der Objektsynthese.

Nun ist es aber so, dass der kunstfremde Blick auf das vorhandene Kunstwerk durchaus nicht nichts erfasst. Er erfasst sogar vieles, dieses aber so, dass die Objektsynthese gerade verhindert wird, weil sich der Blick an etwas festmacht, dieses „Etwas“ jedoch so herausnimmt, dass Bestandteile des Kunstwerks isoliert und in einen Kontext gerückt werden, der aus der künstlerischen Ganzheit hinausführt.

Wer Kunstverstand hat, wird zwar immer auch das sehen können, was diejenigen sehen, die keinen haben. Nicht aber umgekehrt: Wer keinen hat, sieht nicht das Objekt der Objektsynthese. Was aber leistet der solcherart ja regelrecht beschworene Kunstverstand in concreto? Zweierlei: Er hebt das Kunstwerk heraus aus dem Fluss der Zeit und erfährt die vom Kunstwerk erschlossene Welt in ihrem grundsätzlichen Abstand zur Empirie. Hierzu ist Folgendes zu erläutern.

Indem die russischen Formalisten sich auf die verlierbaren, d. h. vergänglichen Differenzqualitäten konzentrierten, gelangten sie zu einem reduzierten Begriff von „Störung“. Positiv ausgedrückt: Aus der „literarischen Reihe“, die ja immer chronologisch Geschichte beschwört, wird überhaupt erst Innovation als solche sichtbar. Nun richtete sich das Interesse aller russischen Formalisten auf den Wahrnehmungsakt unserer Lektüre. Man denke an Šklovskijs Kernthese, dass die

Kunst durch „erschwerte Form“ unseren Wahrnehmungsakt „verlängert“. Und Grundlage der „erschwerten Form“ ist die „Verfremdung“ des dargestellten Gegenstandes, der entweder ohne alle Terminologie oder durch eine nicht zuständige Terminologie vor Augen gebracht wird. Mit einem Wort: Unser Wahrnehmungsakt wird „verlängert“, wenn er die Struktur des Rätsels hat. Das Bewusstwerden solcher Verlängerung ist das Vergnügen des Formalisten.

Wenn wir heute die *Philosophie der Kunst* lesen, so wird uns das Vorgehen der russischen Formalisten den Blick für die überzeitliche Geltung der von Christiansen entwickelten Objektsynthese schärfen. Gleichzeitig zeigt sich, dass der Weg der russischen Formalisten als Reaktion auf die Vereinnahmung des literarischen Kunstwerks durch Biographismus und soziologisches Hinterfragen gegangen werden musste. Dass aber nun plötzlich das literarische Kunstwerk zur Summe seiner Kunstgriffe wird, die ihre Geschichte haben, durch die jeweils die Wahrnehmung von Kunstwerken epochenspezifisch geprägt sein soll – das bleibt selbst eine ephemere Theoriebildung [26]. Hans Rothe hat denn auch in seiner Streitschrift *Moderne und Fin de siècle* (2001) [27] den russischen Formalisten „Kunstferne“ bescheinigt. Ja, nicht nur das: die Rezeption ihrer Lehren, wie sie bei uns nach 1965 anhaltend einsetzte, habe in eine „Falle“ geführt, indem ein Diskurs herrschend wurde, der für die „Idee“, der die Kunst die Gestalt gibt, überhaupt keine Antennen hatte.

Kurzum: Šklovskij, Tynjanov und Eichenbaum sind jeweils von Kopf bis Fuß auf Formgeschichte als Wahrnehmungsgeschichte eingestellt: Ein Einzelwerk hat seinen Reiz und Rang darin, dass es mit der Tradition seiner Gattung bricht und uns damit zu neuem Sehen animiert, einem Sehen, dem die Mechanismen seines Funktionierens bewusst werden. Wie es kommt, dass ich einen literarischen Text immer wieder lesen kann, gerade weil ich ihn bereits gut kenne, und dass ich ein und dasselbe immer noch einmal hören und sehen möchte, wenn es denn künstlerisch gelungen ist, das hat noch kein Formalist zu erklären versucht.

Solche Abwegigkeit, das hermeneutische Heil da zu suchen, wo die Kunstgriffe sind, denen alles Inhaltliche nur ein Vorwand ist, wird man in Broder Christiansens *Philosophie der Kunst* nicht finden. Und doch schließt er den Blick dafür, wie das Kunstwerk „gemacht“ ist, gerade nicht aus. Nur: Die „Differenzqualität“, die uns zu genauem Hinsehen zwingt, ist keine, die an der Tradition des „Machens“ ausgerichtet ist, sondern an der Dynamik unserer natürlichen Wahrnehmungsakte, zu denen nicht nur unsere Strategien der Orientierung im alltäglichen Leben gehören, sondern auch das müßige Innehalten vor einer schönen Aussicht oder dem Helldunkel einer Gewitterlandschaft. Kunst reproduziert immer auch empirische Wahrnehmungshaltungen, die dann selber nicht Thema sind, sondern die Thematik strukturieren, sie der Verständnislenkung unterwerfen.

Erzählverfahren haben zwar ihre Geschichte, bleiben aber stets unmittelbar bezogen auf unveränderliche Strukturen des menschlichen Bewusstseins. Wenn ich in der empirischen Wirklichkeit den Anfang einer Geschichte erfahre, so will ich auch ihr Ende wissen. Erfahre ich ein schreckliches Ende, will ich wissen, wie alles begonnen hat. Auf solchen empirischen Vorgaben fußen die Differenzqualitäten, die unvergänglich sind. Nichts ist in der Kunst, was nicht vorher im Bewusstsein war.

Die großen Erzähler evozieren mit ihrem Erzählen die empirischen Vorgaben, um dann „ihre“ Differenzqualitäten einzubringen: durch Hinauszögern des Endes, durch Verdunkelung des Anfangs. Aber das sind primär keine Reaktionen auf andere Texte, sondern ein kalkuliertes Spiel mit Bewusstseinsgesetzen. Aus ihnen und nur aus ihnen bezieht ein Schriftsteller das Überzeugende seines Verfahrens und nicht aus gegebenenfalls vorliegenden literarischen Traditionen.

Die Seinsunmittelbarkeit aller großen Kunst hat es mit „existentiellen“ Sachverhalten, nicht mit „literarischen“ zu tun. Aber gerade dem Blick des eingeschworenen „Literaturexperten“ verbirgt sich dies. Er sieht immer sofort mit den Augen seiner „Bildung“, ist stolz auf sein diesbezügliches Wissen, schreibt Abhandlungen über intertextuelle Bezüge. Die russischen Formalisten postulieren ein ganz bestimmtes Wissen als Basis für das Verständnis von „Differenzqualitäten“ in ihrem Sinne: ein formgeschichtliches Wissen der literarischen Szene, auf der ein Einzelwerk erscheint.

Fazit

Christiansen hielt „ephemere“ und „unverlierbare“ Differenzqualitäten auseinander. In der Praxis der „Objektsynthese“ ist das allerdings gegenüber Kunstwerken der eigenen Gegenwart kaum möglich. Sobald aber ein Kunstwerk seine Zeit überdauert, fallen die ephemeren Differenzqualitäten von ihm ab. Was bleibt, sind jene Differenzqualitäten, die, wie nun pointierend zu wiederholen ist:

– „ihren Vergleich im Werk selbst haben“

– „oder sich ergeben aus Abweichungen vom allgemein Menschlichen, vom allgemein Natürlichen“

– „oder von festgewurzelten Institutionen“ (123).

Aus solchen Vergleichsgründen sich ergebende Differenzqualitäten sind „unverlierbar“. Sie allein machen das gelungene Kunstwerk aus, Das aber heißt: Das gelungene Kunstwerk steht heraus aus der Zeit, in der es erschien und aus der es seine „ephemereren“ Differenzqualitäten erhielt. Mit seinem Zugriff auf die „unverlierbaren“ Differenzqualitäten bündelt Christiansen Verschiedenes, ohne es auszufalten. „Abweichungen vom allgemein Menschlichen“ – damit ist offensichtlich das Panorama der Psychopathologien gemeint, wie es uns in den herausragenden Werken der Weltliteratur gezeigt wird: Sophokles, Shakespeare, Molière, Schiller, Dostojewskij – wohin man blickt: Leidenschaften, die alle Normen sprengen. „Abweichungen vom allgemein Natürlichen“ – das betrifft die Abrückung der Welt eines Kunstwerks von der alltäglichen Empirie, nicht nur im Unwahrscheinlichen, sondern auch durch Missachtung von Naturgesetzen: im Märchen, in den positiven und negativen Utopien, in Hölle, Fegefeuer und Paradies eines Dante. „Abweichungen von fest gewurzelten Institutionen“ – das sind Tabubrechungen, ein Zuwiderhandeln gegen Kodierungen, in die der Handelnde eingelassen ist und die er doch, aus Gründen, die vom Dichter zu veranschaulichen sind, verletzen muss.

Der allererste Modus von Differenzqualität, der seinen Vergleichsgrund „im Werk selbst“ hat, lässt erkennen, dass Christiansen bei seiner Aufzählung nicht systematisch vorgegangen ist. Denn veranschaulicht vorliegen, um wahrgenommen zu werden, müssen ja auch die anderen Modi, die mit einem „oder“ angeschlossen werden. Kurzum: der Vergleichsgrund für „unverlierbare“ Differenzqualitäten ist, wo ein gelungenes Kunstwerk vorliegt, „im Werke selbst“ da. Und natürlich würden sich die Vergleichsgründe systematisieren lassen. Hier geht Christiansen jedoch rhapsodisch vor. Und das gilt auch für sein Einbringen der „Dominante“. Es liegt auf der Hand, dass eine Dominante im Bereich des Dargestellten oder im Bereich des Darstellenden liegen kann und dass sich diese Bereiche systematisieren ließen.

Worin also besteht die besondere Leistung der *Philosophie der Kunst* (1909)? Offensichtlich darin, dass nach der Konstitution unserer Wahrnehmung angesichts eines Kunstwerkes gefragt wird. Ja, die Frage nach dieser Konstitution wird zur Hauptsache erhoben. Und deshalb haben sich die russischen Formalisten auf Christiansen berufen. Auch sie fragten ja nach solcher Konstitution, machten ihre Antwort aber an der Geschichte der „Kunstgriffe“ fest. Christiansen jedoch hatte die Rückbindung des bleibenden Kunstwerks an die „unverlierbaren“ Differenzqualitäten im Sinn, die in der Natur des Menschen ihre Vergleichsgrundlage haben.

Mit solcher Prämisse gelangt er zu einem literarischen Werkbegriff, der mit der vom

Leser zu leistenden „Objektsynthese“ alle literaturtheoretischen Abwege des 20. Jahrhunderts überdauert hat [28]. So bleibt festzuhalten: Broder Christiansen wurde durch das Fortleben des Russischen Formalismus zwar innerhalb der literaturwissenschaftlichen Methodendiskussion der Vergessenheit entrissen, doch so, dass sein eigener theoretischer Anspruch bislang nirgends in seiner zukunftsweisenden Perspektive gewürdigt wurde.

Nachbemerkung

In seiner Schrift *Das Gesicht unserer Zeit* aus dem Jahre 1929 versucht Broder Christiansen, die Stilnotwendigkeit seit dem Naturalismus als „Pendelgang dialektischer Entwicklung“ zu erklären. [29] Hierzu wird der Terminus „Dominante“ erneut aufgegriffen. An die Stelle der „Differenzqualität“ aber tritt jetzt der „Differenzklang“: „In alles Leben, in alles Werk geht als Komponente ein das Sichabheben vom Alten: der Differenzklang“. Die „Differenzklänge“ werden aber hier nicht nur als Elemente der Kunst verstanden, sondern auch als Elemente des Lebens. Seit „zwei Jahrzehnten“ kenne jetzt die Ästhetik den Sinn der Differenzklänge für die Kunst, „aber gleich bedeutsam sind sie für die Komposition des Lebens“ (27). „Differenzklänge“ sind „Regelbeugeöne“. Wörtlich heißt es: „Wenn man das Brüchige liebt, das Dekadente, das Perverse, das Labile, das Nervöse und jede Art des Abnormen, so ist das wie eine Klaviatur von Verneinungen, darauf man spielt“ (27).

Was jedoch die Kunst anbelange, so sei nach der Jahrhundertwende die „Sprache der Formen“ theoretisch „neu entdeckt und geklärt“ worden; und als Beweis nennt Broder Christiansen Rudolf Steiner, seine eigene *Philosophie der Kunst* und Wassily Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst* (1912). Vom Russischen Formalismus hat Christiansen, wie es scheint, keine Kenntnis gehabt, denn er hätte an dieser Stelle zumindest auf Viktor Šklovskijs *Kunst als Kunstgriff* (1917) verweisen können. Es sei nicht vergessen, dass ja Viktor Žirmunskij bereits 1925 im allerersten Heft der „Zeitschrift für slavische Philologie“ über die Anfänge des Russischen Formalismus auf deutsch berichtet hatte – mit dem Hinweis, dass der Leitbegriff „Dominante“ der „Ästhetik Christiansens“ entnommen worden sei [30].

Was unter der „Sprache der Formen“ zu verstehen ist, wird von Christiansen auf folgende Weise erläutert: „Gemeint war, daß nicht nur jede Farbe ihren besonderen Innenklang hat, wovon schon Goethe weiß: ein bestimmtes Blau klingt so, und ein bestimmtes Rot klingt so – sondern daß auch jede Raumform mit eigener Zunge spricht; das Spitzige anders als das Stumpfe, das Eckige anders als das Gebogene, das Dreieck anders als das Fünfeck; und ebenso alle Formen von Schwer und Leicht, von

Rau und Glatt; jedes, was sich den Sinnen bietet, hat etwas zu sagen, unabhängig von dem Gegenstand, an dem es sich findet, oder ob es gegenstandsfrei erscheint. Ferner, daß seltsame Verwandtschaften sind zwischen den Formklängen verschiedener Sinne; eine Verwandtschaft besteht zwischen dem Klang eines bestimmten Blau und dem Klang des Zurückweichens in die Tiefe, eine Verwandtschaft zwischen dem Klang eines gewissen Gelb und dem Klang eines spitzwinkligen Dreiecks, und daß die zurückweichende Vertiefung des Blau sich noch vertieft, wenn das Blau eingefügt wird einem Kreis. Ferner, daß jeder Vokal seine eigene Meinung hat, unabhängig von dem Wort, darin er steht: a ist wie Anfang und Öffnung, u klingt wie Schwerdampfes; und ebenso hat das Gleiten oder Wispern oder Sausen eines Konsonanten seine eigene Zunge. Ferner, daß aus dem Zusammen solcher Formenklänge nicht eine bloße Summe entsteht, sondern ein neuer Aufklang. Diese Sprache der sinnlichen Formen kann sagen, was in der Gegenstandssprache unsagbar bleiben muß. Diese Sprache kann sich beliebig weit freigeben von der Gegenstandssprache“.[\[31\]](#)

Bemerkenswert erscheint mir, dass hier unter anderem genau das beschrieben wird, was die russischen „Futuristen“ unter der „transrationalen Sprache“ (*zaumnyj jazyk*) verstanden haben. Natürlich ist auch an bestimmte Werke eines Kurt Schwitters, eines Hugo Ball zu denken, Namen, die Christiansen allerdings nicht nennt. Ebenfalls in diesen Zusammenhang gehört der Hang der Surrealisten zum *objet trouvé*.

ANHANG

Anmerkungen

[\[1\]](#) Vgl. Viktor Šklovskij: *Svjaz' priemov sjužetosloženijsja s obščimi priemami stilja*. Russisch und Deutsch in: Striedter 1969: 36-121, hier 50 und 52 (russ.), 51 und 53 (dt.). Šklovskij zitiert aus der *Philosophie der Kunst* als lange Anmerkung die Seiten 118-119 und 120-121. Šklovskijs deutscher Übersetzer dieser Ausgabe, Rolf Fieguth, übersetzte das Christiansen-Zitat aus dem Russischen zurück ins Deutsche, weil ihm, im Unterschied zu Gisela Drohla (Šklovskij 1966: 35-37), das deutsche Original unbekannt blieb. 1927 benutzt Jurij Tynjanov in seiner Programmschrift *O literaturnoj evoljucii* (dt. *Über literarische Evolution*) die Termini „diferencial'noe kačestvo“ und „dominanta“ (Differenzqualität und Dominante), ohne auf Christiansen zu verweisen. Die Ausdrücke waren inzwischen formalistisches Allgemeingut. In: Striedter 1969: 440 (russ.), 441 (dt.) und 450 (russ.) und 451 (dt.).

[\[2\]](#) Žirmunskij 1925, Verweis auf Christiansen: 124.

[3] *Teorija „formal’nogo metoda“*, Eichenbaum 1927; Eichenbaum 1965: 27.

[4] Lachmann 1970: 236-237.

[5] Christiansen 1909: 248.

[6] Hansen-Löve 1978: 317.

[7] Christiansen 1909: 243.

[8] Jakobson 1979: 212-218.

[9] Jakobson 1979: 212.

[10] Wellek 1991: 374.

[11] Rosengrant 1980: 359, 388.

[12] Rosengrant 1980: 385.

[13] Wellek 1991: 344.

[14] Lachmann 1970, Hansen-Löve 1978, Gerigk 1989: 117-118.

[15] Christiansen/Carnap 1947: 4.

[16] Christiansen 1909: 127. Von nun an Quellenangaben zu Zitaten aus der *Philosophie der Kunst* durch nachgestellte Seitenzahl.

[17] Chvatík 1987: 103, Wellek 1991: 318-347, 413.

[18] Hume 1961: 18.

[19] *Le Rire* [1900], Bergson 1948: 16; Žirmunskij 1925: 125; Pomorska 1968: 56; Ambrogio 1968: 151; Stempel 1972: xviii; Hansen-Löve 1978: 222.

[20] *Psychologie der Weltanschauungen*, 1919.

[21] Kridl 1951: 21-22.

[22] *Theory of Literature*, 1949: 66, 139-284. René Wellek meinte gesprächsweise, da die Setzer „egocentric“ immer zu „egocentric“ werden ließen, wollte er das Wort am liebsten gar nicht mehr benutzen.

[23] Vgl. Viktor Šklovskij: *Iskusstvo kak priëm* 1916, in: Striedter 1969: 50.

[24] Gladwell 2005: 11.

[25] Zitiert nach Gladwell: 12.

[26] Dass die russischen Formalisten nach ihren radikalen Anfängen schließlich auf ihre Weise das Inhaltliche wiederentdeckten, betont Dmitrij Tschizewskij und führt dies nicht auf außerliterarische (= politische) Gründe zurück, sondern auf die Entfaltung der Sache selbst. Vgl. Tschizewskij 1966. Christiansen wird in solchem Kontext nicht genannt. Es handelt sich auch keineswegs um eine Rückkehr zu ihm. Christiansens Position, so bleibt festzustellen, ist der Position der russischen Formalisten im Grundsätzlichen überlegen.

[27] Rothe in: Gerigk 2001: 169.

[28] Gerigk 2005: 155; Gerigk 2006: 62.

[29] Christiansen 1929: 37.

[30] Žirmunskij 1925: 124.

[31] Christiansen 1929: 99-100.

Broder Christiansen: Schriften in Auswahl

Broder Christiansen: Das Urteil bei Descartes. Phil. Diss. Freiburg im Breisgau 1902, 107 S. [Dasselbe mit dem Untertitel: Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Erkenntnistheorie, Hanau 1902.]

Broder Christiansen: Erkenntnistheorie und Psychologie des Erkennens. Hanau 1902, 48 S. [Heinrich Rickert vermerkt hierzu in der sechsten Auflage seines Hauptwerks „Der Gegenstand der Erkenntnis“, Tübingen 1928, S. 398, Fußnote 1: „Die Schrift zeichnet sich durch einige ungemein glückliche und präzise Formulierungen erkenntnistheoretischer Probleme aus.“]

Broder Christiansen: Philosophie der Kunst. Hanau 1909, 348 S.

Broder Christiansen: Philosophie der Kunst. Berlin-Steglitz 1912, 348 S. (Reprint: Michigan /London 1981)

Broder Christiansen: Kantkritik. 1. Teil. Kritik der kantischen Erkenntnislehre. Hanau 1911, 177 S.

Broder Christiansen: Von der Seele. 1. Teil. Vom Selbstbewußtsein. Berlin 1912, 87 S.

Broder Christiansen: Die Kunst des Schreibens. Eine Prosa-Schule. 12 Briefe. Buchenbach in Baden 1918, 461 S. [= 12. Auflage Leipzig 1942, 510 S.]

Broder Christiansen: Wege zum Erfolg. Leipzig 1929. 183 S.

Broder Christiansen: Das Gesicht unserer Zeit. Buchenbach in Baden 1929, 114 S.

Broder Christiansen: Die Kunst. Buchenbach in Baden 1930, 260 S.

Broder Christiansen / Elisabeth Carnap: Neue Grundlegung der Graphologie. München 1933, 96 S. Neu bearbeitet und erweitert: Lehrbuch der Handschriftendeutung mit sechsundvierzig Tafeln als Anhang. Stuttgart 1947, 197 S.; Neu bearbeitet: Lehrbuch der Graphologie. Stuttgart 1955 (= Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 7876/7877), 134 S.

Broder Christiansen: Der neue Gott. München 1934, 175 S.

Broder Christiansen: Das Lebensbuch oder Von den Wegen der Persönlichkeit. Alte und neue Lebenserfahrungen. Ebenhausen 1935 (= Bücher der Rose), 171 S.

Broder Christiansen: Willensfreiheit. Stuttgart 1947, 64 S.

Broder Christiansen: Kleine Prosaschule. Stuttgart 1952, 95 S.

Broder Christiansen: Plane und lebe erfolgreich. München 1954, 162 S.

Broder Christiansen (Hg.): Lebendige Weisheit alter und neuer Zeit. Stuttgart 1954, 163 S.

Unter dem Pseudonym Uve Jens Kruse:

Uve Jens Kruse: Lebenskunst. Ein Wegweiser für die neue Zeit. Buchenbach in Baden 1918, 117 S.; 6. Aufl. 1921.

Uve Jens Kruse: Das Büchlein zum guten Schlaf. Buchenbach in Baden 1920, 28 S.

Uve Jens Kruse: Ich will! - Ich kann! Eine Schule des Willens und der Persönlichkeit. Buchenbach in Baden 1918. 8 Hefte. 154, 15 und 18 S.; 8. Auflage Leipzig 1939, 200, 15 S.

Uve Jens Kruse: Gedächtnisschule. Buchenbach in Baden 1920, 89 S.

Benutzte Literatur

Ignazio Ambrogio: Formalismo e avanguardia in Russia . Roma 1968.

Rudolf Arnheim: Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff. Aus dem Amerikanischen übersetzt vom Verfasser. Köln 1972 (= DuMont Dokumente: Reihe Kunstgeschichte / Wissenschaft).

Henri Bergson: Das Lachen. Meisenheim am Glan 1948.

Brockhaus-Enzyklopädie, 30 Bde. 21. völlig neu bearbeitete Auflage. Leipzig und Mannheim 2006. Bd. 5, Eintrag „Christiansen, Broder“, S. 669.

Květoslav Chvatík: Mensch und Struktur. Kapitel aus der neustrukturalen Ästhetik und Poetik. Frankfurt am Main 1987.

Boris Ejchenbaum: Teorija „formal'nogo metoda“. In: Ejchenbaum, Literatura. Leningrad 1927, S. 116-142 (Reprint: Chicago 1969).

Boris Eichenbaum: Die Theorie der formalen Methode. In: Eichenbaum: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Aus dem Russischen übersetzt von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main 1965 (= edition suhrkamp, 119), S. 7-52.

Victor Erlich: Russian Formalism. History – Doctrine. The Hague / Paris, third edition 1969 (= Slavistic printings and Reprintings. Bd. 4).

Horst-Jürgen Gerigk: Unterwegs zur Interpretation. Hinweise zu einer Theorie der Literatur in Auseinandersetzung mit Gadammers „Wahrheit und Methode". Hürtgenwald 1989.

Horst-Jürgen Gerigk: Lesen und Interpretieren. Göttingen, 2. Aufl. 2006 (= UTB 2323).

Horst-Jürgen Gerigk: Gibt es unverständliche Dichtung? In: Neue Rundschau, 116 (2005), Heft 3, S. 149-159.

Malcolm Gladwell: *Blink. The Power of Thinking Without Thinking*. New York, Boston 2005.

Aage Hansen-Löve: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien 1978 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, Bd. 336. Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft, Nr. 5).

Wolfgang Iser: *Substanz und Thema in der Kunst. Gedanken zu einem Grundproblem der Ästhetik*. Amsterdam und Stuttgart 1960.

David Hume: *Enquiries concerning the Human Understanding and concerning the Principles of Morals*. Oxford 1961.

Roman Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Herausgegeben von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main 1979.

Manfred Kridl: *The Integral Method of Literary Scholarship: Theses for Discussion*. In: *Comparative Literature* 3 (1951), 1, S. 18-31.

Renate Lachmann: *Die Verfremdung und das ‚neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij*. In: *Poetica*, 3 (1970), 1-2, S. 226-249.

Jan-Ivar Lindén: *Philosophie der Gewohnheit. Über die störbare Welt der Muster*. Freiburg und München 1997 (= *Fermenta Philosophica*).

Krystyna Pomorska: *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*. The Hague / Paris 1968 (= *Slavistic Printings and Reprintings*, Bd. 82).

Heinrich Rickert: *Der Gegenstand der Erkenntnis. Einführung in die Transzendentalphilosophie*. Tübingen, 6., verbesserte Auflage 1928.

Sandra Rosengrant: *The Theoretical Criticism of Jurij Tynjanov*. In: *Comparative Literature* 32 (1980), 4, S. 355-389.

Hans Rothe: *Moderne und Fin de siècle*. In: Horst-Jürgen Gerigk (Hg.): *Literarische Avantgarde*. Festschrift für Rudolf Neuhäuser. Heidelberg 2001, S. 161-173.

Viktor Šklovskij: *Theorie der Prosa*. Herausgegeben und aus dem Russischen Übersetzt von Gisela Drohla. Frankfurt am Main 1966.

Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*. Bd. II: *Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*. München 1972. (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 6, 2. Halbband).

Wolf-Dieter Stempel: *Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache*. In: Stempel 1972, S. IX-LIII.

Jurij Striedter (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München 1969. (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 6, 1. Halbband).

Jurij Striedter: *Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution*. In: Striedter 1969, S. IX-LXXXIII.

Dmitrij Tschizewskij: *Wiedergeburt des Formalismus? In welcher Art?* In: Wolfgang Iser (Hg.): *Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. München 1966 (= *Poetik und Hermeneutik*; Bd. 2), S.279-305.

René Wellek: *A History of Modern Criticism: 1750-1970*. Volume 7: *German, Russian, and Eastern European Criticism, 1900-1950*. New Haven and London 1991.

René Wellek: *Roman Jakobson*. In: Wellek 1991, op. cit., S. 372-376.

René Wellek: *Russian Formalism*. Viktor Shklovsky, Boris Eikhenbaum, Yuri Tynyanov, Boris Tomashevsky. In: Wellek 1991, op. cit., S. 318-347.

René Wellek / Austin Warren: *Theory of Literature*. New York 1949.

Viktor Žirmunskij: Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft. In:
Zeitschrift für slavische Philologie, 1 (1925), 1, S. 117-152.