

— Willi Reinecke —

Affekte im Konflikt

Vygotskijs Theorie ästhetischer Emotion

Wenn es hier im Besonderen um die Frage nach einer ästhetischen Emotion geht, so steht dahinter allgemein mein Verständnis von Lev Vygotskijs *Psichologija iskusstva* (1965; *Psychologie der Kunst*) als Begründung einer Wirkungsästhetik. Der Begriff Wirkungsästhetik wird mit den Thesen der Konstanzer Schule um Jauß und Iser zur Rezeption und zum impliziten Leser prominent vertreten. In Abgrenzung zur Rezeptionsästhetik verhandelt Wirkungsästhetik das zwar auf Rezeption bezogene, jedoch von konkreter Rezeption unabhängige Wirkungspotential eines Kunstwerks. Das Programm der „objektiven Psychologie“ Vygotskijs ist die Theorie eines Kunstwerks, welches wirkt (außerhalb von individueller Autor- oder Leserpsychologie). Vygotskijs Kontext sind die vielfältigen Bemühungen der Avantgarde um 1920, eine möglichst intensive Wirkung zu erzeugen. Dieses Interesse verbindet ihn etwa mit Ėjzenštejns Theorie der Montage. Ėjzenštejns Abkehr von reflexologischen Prämissen hin zu einer auf „sinnliches Denken“ gerichteten dualen Struktur der ästhetischen Reaktion wird insbesondere seiner Lektüre Vygotskijs zugeschrieben (vgl. Bulgakowa 2014, 435 f.).

Ich möchte im Folgenden anhand der dualen, prozessorientierten Struktur der ästhetischen Reaktion rekonstruieren, inwiefern gerade das Konfliktmoment der Affekte und die daraus resultierende „geistige Emotion“ eine entschiedene Dynamisierung formalistischer Prämissen ist. Was ich mit Wirkungsästhetik meine, ist nicht abzulösen von einer Tradition, die in der gegenwärtigen Diskussion um den Begriff des Pathischen (vgl. Busch/Därmann 2007) erneut eine wichtige Rolle spielt. In neuerer Forschung zum Pathischen wird eine Spannung oder Aufladung betont, die im Gegensatz zur aristotelischen Tradition der Katharsis nicht in therapeutischer Auflösung und reiner Entladung endet, sondern zunächst als Konflikt, ja Störfaktor verstanden wird. Kathrin Busch hat in ihrer Untersuchung des Pathischen auf eine Tradition der Wirkungsäs-

thetik hingewiesen, welche Kant unterbrochen hat, indem er das reine Geschmacksurteil als Reflexionsurteil ausweist und damit einer Affektkontrolle Vorschub leistet. Erst mit Nietzsches Affekttheorie wird unter Rückgriff auf die antike Tragödientheorie die affektive Erregung erneut ins Spiel gebracht und im Sinne einer Ansteckung gedacht. Busch setzt dafür voraus, dass „Gefühle alles andere als unmittelbar, nämlich kulturell formiert und ihrerseits auf ‚Deutung angewiesen‘ sind, und dass das Pathos als Widerfahrnis verstanden nicht nur berührt und vereinnahmt, sondern auch aufstören und befremden kann.“ (Busch 2007, 53) Zwar ist Vygotskij weit davon entfernt, die „ästhetische Emotion“ explizit an das Dionysische zu binden, auch von Tolstojs Theorie der „Ansteckung“ will er sich kritisch absetzen. Die ästhetische Emotion tritt in den „krisenhaften Momenten unseres Verhaltens“ auf und geht mit einem Moment der „Verschwendung“ einher: „Мы увидим, что поэт [...] прибегает к крайне неэкономному расходованию наших сил, когда искусственно затрудняет течение действия, возбуждает наше любопытство, играет на наших догадках, заставляет раздваиваться наше внимание.“¹ (Vygotskij 2001, 350)

Die ästhetische Reaktion verletze daher laut Vygotskij das Prinzip der „Ökonomie der Kräfte“. Kunst sei als ein „System von Reizerregern“ organisiert. In diesem Sinn ist für Sylvia Sasse das Ästhetische nicht attributiv zu verstehen, als Beigabe oder Nebeneffekt, es „fungiert vielmehr als Auslöser, eigentlich als Reiz für eine Reaktion“ (Sasse 2014, 387). Im Gegensatz zum Reiz-Reaktions-Schema der Reflexologie denkt Vygotskij im Falle des Ästhetischen offensichtlich an ein Modell des Überschusses. Sein Begriff der Katharsis schließt dabei an die entmoralisierte, physiologische Theorie des späten 19. Jahrhunderts an. Bei der Suche nach einer neuen, „objektiven“ Psychologie spürt Vygotskij die Reduktionismen der Theoriebildung seiner Zeit auf (etwa in der Reflexologie). Dieses Reflektieren auf die eigenen Methoden sieht Radeev als Teil eines „Methodozentrismus“ („metodocentrism“) der Epoche (vgl. Radeev 2013, 111).

In Auseinandersetzung mit frühen formalistischen Positionen – vor allem der Konzentration auf *priem* (Verfahren) und *ostranenie* (Verfremdung) bei Šklovskij – gelangt Vygotskij zu einer Aufwertung emotio-

1 „Wir erkennen, daß der Dichter [...] zu einer äußerst unökonomischen Verausgabung unserer Kräfte greift, wenn er den Handlungsablauf künstlich erschwert, unsere Neugier erregt, mit unseren Mutmaßungen sein Spiel treibt, unsere Aufmerksamkeit sich teilen läßt.“ (Wygotski 1976, 235)

naler und imaginärer Aspekte ästhetischer Reaktion. Šklovskij polemisiert gegen Psychologie und meint damit größtenteils Autorpsychologie. Auch Vygotskij will letztere aus der Analyse von Kunstwerken – und das meint in erster Linie Sprachkunstwerken – ausschließen. Psychologie ist für Vygotskij zunächst einmal diejenige Disziplin, von der er sich um 1920 bei der Analyse künstlerischer Verfahren und ihrer Wirkung die meisten Erfolge verspricht.

Vygotskij unterscheidet, der Suettheorie des Formalismus folgend, zwischen Material und Form, etwa wenn er Bunins Novelle *Legkoe dychanie* (1916; *Leichter Atem*) analysiert. Unter Material versteht er daher die Fabel, unter Form das Sujet. Ihn interessiert dabei die Funktion der Umstellung im Sujet, warum also der Autor das Material so geformt hat, wie er es geformt hat, dazu gehört der gesamte Bereich der Komposition, der klanglichen Anordnung und erzähllogischen Abfolge. Vygotskij spricht von einer „tonkaja funkcija“, also von einer feinen, vielleicht zunächst unmerklichen Funktion der Kunst, eine (möglichst intensive) Wirkung hervorzurufen.

In formalistischer Theorie kommt dem Begriff „Funktion“ eine maßgebliche Rolle zu. Die Schulung des Sehens sprachlicher Potentialitäten ist im Allgemeinen eine Funktion der Literatur. Bezogen auf „literarische Evolution“ fordert Tynjanov, literarische Erscheinungen anhand ihrer sich wandelnden Funktionen zu bewerten, um die Veränderung der Korrelation von Gliedern eines Systems zu beschreiben (vgl. Tynjanov 1971, 459). Roman Jakobsons einige Jahre später entwickelter Begriff der „poetischen Funktion“ gilt als Präzisierung von *ostranenie*, insofern die referentielle Funktion von Sprache in der Dichtung aufgehoben wird. Die „poetische Funktion“ begünstigt laut Jakobson die „Spürbarkeit der Zeichen“ – ein Anschluss an die formalistische „Spürbarkeit („oščutimost“) der Verfahren“. Inwiefern dies auch als *Wirkung* verstanden werden muss – Sind Zeichen physisch oder emotional „spürbar“? –, führt Jakobson jedoch nicht aus.

Das dritte Kapitel der *Psichologija iskusstva* mit dem direkt auf Šklovskij verweisenden Titel „Iskusstvo kak priem“ („Die Kunst als Verfahren“) widmet sich, laut Vygotskij zu Unrecht, vernachlässigten psychologischen Prämissen des frühen Formalismus. Der lediglich auf Primäraffekte abzielenden „Empfindung“ („oščuščenie“) wirft er einen „elementaren Hedonismus“ („elementaryj gedonizm“; Vygotskij 2001, 222) vor. Stattdessen gehe es um die Erfassung des „ästhetischen Objekts“ („estetičeskij ob-ekt“; ebd., 354) und dieses ist eben nicht das physische Artefakt, sondern etwas, das sich erst synthetisch in der Rezepti-

on bildet. Der Begriff des ästhetischen Objekts hat seine Wurzeln in der deutschen Kunstphilosophie, insbesondere bei Broder Christianssen, der auch von den russischen Formalisten stark rezipiert wurde. Dahinter liegt die philosophische Frage nach dem Status von Subjekt und Objekt, deren einfache Trennung mit der Genese des ästhetischen Objekts nicht mehr aufrechterhalten werden kann. In diesem Zusammenhang ist auch der Begriff *ustanovka* wichtig, also die ästhetische Einstellung auf ein Objekt, eine verfremdungstheoretische Perspektive oder Intention, welche dieses Objekt aus seinem gewohnten Kontext herauslöst. *Ustanovka* als „ästhetische Einstellung“ bedeutet eine Verschiebung in der Weltsicht des Rezipienten. Die Emphase des „Objektiven“ in Vygotskijs Psychologie ist nur vor dem Hintergrund der phänomenologisch inspirierten Analyse der „Einstellung“ verständlich.

In seinem kritischen ersten Teil des Buches wiederholt Vygotskij viele Argumente Šklovskijs gegen die außerästhetische Vereinnahmung von Kunst – sei es durch die von Potebnja lancierte Engführung von Kunst und Erkenntnis, sei es durch die in der Literaturkritik des 19. Jahrhunderts verbreitete Auffassung, der Wert von Romanen erschöpfe sich in den Möglichkeiten der Identifikation mit seinen Figuren oder der Erzählstimme. Hansen-Löve weist darauf hin, dass sich das Verhältnis Vygotskijs zum Formalismus nicht in seinen direkten kritischen Aussagen erschöpft; vielmehr partizipiert er an der internen Dynamisierung formalistischer Theoriebildung vom reinen Immanentismus hin zu einer soziologisch konturierten Einbindung von Rezeption (vgl. Hansen-Löve 1978, 430 f.).

Einige Kritikpunkte Vygotskijs, etwa die zu statische Auffassung des *material* als passives Objekt der Bearbeitung und die zu starre Definition der Form, die unabhängig von den Qualitäten dieses „Materials“ betrachtet wird, wurden von den Formalisten selbst erkannt. Die vordergründige Kritik des Formalismus-Kapitels funktioniert fast wie eine Maske (wie eine *literaturnaja maska*, die geradezu ein Vorwand ist): Der primär entblößende Effekt dieser Kritik sollte nicht über die weitaus komplexere Inklusion des Verfremdungsprinzips in den Begriffen der Katharsis und „ästhetischen Reaktion“ hinwegtäuschen.

Meine These ist nun, dass an der Frage nach der affektiven Wirkung der Fabel-Elemente und ihrer Sujetstruktur die formalistische Ausgangsposition Vygotskijs besonders deutlich wird. Gleichzeitig werden neue Akzente gesetzt. Die Vertiefung von *ostranenie* wird insbesondere in dem ersichtlich, was der frühe Šklovskij in polemischer Absicht aus dem „Neuen Sehen“ ausschließen wollte: emotionale Aspekte der Form sowie erst sekundär hervorgerufene imaginäre Reaktionen. Die neue „ob-

jektive Psychologie“ Vygotskijs wendet sich von individueller Autor- und Leserpsychologie ab und versucht stattdessen die allgemeinen Strukturen der Wirkung von Form und Material zu beschreiben. Die „ästhetische Reaktion“ ist dabei vor allem Phantasietätigkeit, die jedoch – im Sinne der *ustanovka* – keine imaginäre perspektivische Identifikation ist.

Um das zu verdeutlichen, mache ich jetzt einen kleinen zeitlichen Sprung in die späten 1950er Jahre. In dieser Zeit schreibt Adorno in einem anderen Zusammenhang den Aufsatz *Essay als Form* (1958), der einige seiner Thesen der vorherigen zwei Jahrzehnte zusammenfasst:

Hat man aber einmal sich terrorisieren lassen vom Verbot, mehr zu meinen als an Ort und Stelle gemeint war, so willfahrt man bereits der falschen Intention, wie sie Menschen und Dinge von sich selber hegen. Verstehen ist dann nichts als das Herausschälen dessen, was der Autor jeweils habe sagen wollen, oder allenfalls der einzel-menschlichen psychologischen Regungen, die das Phänomen indiziert. Aber wie kaum sich ausmachen läßt, was einer sich da und dort gedacht, was er gefühlt hat, so wäre durch derlei Einsichten nichts Wesentliches zu gewinnen. Die Regungen der Autoren erlöschen in dem objektiven Gehalt, den sie ergreifen. Die objektive Fülle von Bedeutungen jedoch, die in jedem geistigen Phänomen verkapselt sind, verlangt vom Empfangenden, um sich zu enthüllen, eben jene Spontanität subjektiver Phantasie, die im Namen objektiver Disziplin geahndet wird. (Adorno 1990, 10 f.)

Unabhängig davon, dass Adorno hier den Essay-Autor meint und die Frage, ob ein Essay Kunst sei, eine ganz eigene ist, und auch unabhängig vom politischen Kontext des „Terrorisierens“, ist hier ein Formgesetz beschrieben, welches insbesondere für Vygotskijs ästhetische Reaktion gilt. Was hier die „objektive Fülle von Bedeutungen“ genannt wird, welche Spontanität subjektiver Phantasie verlangt, erinnert an jenen psychischen Prozess der Bewältigung semantischer Widersprüche, welchen Vygotskij etwa am Bau der Novelle beschreibt.

Und damit gehe ich nun kurz auf Vygotskijs Bunin-Interpretation ein. Vygotskij analysiert exemplarisch Bunins *Legkoe dychanie*, und was er hier anhand der Dynamik von Sujetbewegung und Material beschreibt, steht für ihn pars pro toto für alle Genres. Letztlich geht es sowohl bei Fabel, Novelle und Tragödie um das Hervorrufen eines Widerspruchs in den Affekten, um einen „Affektkonflikt“ („affektivnoe protivorečie“; Vygotskij 2001, 294). Bei Bunin sind es die Umstellungen im Sujet, also

die Art und Weise der Komposition, welche einen gegensätzlichen Affekt zur eigentlich sehr düsteren inhaltlichen Ebene hervorrufen. Die Wirkung einer Formemotion und einer Inhaltsemotion münden gemeinsam in einer dynamischen „geistigen Emotion“. Georg Witte argumentiert im Fall der *Formemotion*, dass die Betonung einerseits auf *Form*, andererseits auf *Emotion* liegt und damit eine mehrfache Abgrenzung möglich wird: Gegen eine verstehenszentrierte Ästhetik und als Aufwertung der „Affektstimuliertheit der Imagination“ (Witte 2013, 347) wird die *Form* betont; gegen die „sensualistische“ Einseitigkeit der Formalisten dagegen die *Emotion*.

Vygotskij zeigt am Beispiel des Mordes an Bunins Protagonistin Olja Meščerskaja, wie der Schuss geradezu durch die Satzstellung gedämpft wird, die Komposition wirkt hier wie ein Schalldämpfer:

А через месяц после этого разговора казачий офицер, некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругам, к которому принадлежала Оля Мещерская, застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом.² (Vygotskij 2001, 414)

Die Begründung, die Vygotskij liefert, warum er nun gerade diesen Text auswählte, ist sozusagen selbst eine formalistische. Im Sinne der Definition von Kunst als „System von Reizerregern“ sind auch diejenigen Werke für eine Analyse besonders geeignet, auf die noch nicht aus Gewohnheit reagiert werde:

[М]ы хотели найти литературный раздражитель, так сказать, совершенно свежего порядка, который не успел еще сделаться привычным и вызывать в нас готовую эстетическую реакцию совершенно автоматически, так, как мы реагируем на известную уже нам с детства басню или трагедию.³ (301)

2 „Und einen Monat nach dieser Unterhaltung wurde Olja Mestscherskaja von einem unschönen, plebejisch wirkenden Kosakenoffizier, der nicht das geringste mit dem Kreise gemein hatte, dem sie angehörte, auf dem Bahnhof inmitten einer großen Volksmenge, die eben erst mit dem Zuge angekommen war, erschossen.“ (333)

3 „Wir wollten einen sozusagen frischen literarischen Reiz finden, an den wir uns noch nicht gewöhnen konnten und der in uns noch nicht ganz automatisch eine feststehende Reaktion auslöst wie eine Fabel oder Tragödie, die wir schon von Kindesbeinen an kennen.“ (Wygotzki 1976, 174)

Sobald es um stilistische Mittel und deren Wirkung geht, ist natürlich die gesamte Tradition der Rhetorik aufgerufen und auch die ästhetische Reaktion steht in diesem Kontext. Das mag sogar Vygotskij's Aufmerksamkeit auf gerade diesen Text Bunins gelenkt haben, da auch der *Atem* selbst oder die *Atmung* von wesentlichem Interesse in der Rhetorik ist (vgl. Kalivoda 1992, Sp. 1156 f.). Vygotskij deutet auch an, dass er den Atem von Lesern dieses Textes mit Hilfe pneumographischer Aufzeichnungen gemessen hat, das heißt, der Effekt des Lesens ist im Titel der Novelle schon angegeben, nämlich ein *leichter Atem*. In der antiken Rednerausbildung steht etwa bei Quintillian die Artikulation (*exercitatio*) in einem Funktionszusammenhang mit der Schulung und Übung von Atem und Stimme (ebd.). Bei Vygotskij ist der Atem Teil der Wirkung, das ist der wesentliche Unterschied zur rhetorischen Tradition, in welcher Atemtechnik dazu dient, durch Rhythmik oder tonale Intensität eine besondere Wirkung hervorzurufen.

Obwohl der Atem, und damit etwas Physiologisches, sehr wohl für Vygotskij von Interesse ist, kritisiert er entschieden den Reduktionismus experimenteller Messung von ästhetischer Wahrnehmung. Statt um die Erforschung klanglicher und farblicher Elementarreize, wie sie in den 1920er Jahren etwa an der GACHN (Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych Nauk; Staatliche Akademie für Kunstwissenschaften) unternommen wurde, geht es Vygotskij um den viel komplexeren Prozess der Verarbeitung des Affektkonflikts:

[O]сновной эстетической реакции являются вызываемые искусством аффекты, переживаемые нами со всей реальностью и силой, но находящие себе разряд в той деятельности фантазии, которой требует от нас всякий раз восприятие искусства. Благодаря этому центральному разряду чрезвычайно задерживается и подавляется внешняя моторная сторона аффекта, и нам начинает казаться, что мы переживаем только призрачные чувства. На этом единстве чувства и фантазии и основано всякое искусство.⁴ (Vygotskij 2001, 364)

4 „[D]ie Grundlage der ästhetischen Reaktion sind die von der Kunst erregten Affekte, die von uns mit aller Realität und Stärke erlebt werden, aber in jener Phantasietätigkeit, die die Kunstaufnahme jedesmal von uns verlangt, zur Entladung kommen. Durch diese zentrale Entladung wird die äußere, motorische Seite des Affekts außerordentlich gehemmt und unterdrückt, und es kommt bei uns der Anschein auf, als ob wir nur eingebildete Gefühle erlebten. Auf dieser Einheit von Gefühl und Phantasie beruht alle Kunst.“ (Wygotski 1976, 251)

Einerseits gibt es also keine Hemmungen vor wuchtigen Verallgemeinerungen („alle Kunst“), andererseits kennzeichnet Vygotskijs Vorgehen ein subtiles Nachzeichnen der grundlegend konfliktuell verfassten Prozesse der ästhetischen Reaktion. Es ist ein, verglichen mit reinen Primäreffekten, langwieriger Vorgang, ein sekundärer Effekt der Betrachtung von Kunst, insofern ihre Verfahren innovativ und noch nicht abgenutzt sind: Ein „gehemmtes Gefühl“ („zatormoženoe čuvstvo“; Vygotskij 2001, 206), eben die ästhetische Emotion, die in einem integrativen Verhältnis zu Phantasietätigkeit steht. Ich sehe den Gebrauch des Begriffs Phantasie bei Vygotskij durchaus in der romantischen Tradition als einer produktiven Kraft, welche der eher passiven Einbildungskraft gegenübergestellt ist. Dieses Verständnis von Phantasie hat sich auch auf die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts ausgewirkt.

Gegenwärtig gibt es fächerübergreifend ein starkes Interesse an Emotionen: Schon seit den frühen 1990er Jahren deutete sich dies in Philosophie und Neurowissenschaften an (*affective/emotional turn*). Marie-Luise Angerer spricht sogar von einem aktuellen „affektiven Dispositiv“ (Angerer 2007, 8), welches nach einer Krise gesellschafts- und kommunikationstheoretischer Modelle entstanden sei. Zwar gibt es innerhalb der Typologie von Affekten, Emotionen und Gefühlen auch eine Debatte um einen spezifisch ästhetischen Aspekt, es geht dabei jedoch weniger um Wirkung in dem hier beschriebenen Sinn, also weniger um Rückschlüsse auf die künstlerischen Verfahren selbst. Wenn heutige bildgebende Verfahren Emotionen darstellen wollen, steht dies oft unter den Vorzeichen der Frage nach dem Verhältnis von Kognition und Emotion. In neuerer Forschung, etwa bei Reisenzein, wird mit dem Begriff der „Fantasiegefühle“ operiert, er geht zurück bis auf den Philosophen und Psychologen Alexius Meinong (vgl. Reisenzein 2012, 31 f). Dem Paradigma der kognitiven Psychologie folgend, wird hier von einem idealen, *komputationalen* Modell psychischer Prozesse ausgegangen. Diese Darstellung gibt möglicherweise eine Auskunft darüber, „welche Prozesse zwischen Wünschen und Überzeugungen einerseits und Emotionen andererseits vermitteln“ (38), für die literarische Analyse wäre – mit Adorno gesprochen – „durch derlei Einsichten nichts Wesentliches zu gewinnen“ (Adorno 1990, 10).

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form. In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 2. Noten zur Literatur. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1990, S. 9–33.
- Angerer, Marie-Luise: Vom Begehren nach dem Affekt. Zürich/Berlin 2007.
- Bulgakowa, Oksana: From expressive movement to the „basic problem“. The Vygotsky-Luria-Eisensteinian theory of art. In: The Cambridge Handbook of Cultural-Historical Psychology. Hg. von Anton Yasnitsky/René van der Veer/Michel Ferrari. Cambridge 2014, S. 423–448.
- Busch, Kathrin: Ansteckung und Widerfahrnis. Für eine Ästhetik des Pathischen. In: „pathos“. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs. Hg. von Kathrin Busch und Iris Därmann. Bielefeld 2007, S. 51–74.
- Hansen-Löve, Aage A.: Der Russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien 1978.
- Kalivoda, Gregor: Atmung. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 1. Hg. von Gert Ueding. Tübingen 1992, Sp. 1156–1160.
- Radeev, Artem E.: Značenie idej L. S. Vygotskogo dlja sovremennoj estetiki. In: Veče 25 (2013), S. 107–123, <<http://philosophy.spbu.ru/userfiles/rusphil/%20%E2%84%9625-11.pdf>> (letzter Aufruf am 24.02.2015).
- Reisenzein, Rainer: Fantasiegefühle aus der Sicht der kognitiv-motivationalen Theorie der Emotion. In: Emotionen in Literatur und Film. Hg. von Sandra Poppe. Würzburg 2012, S. 31–63.
- Sasse, Sylvia: Ästhetische Reaktionen. Lev Vygotskij's künstlerische Reaktologie. In: Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre. Hg. von Aage A. Hansen-Löve/Brigitte Obermayr/Georg Witte. München 2013, S. 385–409.
- Tynjanov, Jurij 1971: Über die literarische Evolution. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hg. von Jurij Striedter. München, S. 433–461.
- [Vygotskij] Wygotski, Lew S.: Psychologie der Kunst. Dresden 1976.
- Vygotskij Lev S.: Analiz estetičeskoj reakcii. Moskva 2001.

Witte, Georg: Die Emotionen der Kunst. Zur psychologischen Ästhetik in der frühen Sowjetunion. In: Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre. Hg. von Aage A. Hansen-Löve/Brigitte Obermayr/Georg Witte. München 2013, S. 343–384.

Zum Autor

Willi Reinecke, Studium der Philosophie, Osteuropastudien und Russistik in Leipzig, Potsdam und Berlin. Seit 2013 Stipendiat der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien (FU Berlin).