

Nicola Gess

Staunen

Eine Poetik

Wallstein

Nicola Gess
Staunen

Kleine Schriften zur literarischen
Ästhetik und Hermeneutik
Bd. 11

Herausgegeben von
Wolfgang Braungart | Joachim Jacob

Nicola Gess

Staunen

Eine Poetik

Wallstein Verlag

Inhalt

1. Staunen – Beispiele und erste Überlegungen	7
Vom Zaubertrick bis zum Spezialeffekt	8
Theater der Imagination	11
Kunst als Wahrnehmungsirritation	13
Ein vorläufiges Fazit – und dieses Buch	15
2. Was ist Staunen?	
Blick ins Lexikon und in die Theoriebildung	18
Lexikografie	18
Ausnahmen von der Regel: Staunen-Theorien heute	23
Ansatz dieses Buches	30
3. Staunen in der Grundlegung der philosophischen Ästhetik	33
Die Skepsis der Naturphilosophie (Descartes)	34
Die Verlagerung des Staunens in die Ästhetik (Meier)	38
Ästhetik als Poetik (Breitinger)	45
Das Wunderbare als Bedingung schöner Erkenntnis in der Dichtung	50
Stauen zur ›Lebensbeförderung‹ (Burke, Kant)	54
4. Staunen – Motor der Imagination	63
Stauen als vernünftiges Träumen des Dichters (Fontenelle, Breitinger, Wieland)	64
Stauen als Poiesis des Rezipienten (Riedel, Pockels, Tieck)	70
5. Politik des Staunens I – Politische Vision und rhetorische Verdunkelung in Ernst Blochs <i>Geist der Utopie</i>	87

Staunen als Ahnen des Möglichen im Wirklichen	89
Eine Rhetorik des Staunens	95
Staunen und geistige Führerschaft	100
6. Politik des Staunens II – Die Verfremdung	103
Brecht oder Die Kommentierung	104
Šklovskij oder Die Abweichung	109
Benjamin oder Die Unterbrechung	115
Zurück zum Staunen	122
7. Verfahren	125
Ästhetische Kategorien des Staunens	127
Die Verfremdung	130
Die Verdunkelung	131
Der erhabene Stil	132
Die Metapher	135
Die Paronomasie	137
Narrative Anachronien	140
Das Paradoxon	141
Die Überraschung	144
Gattungen?	146
8. Staunen heute?	148
Zwischen Affirmation und Subversion	148
Keine Anleitung	157
»Staunerregende Erkenntnisse«: Raoul Schrott	162
»Von fern bestaunen«: Felicitas Hoppe	166
Dank	173
Bildnachweis	174
Siglen	175

1. Staunen – Beispiele und erste Überlegungen

Alexander Gottlieb Baumgarten, der Begründer der philosophischen Ästhetik, gibt in seiner 1750/1758 publizierte *Aesthetica* dem Dichter Ratschläge, wie er am besten sein Publikum zum Staunen bringen könne. Dafür prägt er den Begriff der ›thaumaturgia aesthetica‹, d. h. der Kunst der Staunenserzeugung:

Das Erwirken von Neuheit [novitatis], durch diese von Verwunderung [admirationis], durch diese von Neugier [curiositatis] und durch diese von Aufmerksamkeit [attentionis], mögen wir [...] die ÄSTHETISCHE THAUMATURGIE [Hvh. i. O.] nennen.¹

Der Begriff der ästhetischen Thaumaturgie mag heute altertümlich erscheinen, doch das Bemühen um ein staunendes Publikum ist es keineswegs. YouTube-Videos, in denen ein Fußballer aus 100 m Entfernung ins Tor trifft oder ein Free Climber senkrechte Felswände hochtänzelt, werden täglich millionenfach angeklickt, weil sich der Netz-Surfer in Staunen versetzen lassen will. Viele Unterhaltungskünste, von der Zaubershow bis zum Blockbuster und seinen Spezialeffekten, haben sich der Produktion von Staunen verschrieben, und auch in der gegenwärtigen Theater- und Kunstszene spielt das Bestreben, den Zuschauer zum Staunen zu bringen, eine wichtige Rolle. Ohne Zweifel wird hier jeweils ganz unterschiedlich (und auch mithilfe unterschiedlicher und medial spezifischer Verfahren) gestaunt, und ich werde im Verlauf dieses Buches Differenzierungen vorschlagen, die allein schon die Breite des deutschen Wortfeldes STAUNEN – Erstaunen, Staunen, Verwunderung, Bewunderung – notwendig macht. Doch lassen sich anhand dieser losen Folge von Beispielen bereits erste, einleitende Überlegungen zum

1 Alexander G. Baumgarten: Ästhetik. Teil 2, Hamburg 2007, § 808 (S. 823).

Staunen als ästhetische Emotion anstellen, die über die gängige Vermutung, dass es beim Staunen nur um den Wow-Effekt angesichts des Noch-Nie-Dagewesenen oder um die (multi-)sensuelle Überwältigung gehe, hinausweisen.²

Vom Zaubertrick bis zum Spezialeffekt

Das Staunen über den Zaubertrick lebt vor allem davon, dass die Naturgesetze außer Kraft gesetzt zu werden scheinen. Zwar weiß der aufgeklärte Zuschauer, dass es sich um einen Trick handeln *muss*, dennoch lassen ihn seine Sinne glauben, der Zaubertrick hätte *tatsächlich* gezaubert – der Eindruck des Übernatürlichen, der Magiern früherer Zeiten oft den Ruf eintrug, mit dem Teufel im Bunde zu stehen, ist hier stets präsent, so flüchtig und unausgesprochen er auch bleiben mag. Diese Dissonanz zwischen rationaler Überzeugung und sinnlicher Erfahrung, die für die unmittelbare Verblüffung ebenso verantwortlich ist wie für den anschließenden Kitzel der Ratio, ist kennzeichnend für das Staunen über das Zaubertrickstück.

Der Zirkus hingegen gehorcht vielmehr einer Ästhetik der Sensation, die sowohl auf den intensiven sinnlichen Reiz – auf Englisch: *sensation* – als auch auf die Präsentation außergewöhnlicher Ereignisse (dt.: Sensationen) setzt: eine nicht endende Folge immer noch großartigerer Darbietungen, multi-sensuelle Reize, farbenfrohe Kostüme und eine insgesamt exotisierte Atmosphäre. Darum ist das Staunen im Zirkus weniger durch den Stachel im Fleisch der Ratio als durch sinnliche Überwältigung

2 Ich verwende den Begriff der ›Emotion‹ als Allgemeinbegriff, unter den historisch unterschiedliche Konzepte und Begriffe (Leidenschaft, Affekt, Gefühl und Stimmung/Haltung) subsumiert werden, auf die jeweils einzeln einzugehen sein wird. Unter einer ästhetischen Emotion verstehe ich sowohl die Bedeutung, die einer Emotion in der philosophischen Ästhetik zugesprochen wird, als auch eine im Kontext einer ästhetischen Erfahrung (d.h. einer Erfahrung von Kunst, aber auch einer analog zur Kunsterfahrung modellierten Erfahrung nicht-künstlerischer Objekte) stehende Emotion.

einerseits und einen Nervenkitzel andererseits geprägt, der mit einem spezifischen Schreck-Staunen einhergeht, wenn der Akrobat sich in großer Höhe ungesichert auf ein Seil wagt oder der Dompteur seinen Kopf in den Rachen des Löwen legt. Das Staunen über das Kunststück ist hier stets mit intensiver nervlicher Anspannung verbunden. Die meisten artistischen Darbietungen im Zirkus zielen zudem, anders als die Zauberkunst, nicht auf eine illusionäre, sondern auf eine *tatsächliche* Ausdehnung der Grenzen des Menschenmöglichen, die auch im Kontext einer Ästhetik der Disziplinierung steht. Ob Schlangemenschen, Luftakrobaten oder ›der starke Mann‹: Sie alle vollbringen, was der Zuschauer kaum für möglich hielt und schon gar nicht selbst vollbringen kann. Das Staunen im Zirkus ist daher immer auch mit einer, zum Teil durchaus ambivalenten, Bewunderung für die in ihrem Können überragenden Artisten verbunden.

Filmische Special und Visual Effects bringen das Außergewöhnliche, vom extraterrestrischen Monster bis zur gigantischen Flutwelle, auf die Leinwand und setzen dabei sowohl auf multisensuelle Überwältigung – hier ist unbedingt auch an den Sound Effect zu denken – wie auf das bereits genannte Schreck-Staunen. Als Illusionskunst zielen sie darauf, den Eindruck der Realität des Filmgeschehens zu erhöhen, zehren aber zugleich von der Faszination des Zuschauers dafür, *dass* die außergewöhnlichen Ereignisse nur das Ergebnis von Filmtricks sind. Filmstudios haben diesen Umstand längst erkannt und legen darum ihren DVDs häufig ein umfangreiches Making-of bei. Im Unterschied zu Zauber- und Zirkuskünsten sind filmische Spezialeffekte – mit Ausnahme des frühen Films – in einen narrativen Zusammenhang eingebettet. Dort erfüllen sie eine doppelte Funktion: Einerseits sind sie notwendig, um die Erzählung über die Klippen des Außerordentlichen zu tragen, indem sie dieses sichtbar machen. Andererseits haben Spezialeffekte die Tendenz, den Erzählfluss zu unterbrechen, wenn sich der Zuschauer von der Handlung ab- und dem Spezialeffekt selbst und damit auch den medialen und sensorischen Bedingungen des Kinos zuwendet. Dieses selbstreflexive Potenzial des (neuen und darum auffälligen) Spezialeffekts heben Filmwissenschaftler hervor. So schreibt Scott

Bukatman: »Special effects redirect the spectator to the visual [...] conditions of cinema and thus bring the principles of perception to the foreground of consciousness.«³ Das bedeutet für die Frage nach dem Staunen zum einen, dass hier doppelt gestaunt wird: über das außergewöhnliche Ereignis auf der Leinwand und über die Technik dahinter. Und es bedeutet zum anderen, dass mit diesem zweiten Staunen auch ein Erkenntnisinteresse verbunden ist: Man will nicht nur gebannt sein von dem außerordentlichen Geschehen auf der Leinwand, sondern man will zum Beispiel auch wissen, wie der Filmtrick zustande kommt. Entsprechend bilden die Making-ofs in der Regel ein komplexes Widerspiel von Zeigen und Verbergen aus, indem sie immer nur gerade so viel über die Special und Visual Effects verraten, wie der Steigerung der Faszination für den Film noch dienlich ist.

Bukatmans weitergehende Beobachtung, dass sich das Science-Fiction-Kino sowohl in seinen Special und Visual Effects als auch auf der Plot-Ebene mit den technischen Möglichkeiten und physikalischen Einsichten seiner Zeit beschäftige, legt außerdem nahe, das Staunen über den filmischen Spezialeffekt auch als eine didaktische Emotion zu verstehen, die Filmproduzenten und -zuschauer zum Nachvollzug neuer technischer Möglichkeiten und Wissensbestände anregt. Zugleich behandeln die meisten Science-Fiction-Filme aber nicht nur den *gegenwärtigen* Stand von Technik und Wissenschaft, sondern imaginieren vielmehr von diesem ausgehend *neue* Entwicklungsmöglichkeiten für die Zukunft. Der Zuschauer des Films *Interstellar* (2014) von Christopher Nolan, beispielsweise, staunt nicht nur über die Weltraumreise selbst und auch nicht nur über die Special, Visual und Sound Effekte, die die Erlebnisse dieser Reise so real erscheinen lassen, sondern auch über die dem Filmnarrativ zugrunde liegenden physikalischen Einsichten, die dem menschlichen Empfinden von Zeit fundamental zu widerspre-

3 Scott Bukatman: *Matters of Gravity. Special Effects and Supermen in the 20th Century*, Durham/London 2003, S.90f. Vgl. auch: Ders.: *The Crossroads of Infinity. Das Unfassbare in Kino und Comics*. In: Natascha Adamowsky/Nicola Gess u. a. (Hg.): *Archäologie der Spezialeffekte*, Paderborn 2018, S.17-30.

chen scheinen und doch – zumindest im Fall der allgemeinen Relativitätstheorie – mathematisch korrekt und empirisch belegt sind. Und das Staunen über diese Einsichten setzt dann die Imagination in Gang, wie sie es bereits für die Macher des Films getan hatte: Was wäre, wenn man sich durch die Zeit wie durch einen Raum bewegen könnte? Der Film ist gleichsam Ergebnis dieser Imagination und ebenso, für den Zuschauer, auch ihr Auslöser, wenn er versucht, die Logik des imaginären Raumes, der im Film durch die spekulative Reise durch ein Wurmloch eröffnet wird, nachzuvollziehen. Hier deutet sich eine Verschränkung von Staunen und Imagination an, die für eine Theorie des Staunens als ästhetische Emotion von großer Wichtigkeit ist.

Theater der Imagination

Im Mai 1993 hatte im Theaterlabor Bielefeld das Stück *Wald* Premiere. Die Aufführung kam ohne besondere Spezialeffekte aus, erregte aber trotzdem Staunen beim Publikum. Entscheidend dafür war vor allem die partizipative Komponente, die auf eine – in Grenzen interaktive – Immersion in eine fantastische Welt hinauslief. Konsequenterweise spielte das Stück nicht auf einer Bühne, sondern an einem Ort, der als Raum der Imagination Tradition hat: im ›deutschen Wald‹, konkret in einem dem Theater nahen Wäldchen, durch das der Zuschauer in der Dämmerung allein zu einer Lichtung gehen musste. Dieser Gang wurde als eine Bewegung durch das kulturelle Imaginäre des Waldes inszeniert, denn am Rande des Weges konnte man seltsame Fantasiegeschöpfe erahnen: Trolle, sprechende Pilze und Blumen, Elfen und Baumgeister.

Die Wesen interagierten miteinander oder auch mit dem Zuschauer, indem sie ihm beispielsweise kurzzeitig den Weg versperrten. Aufgrund der Dämmerung meinte man zudem immer wieder, auch dort etwas zu sehen, wo dann doch nichts war, oder wurde umgekehrt an solchen Stellen von etwas überrascht, wo man gar nichts vermutet hatte. Das Setting lud also nicht nur dazu ein, die fantastische Welt (in den Grenzen des Weges,



Abb. 1 und Abb. 2: Vorstellung *Wald* des Theaterlabors Bielefeld (1993); Inszenierung: Peter Jallakas, Siegmund Schröder.

der Richtung und des vorgegebenen Tempos) zu explorieren, sondern auch, die eigene Einbildungskraft an ihrer Gestaltung mitwirken zu lassen. Das Stück endete auf einer Lichtung, auf der riesenhafte Fantasiegestalten große Feuerräder eine Wiese hinunterrollen ließen.

Von den Feuerrädern einmal abgesehen, die eher auf den unmittelbaren Sinnenreiz setzten, nahm das Staunen der Zu-

schauer in diesem Stück die Form eines spielerischen Explorierens einer Welt der Imagination an, der kulturellen, aber auch der individuellen – so sollten die Geschöpfe am Wegrand z.B. eigentlich Außerirdische darstellen, wurden von mir als Zuschauerin aber als fantastische Naturwesen interpretiert. Für das Gelingen entscheidend war dabei sowohl die durch den Spielort vorgegebene Vermischung von wirklicher und fiktiver Welt, die zugleich stets durch das Bewusstsein abgefedert wurde, dass es sich nur um eine Inszenierung handelte; als auch die durch das Dämmerlicht verursachte Undeutlichkeit der Szenerie, die der Einsicht Rechnung trug, dass keine Verkleidung so gut wirken kann wie die Vorstellungen der Einbildungskraft – im vierten Kapitel wird mit dem Dichter und Shakespeare-Leser Ludwig Tieck noch ausführlich auf diese Beobachtung zurückzukommen sein.

Kunst als Wahrnehmungsirritation

Wenn die sinnliche Überwältigung den einen Pol des Staunens darstellt – als eine durch Sensationen ausgelöste *sensation* –, stellt den andern Pol die rein kognitive Irritation dar, etwa durch logikwidrige Strukturen wie Paradoxa oder Metalepsen, die ein vorwiegend intellektuelles Vergnügen bescheren (vgl. Kap. 7). Darüber hinaus sind in der gegenwärtigen Kunstszene aber auch sensuell-kognitive Zwischenformen gefragt, in denen mit Wahrnehmungsirritationen gespielt wird. Das gilt zum Beispiel für die Arbeiten der US-amerikanischen Gegenwartskünstlerin Alison Dalwood. Als Initiationserlebnis für ihre Arbeiten beruft sie sich auf ein Erlebnis im noch leeren Berliner Bode-Museum: »The museum itself had become the exhibit. There was nothing there, but it felt as if we had all been gazing at the Mona Lisa. This experience of wonder has influenced my work ever since.«⁴ Ihre Arbeiten beschäftigen sich mit der Rückwendung

4 Alison Dalwood: *Claude Glass Revisited: >... The largest down to the smallest balls of mercury reflect the entire universe<*. In: Christian

des Betrachters auf sein eigenes Sehen und dessen Bedingungen, die eine Staunens-Erfahrung ermöglichen soll. Sie fragt:

[H]ow to, in our age, generate ›attentive viewing‹, how to activate the picture plane as a site of tension between liminal and illusionistic space and how to locate the viewer actively and ›within the picture's performative zone‹ engendering an experience akin to wonder yet full of the sense of the contradictions that characterize our contemporary view of things. (263)

Dafür kombiniert sie beispielsweise Fotografien und reflektierende Oberflächen so, dass der Betrachter nie nur das Foto, sondern immer zugleich auch den reflektierten Raum, seinen eigenen Schatten oder andere Besucher sieht (vgl. Abb. 3). Das Ziel ist ein »visual puzzle«:

[D]oes the photographic image include a shadow or reflection of roof lights or windows in the actual space or are these elements in the photograph? [...] [The photographic panels] are designed to distil and distort, conceptually and perceptually, the immediate and distant spaces surrounding them. (264)

Dalwoods Vorgehen ist auch ein gutes Beispiel dafür, dass die Verfremdung und die daraus hervorgehende Irritation ein zentrales Verfahren für die Produktion von Staunen sein können; darauf wird im sechsten und siebten Kapitel ausführlich zurückzukommen sein. Für Dalwood setzt die Verfremdung aber nicht nur ein kognitives Puzzlement in Gang, sondern führt den Betrachter letztlich auf seine eigene Beteiligung an der Kreation seiner Umwelt zurück; abermals spielt hier neben der sinnlichen Erfahrung die Anregung der Imagination eine wichtige Rolle, die Dalwood als die beiden »unseen atmospheres of wonder« bestimmt (266). Dabei versteht sie den Künstler als »proposer«, als Eröffner der Möglichkeit, »a vision of wonder« zu erfahren, »engaging [the viewer] in the process of perception and emphasizing their role in the authorship of the resulting experience« (268).

Mieves/Irene Brown (Hg.): *Wonder in Contemporary Artistic Practice*, New York/London 2017, S. 263-270, hier S. 263.



Abb. 3: Alison Dalwood: *Time Visible as Moving Light*, von links nach rechts: *Wallpaper, Striplight, Tiles*, 2007, University of Ulster. Fotografien unter milchigem Perspex, jeweils 280 x 150 cm.

Ein vorläufiges Fazit – und dieses Buch

Die erörterten Beispiele helfen, erste Überlegungen bezüglich des Staunens als ästhetische Emotion anzustellen. Es wird, so meine Hypothese, ausgelöst durch Phänomene, die die Grenzen des Gewöhnlichen in Richtung des Unerwarteten, des Außergewöhnlichen oder des Unmöglichen überschreiten. Häufig handelt es sich hierbei nur um den Schein einer Überschreitung, sodass das Staunen durch die Dissonanz von sinnlicher Wahrnehmung und rationaler Einsicht geprägt ist, sowohl das (immersive) Einlassen auf eine Illusion als auch das (distanzierende) Bewusstsein des illusionären Charakters des Geschehens impliziert und sich sowohl auf das erstaunliche Phänomen richtet als auch auf dessen virtuose Verfasstheit, die Neugier oder Bewunderung auslösen kann. Insofern bewegt sich auch das Staunen selbst immer schon auf der Grenze zwischen Sensation und Kognition, Immersion und Distanzierung, Überwältigung und Neugier, Nicht-Wissen und Wissen. Als Reaktion auf das Möglichwerden des (scheinbar) Unmöglichen impliziert es außerdem eine Offenheit, in der bisherige Überzeugungen ins Wanken geraten. Dies kann als bedrohlich oder als befreiend inszeniert/erlebt werden und insofern Anziehungs- oder

Abwehrreaktionen auslösen, oder auch eine Mischung von beidem, wie sie für die ästhetische Kategorie des Erhabenen typisch ist. Immer aber ist Staunen verbunden mit der Eröffnung eines Möglichkeitsraums, den die Imagination des Staunenden ausgestaltet: Staunen fungiert dann als Motor der Einbildungskraft, deren Tätigkeit sich ihrerseits als entscheidend für die Intensität der Illusion oder sogar Immersion in die andere Welt erweist und so das Staunen noch perpetuiert.

Der Reigen von Beispielen hat außerdem gezeigt, dass die ›thaumaturgia aethetica‹ auch heute noch von großer Relevanz für die Gegenwartskultur ist – wenngleich unter anderen Voraussetzungen, auf die noch genauer einzugehen sein wird. Das Buch möchte dieser Relevanz nachgehen, die aufgeworfenen Fragen vertiefen und weitere stellen: Staunen – was heißt das heute, was hieß das damals, d.h., dem Fokus dieses Buches folgend, im 18. Jahrhundert, in dem die philosophische Ästhetik begründet wurde und sich eine bürgerliche Kultur herausbildete, deren Kunstbegriff auch heute noch einflussreich ist, und im frühen 20. Jahrhundert, in dem verstärkt über eine Politisierung von Kunst nachgedacht wurde? Wie wird Staunen als ästhetische Emotion dort jeweils diskursiviert? Und was wollten die Denker und Dichter damit befördern? Moralische Besserung, Hochachtung für den Künstler, Erkenntnissuche, Training der Nerven, Belebung der Fantasie, soziale Kritik oder gar revolutionäre Energien? Welche rhetorischen und literarischen Tricks setzten sie ein, um ihr Publikum zum Staunen zu bringen? Und was ist die Relevanz dieses Staunens für ein Verständnis von Kunst und Kultur heute? Nicht alle diese Fragen wird das Buch ausführlich genug beantworten können. Und anders als das vorliegende Kapitel vermuten lässt, wird es in der Hauptsache um Texte gehen: um ästhetische und poetologische Theorien, um philosophische und literarische Schriften, um rhetorische und literarische Verfahren. Darum heißt das Buch im Untertitel auch ›Eine Poetik‹. Es gliedert sich in drei Teile: Eine äußere Klammer bilden die Kapitel 1, 2 und 8, die sich mit der Bedeutung des Staunens für die Gegenwartskultur und die ästhetische Theoriebildung beschäftigen, wobei die

ersten beiden Kapitel einen in das Thema einführenden und das achte Kapitel einen über das vorliegende Buch hinausweisenden Charakter haben. Die Kapitel 3 und 4 beschäftigen sich mit der Rolle, die das Staunen für die Begründung der philosophischen Ästhetik im 18. Jahrhundert spielt, sowie mit der epistemischen, didaktischen, lebens- und, vor allem, imaginationsfördernden Funktion, die dem Staunen im poetologischen und ästhetischen Diskurs dieser Zeit zugesprochen wird. Die Kapitel 5 und 6 setzen sich anhand der Überlegungen Blochs, Brechts, Šklovskijs und Benjamins mit der Frage nach einer Politik des Staunens auseinander. Und das Kapitel 7 gibt, anschließend an die vorangehenden Beobachtungen, einen Überblick über wesentliche literarische Verfahren der Staunensproduktion. Das Buch ist Ergebnis meiner intensiven Beschäftigung mit dem Staunen im Rahmen von zwei Forschergruppen *Poetik und Ästhetik des Staunens* (2014-2017) und *The Power of Wonder* (2018-2022) und kann selbstredend nur einen kleinen Ausschnitt meiner in diesen Kontexten entwickelten Überlegungen wiedergeben. Wen das Buch also, ganz wie es die Poetiken des Staunens vorsehen, *neugierig* macht, der sei zur fortgesetzten Beschäftigung mit dem Thema auf die Webseite <http://staunenprojekt.com> verwiesen, auf der alle bereits erschienenen und geplanten Publikationen der Gruppen verzeichnet sind.⁵

5 So z.B. die Bücher der Reihe *Poetik und Ästhetik des Staunens* im Paderborner Fink Verlag, u.a.: Nicola Gess/Mireille Schnyder u.a. (Hg.): *Staunen als Grenzphänomen*, 2017; Adamowsky/Gess (Hg.): *Archäologie der Spezialeffekte* (Anm. 3); Nicola Gess/Mireille Schnyder u.a. (Hg.): *Poetiken des Staunens. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven*, 2019.

2. Was ist Staunen? Blick ins Lexikon und in die Theoriebildung

Obwohl das Staunen für die Gegenwartskultur eine so große Rolle spielt, wird es als ästhetische Emotion heute kaum theoretisiert. Der amerikanische Literaturwissenschaftler Philip Fisher nennt es sogar »the most neglected of primary aesthetic experiences within modernity« und die US-amerikanische Philosophin und Religionswissenschaftlerin Sophia Vasalou beklagt den »singular neglect of wonder among contemporary philosophers and researchers of the emotions« – auf Ausnahmen von dieser Regel wird unten zurückzukommen sein.⁶ Wenn man sich nach einer differenzierten ästhetischen Theoriebildung zum Staunen umschaute, ist man vielmehr auf das 18. Jahrhundert verwiesen. Zur ersten Orientierung über den Begriff des Staunens lohnt sich aber auch ein Blick in die Lexikografie.

Lexikografie

Im *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache* (1964-1977) werden die Substantive und die Verben ›S/staunen‹ und ›E/erstaunen‹ zum einen im Sinne von ›Verwunderung‹, zum anderen im Sinne von ›Bewunderung‹ bestimmt:

Staunen, das; -s, / ohne Pl. / 1. Verwunderung: ein ungläubiges, verwundertes S.; aus dem S. nicht herauskommen; jmdn. in S. (ver)setzen; er war starr vor S.; 2. Bewunderung: ein tiefes, grenzenloses S.; diese Entdeckung hat überall S. erregt; diese Leistung erfüllt die Welt mit S.⁷

6 Philip Fisher: *Wonder, the Rainbow, and the Aesthetics of Rare Experience*, Cambridge 1998, S. 2; Sophie Vasalou: *Wonder. A Grammar*, Albany 2015, S. 5.

7 [Art.] Staunen. In: *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache* (1946-

Auch das aktuellere *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache* übernimmt diese lexikalische Bedeutung. Im Vergleich mit dem *Deutschen Wörterbuch* der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm, dessen erster Band 1854 publiziert wurde, fallen diese Bestimmungen jedoch sehr knapp aus. Das liegt vor allem daran, dass der *Grimm* sich auch für die Etymologie des Wortes, die Wortgeschichte und für die Bezüge zu verwandten Begriffen in anderen Sprachen interessiert. Zugleich sind die *Grimm*-Artikel (zu Staunen, Erstaunen, Verwunderung, Bewunderung) in ihrer Differenziertheit Ausweis des hohen theoretischen Niveaus, auf dem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts über das Staunen diskutiert wurde. Sichtbar ist das u. a. an den vielen Belegstellen, die die *Grimm*-Artikel aus diesem Zeitraum anführen.

Das wachsende theoretische Interesse am Staunen lässt sich außerdem an der zunehmenden Länge der entsprechenden Einträge in den einschlägigen Wörterbüchern dieser Zeit ablesen: Während in Johann Heinrich Zedlers *Großem vollständigen Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste* (1732-1754) noch kein eigener Artikel zum Staunen verzeichnet ist, finden sich in der ersten Auflage von Johann Christoph Adelungs *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der hochdeutschen Mundart* (1774-1786) bereits ein kurzer Eintrag zum Erstaunen und ein etwas längerer zum Staunen, bis im *Grimm* schließlich ein 40-spaltiger Artikel zum Staunen erscheint. Neben den Artikeln zum Staunen müssen außerdem immer auch die zu Erstaunen, Bewunderung und Verwunderung beachtet werden; so findet sich beispielsweise bei Zedler bereits ein kurzer Eintrag und im *Grimm* schließlich ein 12-spaltiger Artikel zur Verwunderung. Denn im 18. Jahrhundert bestimmt nicht nur ein einziges Wort, sondern ein ganzes Wortfeld die Beschäftigung mit dem Staunen; zudem ist die semantische Unterscheidung der vier Wörter im philosophischen und poetologischen Diskurs häufig noch recht unklar und auch nicht immer mit dem heutigen

1977). Hg. von Ruth Klappenbach/Wolfgang Steinitz, Bd. 5, Berlin 1976, S. 3558.

Wortgebrauch kongruent. Um so dringlicher das Bedürfnis der Zeitgenossen nach Differenzierung, dem die Wörterbücher u.a. durch einen Abgleich mit den entsprechenden, ihrerseits polyvalent gebrauchten Begriffen im Lateinischen, Altgriechischen und in den neueren europäischen Sprachen nachzukommen suchen. Das soll exemplarisch an den beiden *Grimm*-Artikeln zur Verwunderung und zum Staunen nachvollzogen werden.

Der *Grimm*-Artikel zur Verwunderung bestimmt diese zunächst als »bewunderung, erstaunen«, um im Anschluss entsprechende lexikalische Verzeichnungen seit dem 15. Jahrhundert zu erwähnen, die das Wort wahlweise von ›thauma‹, ›torpor‹, ›stupor‹, ›admiratio‹ und ›admirabilitas‹ herleiten.⁸ Gleich zu Beginn wird so die ganze Breite des Staunen-Wortfeldes eröffnet und die Verwunderung als Oberbegriff etabliert. Im weiteren Verlauf werden vier unterschiedliche Wortbedeutungen aufgefächert: 1) Verwunderung wird »im sinne von ›bewunderung‹, d. h. stets mit dem beisinn einer anerkennung« (Bd. 12.1, Sp. 2374) verstanden; umgekehrt wird im *Grimm*-Artikel zur Bewunderung diese über die Verwunderung definiert, indem sie mit Kants *Kritik der Urteilskraft* als »affect in der vorstellung der neuigkeit« verstanden wird, »welche die erwartung übersteigt, aber [im Unterschied zur Verwunderung, NG] beim verluste der neuigkeit nicht aufhört«.⁹ 2) Verwunderung wird zweitens bestimmt »als ›staunen, erstaunen« (Bd. 12.1, Sp. 2374) und zur Erklärung u.a. ein Zitat aus einer Enzyklopädie von Johann Georg Krünitz gebracht:

verwunderung ist das bei dem eintreten irgend eines unerwarteten, überraschenden ereignisses entstehende eigenthümliche gefühl, bei welchem der verstand nicht sogleich den zusammenhang von ursache vnd folge begreift (Bd. 12.1, Sp. 2374).¹⁰

8 [Art.] Verwunderung. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Bd. 12.1, Leipzig 1956, Sp. 2374-2378, hier Sp. 2374.

9 [Art.] Bewunderung. In: Deutsches Wörterbuch (Anm. 8), Bd. 1, Leipzig 1954, Sp. 1789.

10 Vgl. [Art.] Verwunderung. In: Johann Georg Krünitz: Oekonomisch-technologische Enzyklopädie, oder allgemeines System der Staats-,

3) Die dritte Wortbedeutung lässt sich auch als besonders intensive und ggf. negativ gefärbte Ausprägung der zweiten verstehen: Verwunderung wird mit Verweis auf »ältere sprache« als »tiefer greifende seelische erregung« im Sinne des »stupor« (Bd. 12.1, Sp. 2375) verstanden und mit Plötzlichkeit und Entsetzen verbunden. 4) Die vierte Bedeutung ist ebenfalls eng mit der zweiten verbunden, insofern sie deren philosophische Ausprägung betrifft: Verwunderung wird als ein »intellektuelles gefühl« beschrieben, und zwar »wo es in feststehender tradition den sinn des griechischen *thaumazein* wiedergibt« (ebd.), was mit zahlreichen Zitaten von Aristoteles bis Hegel belegt wird.

Der *Grimm*-Artikel zum Staunen versteht das Staunen »im allgemeinen« als Bezeichnung eines »hohen grad[s] der verwunderung; es ist ein stärkerer ausdruck als sich (ver)wundern«. ¹¹ Aber er ergänzt, dass im Staunen zugleich »die ursprüngliche bedeutung noch insoweit nach[wirkt], als staunen stets den begriff einer gewissen dauer dieses zustandes einschlieszt« (Bd. 2.1, Sp. 1180). Bezüglich dieser ursprünglichen Bedeutung wird zunächst ein Ursprung aus dem französischen »étonner« angenommen, dieser dann jedoch (auch für das englische »astorish«) bestritten und stattdessen für einen germanischen Ursprung argumentiert, indem das Wort auf die »wurzel stu »steif, starr sein« zurückgeführt wird (vgl. ebd., Sp. 1176f.). Versteht man Staunen also als gesteigerte Verwunderung, so handelt es sich dabei, so die Argumentation des Artikels, um eine »spezielle anwendung« des »starr seins« (ebd., Sp. 1180), insofern im äußeren Erstarren die Steigerung des Affekts zum Ausdruck kommt. Der Artikel verweist dafür auch auf Adelungs Definition: »staunen, ... vor verwunderung gleichsam stumm, unbeweglich da stehen, da es denn zur Bezeichnung des höchsten grades der verwunderung gebraucht wird« (ebd., Sp. 1180). ¹² Der

Stadt-, Haus- und Landwirthschaft und der Kunst-Geschichte in alphabetischer Ordnung, Bd. 219, Berlin 1854, S. 358.

11 [Art.] Staunen. In: Deutsches Wörterbuch (Anm. 8), Bd. 2.1, Leipzig 1919, Sp. 1176-1191, hier Sp. 1180.

12 Vgl. [Art.] Staunen. In: Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. Hg. von Helmut

Grimm-Artikel zum Staunen führt ferner aus, dass sich diese ursprüngliche Bedeutung in der Schweiz erhalten habe und in die neuhochdeutsche Literatursprache durch den Dichter und Naturforscher Albrecht von Haller bewusst (wieder) eingeführt worden sei. Demnach ersetze es im Neuhochdeutschen einerseits das Erstaunen (als »höherer Grad der Verwunderung« – siehe auch den Erstaunen-Artikel im *Grimm*¹³) und erweitere es zugleich um die Bedeutung des »starr seins« (Bd. 2.1, Sp. 1177), verstanden als äußerer Ausdruck einer inneren Bewegung, konkret: des Sinnens oder Sinnierens. Entsprechend verweist Haller in der im *Grimm* zitierten Fußnote zu seinem Gedicht *Doris* (1730) darauf, dass das Pendant des Staunens im Französischen »rêver«, zu deutsch: träumen/vor sich hin träumen, sei.¹⁴ Der *Grimm*-Artikel differenziert die »ursprüngliche Bedeutung« des Wortes Staunen darum letztlich wie folgt: 1) Staunen »bezeichnet zunächst ein gedankenvolles sinnend und träumen«, 2) »dann auch [...] [ein, NG] nachdenken über bestimmte dinge«, 3) »weiterhin [...] den starren blick des sinnenden; in diesem sinne gern mit allgemeinen richtungsangaben verbunden« (ebd., Sp. 1178 f.).

Die beiden *Grimm*-Artikel belegen eindrucksvoll sowohl die enge Verflechtung der Begriffe des Staunen-Wortfeldes als auch das daraus hervorgehende Bemühen um Differenzierung. Und sie zeigen, dass sich einige der Vorüberlegungen, die im ersten Kapitel anhand von Beispielen aus der gegenwärtigen Unterhaltungskultur angestellt wurden, auch lexikalisch absichern lassen, so etwa die Verbindung von Staunen und Wissenwollen oder auch von Staunen und Imagination. Die Artikel erlauben ferner eine vorläufige Bestimmung meines eigenen Wortgebrauchs. Wenn im Folgenden von STAUNEN (in Kapitälchen) die Rede ist, so ist das als Oberbegriff gemeint, unter

Henne, Bd. 4, Hildesheim/Zürich/New York 1990 [Nachdruck der Leipziger Ausgabe von 1801], Sp. 313.

13 [Art.] Erstaunen. In: Deutsches Wörterbuch (Anm. 8), Bd. 3, Leipzig 1962, Sp. 999.

14 Albrecht von Haller: *Doris*. In: Ders.: Versuch Schweizerischer Gedichte, Bern 1772, S. 98-103, hier Fußnote S. 99.

den die Wörter Verwunderung, Bewunderung und Staunen/Erstaunen fallen. Spreche ich selbst (d.h. *nicht* die historischen Quellen, die in ihrem Wortgebrauch häufig inkonsistent sind) gezielt von Verwunderung, Bewunderung oder Staunen/Erstaunen, so verstehe ich unter *Bewunderung* das Empfinden der Hochachtung vor jemandem oder vor etwas, der/das aufgrund seiner außergewöhnlichen Leistungen oder Eigenschaften Bewunderung hervorruft. Unter *Verwunderung* verstehe ich die kognitive Irritation, die Anstoß zum Erkenntnisstreben gibt und sich in der Regel im Wissen auflöst. Und unter *Staunen/Erstaunen* (ohne Kapitälchen) verstehe ich die Steigerung dieser Verwunderung, die sich jedoch durch eine bestimmte Eigenzeitlichkeit (den gedehnten Augenblick) sowie durch eine äußere Erstarrung auszeichnet, die mit einer Tendenz zum träumenden Sinnieren einhergeht. Dass STAUNEN dabei jeweils nicht nur als spontane Reaktion, sondern auch als kultivierte/kultivierbare Praxis verstanden werden muss, werden die folgenden Kapitel zeigen.

Ausnahmen von der Regel: STAUNEN-Theorien heute

Gegenläufig zur allgemeinen Vernachlässigung des STAUNENS in der Theoriebildung haben sich einige, primär aus dem US-amerikanischen Raum stammende Wissenschaftler in den letzten Jahren diesem dennoch zugewandt. Dabei lassen sich grob drei Gruppen unterscheiden: philosophische, wissens- und ideengeschichtliche und literaturwissenschaftliche Ansätze.¹⁵

¹⁵ Neben Vasalou und Fisher (Anm.6) sind dies: Jesse J. Prinz: *Works of Wonder* (im Erscheinen bei Oxford University Press; zitiert wird aus dem Manuskript mit freundlicher Genehmigung des Autors); jüngst erschienen ist außerdem: Joerg Fingerhut/Jesse J. Prinz: *Wonder, Appreciation and the Value of Art*. In: *Progress in Brain Research* 237, 2018, S.107-128; Mary-Jane Rubenstein: *Strange Wonder. The Closure of Metaphysics and the Opening of Awe*, New York 2008; Lorraine Daston/Katharine Park: *Wonders and the Order of Nature. 1150-1750*, New York 1998; Lorraine Daston: *Wunder, Beweise und*

Ich möchte hier jedoch keinen Forschungsabriss geben, sondern nur auf einige Aspekte aus vier Arbeiten kurz eingehen, die auch für meine eigenen Überlegungen wichtig sind, weil sie sich ebenfalls für das STAUNEN im Kontext ästhetischer Fragestellungen interessieren.

Der US-amerikanische Philosoph Jesse Prinz verfolgt in seiner Kunsttheorie *Works of Wonder* die These, dass sich Kunst – und er bezieht seine Beispiele ausschließlich aus der bildenden Kunst – durch die Evokation von STAUNEN (>wonder<) definiere:

The unity of art [...] is found in the fact that artworks, when successful, evoke wonder. In that sense, artworks can be called works of wonder. Their essence lies not in their form or function, but in the fact that we see them as potential sources of that coveted emotional response. (Kap. 9, S. 46)

Dabei unterscheidet Prinz, der als formales Objekt des STAUNENS das Außergewöhnliche bestimmt, grundsätzlich drei Dimensionen von STAUNEN: 1) die kognitive Dimension, nach der Staunen aus einem (noch) Nicht-Verstehen entsteht. In diesem Sinne kann STAUNEN auch als eine epistemische Emotion verstanden werden, die der Neugier ebenso verwandt ist wie der Verwirrung; 2) die sinnliche Dimension, die in den Vordergrund rückt, wenn wir in unserem Tun/Denken innehalten und ein erstaunliches Ereignis oder Objekt (erst einmal) mit unseren Sinnen explorieren; 3) die spirituelle Dimension, in der wir Ehrfurcht oder Bewunderung empfinden und in der sich das Selbst durch das erstaunliche Objekt zugleich erhoben und erniedrigt fühlt (Prinz, Kap. 2). Im STAUNEN sind alle diese Dimensionen gleichzeitig präsent, können jedoch unterschiedlich stark ausgeprägt sein. Aus der Differenzierung der verschiedenen Dimensionen und Stärkegrade des STAUNENS entwickelt Prinz am Ende seines Buches auch eine normative Perspektive: Wenn Kunst

Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität, Frankfurt a.M. 2001; Stefan Matuschek: Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse, Tübingen 1991; Sarah Tindal Kareem: Eighteenth-Century Fiction and the Reinvention of Wonder, Oxford 2014.

sich dadurch auszeichnet, dass sie uns zu einer ästhetischen Haltung und einer Bewertung nach ästhetischen Maßstäben herausfordert, die sich in der Frage zusammenfassen lassen, ob das Kunstwerk uns in STAUNEN zu versetzen vermag, so kann es sich bei einem Werk, das eine oder mehrere der Dimensionen des STAUNENS nicht anspricht, nicht um (gute) Kunst handeln. In diesem Sinne kritisiert Prinz z. B. die ›sensational art‹ (vgl. die *Sensation*-Ausstellungen von zeitgenössischen Werken aus der Saatchi Collection, 1997-2000) dafür, dass sie die spirituelle und die kognitive Dimension des STAUNENS nicht anspreche. Dabei wird deutlich, dass es Prinz letztlich auch um einen Zeitfaktor des anzustrebenden STAUNENS geht. Kunstwerke, so Prinz, seien nur dann erfolgreich, wenn sie uns *dauerhaft* oder *immer wieder* zum STAUNEN brächten:

One might also want to make that wonder last. [...] One could try to retain sensory interest by adding visual complexity, by engaging multiple senses, or by creating sensory qualities that are indeterminate or that take on different appearances with subtle changes in perspective. One could try to retain cognitive engagement by adding layers of meaning, or posing interesting questions that have no settled answer [...]. One could try to attain lasting spiritual impact by making contact with human frailty, strength, or other aspects of existence that matter. (Kap. 12, S. 24)

Auch wenn man an Prinz' Kunsttheorie manches kritisieren mag, wie z. B. seine ausschließliche Konzentration auf bildende Kunst und seine in letzter Konsequenz a-historische Perspektive auf diese ebenso wie auf das STAUNEN, bieten seine Überlegungen doch wichtige Anhaltspunkte, auf die zurückzukommen sein wird, wie vor allem die Unterscheidung der drei Dimensionen des STAUNENS und die Beachtung einer Dauer des STAUNENS und der dafür geeigneten Verfahren. Und sie werfen interessante Fragen auf: Welche Rolle spielt z. B. die sinnliche Dimension des STAUNENS für die Literatur? Und in welchem Verhältnis steht das geforderte Andauern des STAUNENS zur Zeitlichkeit von literarischen und theatralen Werken, die u. a. auf Überras-

schungseffekte setzen, um STAUNEN zu produzieren? Nutzen sich diese Effekte nach dem ersten Lesen/Schauen/Hören ab? Oder kann man von etwas wiederholt überrascht werden und, wenn ja, wie?

In wissenschaftsgeschichtlich orientierten Texten wird STAUNEN in der Regel sehr viel spezifischer als Verwunderung vor dem (noch) Unbekannten verstanden, das Impuls zur Erkenntnissuche ist. Der US-amerikanische Literaturwissenschaftler Philip Fisher verfolgt diese Perspektive in seinem Buch *The Rainbow and the Aesthetics of Rare Experience* (1998), in dem er STAUNEN als ein Ineinandergreifen von Verstandestätigkeit und sinnlicher Freude an den sinnlichen Qualitäten eines Objekts versteht, das er an den zwei Verwendungsweisen des englischen Worts ›wonder‹ festmacht:

The first is that of interrogation, where wonder is a verb [...]. The second use is in exclamation, where ›wonder‹ is a noun [...]. English preserves the connection between intellectual curiosity [...] and [...] wonder taken in the aesthetic sense of admiration, delight in the qualities of a thing. (11)

Den Moment des STAUNENS definiert Fisher entsprechend wie folgt: »The mind says ›Aha!‹ in the aesthetic moment when the spirit says ›Ah!‹« (31). Solche Momente findet er im naturphilosophischen Umgang mit dem Regenbogen ebenso wieder wie in der ästhetischen Erfahrung von Kunstwerken, sofern diese weder zu gewöhnlich noch zu radikal neu sind. Denn nur vor einem »horizon of the unknown but knowable« (147) sei sichergestellt, dass wir für die Neugier und die Exploration, die wir dem Kunstwerk haben angedeihen lassen, mit einer neuen Erkenntnis belohnt werden. STAUNEN erzielen für Fisher also nur solche Kunstwerke, in denen ein Lernvorgang aus der ästhetischen Erfahrung hervorgeht. Darum schreibt er z.B. über Schock-Effekte oder auch über literarische Verfremdungstechniken: »None of these cases leads to learning, and they are not, in Descartes's sense, an attention to something new.« (29) Dass für Fisher das Zusammenwirken von ›spirit‹ und ›mind‹, von sinnlichem Genuss und Erkenntnisgewinn entscheidend

für das STAUNEN ist, lässt seine Theorie den Konzepten des mittleren 18. Jahrhunderts, auf die in den nächsten beiden Kapiteln einzugehen sein wird, verwandt erscheinen. Anders als in diesen ist Fishers STAUNEN jedoch wesentlich geknüpft an den Sehsinn und die visuelle Präsenz des staunenerregenden Objekts – weswegen er den Zeitkünsten, und das heißt auch der Literatur, grundsätzlich die Fähigkeit abspricht, STAUNEN hervorzurufen. Eine weitere Annahme Fishers ist, dass STAUNEN immer nur dem »rare and compelling object itself« (28) entgegengebracht werden könne, nicht aber seiner (noch so verfremdeten) Darstellung. Auch hieraus ergeben sich gravierende Probleme für jede Art von künstlerischer Repräsentation. Und schließlich grenzt Fisher das STAUNEN klar vom Erhabenen ab, insofern STAUNEN nur »the aestheticization of delight« betreffe, nicht aber der Furcht (2). Diesen zuletzt genannten Annahmen Fishers werden meine eigenen Überlegungen in den folgenden Kapiteln grundsätzlich widersprechen.

Dass das STAUNEN der Anfang der Philosophie sei, ist ein akademischer Gemeinplatz. Unter Berufung auf Aristoteles oder Platon wird STAUNEN dann als Gegenteil von Einfalt, als Impuls zum Nachdenken über die Welt, die uns umgibt, und als Motor eines Erkenntnisstrebens verstanden, das sich vor allem auf das scheinbar Selbstverständliche und Alltägliche richtet. Das ist einerseits richtig, andererseits unterscheiden sich jedoch, wie der deutsche Germanist Stefan Matuschek in seiner Studie *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse* (1991) zeigt, Aristoteles' und Platons Positionen zum STAUNEN durchaus voneinander und begründen entsprechend zwei unterschiedliche Traditionen des philosophischen Denkens des STAUNENS: Während es Platon zum einen im *Theaitetos* um eine Kritik an sophistischer Rhetorik geht, die durch die Verwunderung [thaumazein] unterbrochen wird, zum anderen im *Phaidros* um das Erstaunen [ekplexis] als eine Steigerung von Verwunderung, mit der der Weg »vom Anfang zum Ziel der Philosophie« (20), der Ideenschau, bezeichnet ist, thematisiert Aristoteles in seiner *Metaphysik* die Verwunderung als intrinsische Motivation zur Gewinnung eines metaphysischen Wissens, das letztlich in einer

Weisheit mündet, welche sich gerade durch die Abwesenheit von Verwunderung [athaumastia] auszeichnet. Im ersten Fall, so Matuschek weiter, handele es sich um eine ontologische Bestimmung, insofern der Grund für das Erstaunen im Objekt (den Ideen) liege, die *an sich* staunenswert seien, im zweiten Fall um eine psychologische Bestimmung, insofern die Verwunderung im Nichtwissen des Subjekts begründet sei und mit der Erkenntnis ende (23). Auf Seiten der Poetik entspreche diesen beiden Traditionslinien zum einen eine platonisch/neoplatonisch orientierte Poetik, in der das Erstaunen sich auf die Dignität des Kunstwerks oder die überragende Rednergabe richte, und zum anderen eine aristotelisch ausgerichtete Poetik, die STAUNEN primär wirkungsästhetisch fundiere und im Rahmen einer Publikumspsychologie Verfahren entwickle, mit der Dichter und Redner gezielt auf das STAUNEN des Rezipienten hinwirken können.

Auch wenn Matuscheks Denken des STAUNENS entlang dieser beiden Traditionslinien bisweilen etwas forciert wirkt, unterscheidet sich seine Studie doch gewinnbringend von den bisher genannten sowohl durch ihre explizit historisch-deskriptive Perspektive als auch durch ihr Interesse für poetologische Konzepte. Das eine hängt unmittelbar mit dem anderen zusammen, denn eine historische Reflexion auf Kunsttheorien des Staunens kann gar nicht umhin, die zentrale Rolle von Rhetorik und Poetik zu bemerken – man denke allein an die einflussreiche ›meraviglia‹-Poetik des italienischen Barockdichters Giambattista Marino. Allerdings endet Matuscheks Ideengeschichte des STAUNENS mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert: »Die Geschichte des Staunens ist zu Ende. Als deren Schlußpunkt versteht sich die Aufklärungsphilosophie« (194). Dass ganz im Gegenteil mit der Aufklärungsphilosophie, genauer: der philosophischen Ästhetik, der Grundstein für ein neues Verständnis des STAUNENS als ästhetische Emotion gelegt wird, wird in den folgenden Kapiteln zu zeigen sein.

Die US-amerikanische Anglistin Sarah Tindal Kareem geht in ihrem Buch *Eighteenth-Century Fiction and the Reinvention of Wonder* (2014) ähnlich wie Fisher von der Doppeldeutigkeit des englischen Verbs ›to wonder‹ aus:

The wonder that I argue eighteenth-century fictions engage encompasses both wonder *at* and wonder *about* objects. These two types of wonder correspond to two distinct meanings of the English verb wonder, denoting surprise and marvel on the one hand and doubtful curiosity on the other. (8)

Sie betont jedoch, dass der Wortgebrauch der Zeit diese klare Trennung nicht nachvollziehe, sondern STAUNEN als *ein* Spektrum von der Faszination bis zum radikalen Zweifel verstehe. Genau darin liegt für Kareem sein poetologisches Potenzial. Denn sie argumentiert, dass die fiktionalen Texte der Zeit ein verfremdetes Gewöhnliches – das einzige im Zeitalter der Aufklärung noch akzeptable Wunderbare – präsentieren, um den Leser in eine ›in-limbo-position‹ zwischen Glauben und Skeptizismus, wie er von den skeptizistischen Philosophen der Zeit gefordert wurde, zu versetzen, die das STAUNEN generell auszeichne. Ihr Argument läuft darauf hinaus, in dieser ›in-limbo-position‹ und ihrer Akzeptanz einen Vorläufer der ›willing suspension of disbelief‹ zu sehen, wie sie am Ende des 18. Jahrhunderts zum üblichen Umgang mit fiktionalen Texten wird. Das STAUNEN erscheint somit als diejenige ästhetische Emotion, mit deren Hilfe im 18. Jahrhundert der Umgang mit Fiktionalität trainiert wurde (3). Zugleich deutet sich in Kareems Argumentation an, dass das STAUNEN über das alltägliche Wunderbare der Fiktion auch ein Versprechen für die Zeitgenossen der Aufklärung bereithält: »[T]hat one might consume marvels while maintaining one's critical faculties – one's ability to question and learn« (9). Es lehrt, dass das Nichtwissen, die Krise der skeptizistischen Philosophen, durchaus auch lustvoll sein kann: Wonder, »the pause of reason«, wie Kareem mit Bezug auf Samuel Johnson und Viktor Šklovskij schreibt, »marks a suspension between belief and disbelief, and a ›lingering‹ between perception and comprehension, which comes to be savored as an aesthetic end in itself.« (22) Die Dimensionen des STAUNENS, die Kareem interessieren, reichen von der faszinierten Hingabe bis zur radikalen kognitiven Skepsis. Dass sich in dem Raum, der sich zwischen ihnen auftut, die moderne

Fiktion bzw. das moderne Fiktionsbewusstsein ansiedelt, ist ihre innovative Einsicht, an die im vierten Kapitel anzuschließen sein wird.

Ansatz dieses Buches

Mein eigener Ansatz ist, anders als der Prinz' oder Fishers, ein historisch fundierter und nicht normativ, sondern deskriptiv ausgerichtet. Ich interessiere mich, wie Fisher und Matuschek, für das STAUNEN als epistemische, d.h. auf den Erkenntnisgewinn bezogene Emotion, denke diese aber, anders als Matuschek, nicht von der Antike, sondern von der im 18. Jahrhundert begründeten philosophischen Ästhetik (und nicht wie Kareem vom Roman) her. Während das STAUNEN als epistemische Emotion bis dahin vor allem in der Naturphilosophie zu Hause war, wo es aufgrund seiner sinnlichen Dimension einen zunehmend schweren Stand hatte, verlagert es sich im 18. Jahrhundert, so meine These, in die Ästhetik. Das heißt: Es verabschiedet sich nicht etwa aus dem philosophischen Diskurs, wie u.a. Daston und Matuschek meinen, sondern wird im Kontext einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis neu gefasst und aufgewertet. Als solche, d.h. als ästhetische Emotion, ist es dann grundlegend für die poetologische Reflexion des 18. Jahrhunderts (Kap. 3, 4), d.h. beispielsweise für die Frage, wie der Dichter STAUNEN beim Publikum erregen kann, welche Ziele er damit verfolgen soll, in welchem Verhältnis das STAUNEN zu einer sich zunehmend emanzipierenden Imaginationstätigkeit steht und wie sich das STAUNEN zu Illusions- und Immersionserfahrungen verhält. Ich frage also nicht, *was* STAUNEN *ist*, sondern wie es im ästhetischen und poetologischen Diskurs des 18. Jahrhunderts diskursiviert wird, welche (Selbst-)Zwecke mit ihm verbunden werden und welche literarischen und rhetorischen Verfahren, denen das siebte Kapitel seine besondere Aufmerksamkeit widmet, dafür zum Einsatz kommen. Ein zweiter historischer Schwerpunkt des Buches liegt auf dem frühen 20. Jahrhundert und der Frage nach einer Politik des STAUNENS (Kap. 5, 6). Ausgehend von der terminologischen

Unterscheidung zwischen Bewunderung, Verwunderung und Staunen/Erstaunen und eingedenk der grundlegend veränderten kulturellen, medialen und sozialen Bedingungen lassen sich hier vier unterschiedliche, in der Praxis aber häufig ineinandergreifende Politisierungen des ästhetischen STAUNENS differenzieren: eine Politik der Bewunderung, die u.a. über Verfahren der sinnlichen Überwältigung auf die Inszenierung/Etablierung der Macht eines politischen Körpers zielt, sei dies ein Kollektiv oder eine charismatische Führerfigur; eine Politik des Staunens, die sowohl auf die Eröffnung utopisch-revolutionärer Möglichkeitsräume zielt als auch eine grundsätzlich offene Haltung gegenüber dem Anderen kultiviert; eine Politik der Verwunderung, die auf Störungsmomente setzt, um ein Befremden auszulösen, das es erlaubt, das Bestehende plötzlich anders zu sehen und daraus Erkenntnisse hinsichtlich seiner Ursachen und seiner Veränderbarkeit abzuleiten und/oder die Dinge, die Worte und die Sinne aus einem Zustand der Entfremdung zu befreien und wieder ›föhlbar‹ zu machen. Eine vierte Variante schließlich setzt auf das STAUNEN als einen vermeintlich intuitiven, ›unverbildeten‹ Zugang zur Welt – als Projektionsflächen und Vorbilder dienen hier typischerweise das Kind und indigene Völkler –,¹⁶ der rational und begrifflich nicht zu erfassende Zusammenhänge erschließe und esoterische Einsichten liefere, auf deren Grundlage sich die angestrebte Erneuerung des Menschen/der Welt entfalten könne. Keinesfalls können diese Politiken des STAUNENS im vorliegenden Buch erschöpfend behandelt werden. Vielmehr wird es um exemplarische Lektüren gehen anhand einer intensiven Auseinandersetzung mit entsprechenden Konzepten Ernst Blochs, Bertolt Brechts, Walter Benjamins und Viktor Šklovskijs, die auch Perspektiven für gegenwärtige Debatten eröffnen. Daran anschließend fragt das letzte Kapitel nach dem Stellenwert des STAUNENS als ästhetische Emotion heute. Ist es in einer ›Gesellschaft der Singularitäten‹ (Reckwitz)

16 Vgl. zu dieser Projektionsdynamik: Nicola Gess: Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin), München 2013.

längst zu einer paradoxen Norm, zu einer allseits ausgestellten und eingeforderten Reaktionskonvention geworden? Oder kann es (trotzdem) sein subversives Potential entfalten und, wenn ja, wie?

3. STAUNEN in der Grundlegung der philosophischen Ästhetik

Sucht man nach einem ausdifferenzierten Diskurs über das STAUNEN als ästhetische Emotion, muss man bis ins 18. Jahrhundert zurückgehen. Dass man dort fündig wird, mag überraschen, ist doch unter den wenigen philosophie- oder wissenshistorisch arbeitenden Experten zum STAUNEN die These verbreitet, seine Bedeutung nehme seit dem späten 17. Jahrhundert, im Zuge der Herausbildung eines neuen Rationalitätsbegriffs, zu dem u. a. die Verpflichtung auf Tatsachen, Evidenzen und Objektivität gehört, kontinuierlich ab.¹⁷ Ich möchte hier ein Gegenarrativ vertreten und argumentieren, dass die Verdrängung des epistemischen, d. h. für erkenntnistheoretische Belange relevanten STAUNENS aus der Naturphilosophie und Erkenntnistheorie parallel läuft mit seiner Aufwertung zu einem für die philosophische Ästhetik zentralen Affekt. Denn eben das, was der Naturphilosophie das STAUNEN zunehmend verdächtig macht, macht es für die im 18. Jahrhundert von den Philosophen Alexander Gottlieb Baumgarten und Georg Friedrich Meier begründete Ästhetik gerade interessant: Das epistemische STAUNEN wird im Kontext der philosophischen Ästhetik neu bestimmt als eine für die schöne sinnliche Erkenntnis grundlegende Emotion. Insofern ist das STAUNEN, über das ich in diesem Buch spreche, deutlich mit einem Datum versehen: Es wird im 18. Jahrhundert im Kontext einer Aufwertung, zugleich aber auch Kultivierung der Sinnlichkeit neu codiert als eine ästhetische Emotion, die für die Rezeption von Kunst sowie für die ästhetische Erfahrung und Wertschätzung generell wesentlich ist.

17 So etwa bei Lorraine Daston: Die kognitiven Leidenschaften. Staunen und Neugier im Europa der frühen Neuzeit. In: Dies., Wunder, Beweise und Tatsachen (Anm. 15), S. 77-99; Rubenstein, Strange Wonder (Anm. 15); Matuschek, Über das Staunen (Anm. 15).

Die Skepsis der Naturphilosophie

Der Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston zufolge zeichnet sich im 17. Jahrhundert eine Verschiebung in der philosophischen Bewertung des STAUNENS ab.¹⁸ Das STAUNEN werde nun weder – wie in der christlichen Philosophie des Mittelalters – als religiöser Affekt der Demut vor Gott verstanden, noch richte es sich, wie in der aristotelischen Tradition, auf das Alltägliche, das zum Objekt der philosophischen Kontemplation werde. Vielmehr schätze man es nun als denjenigen Affekt wert, der durch das Neue, Unbekannte, Unerwartete erregt werde. Damit richte es sich auf Phänomene, die bis dahin Gegenstand der in der christlichen Philosophie verfemten Neugier waren. STAUNEN und Neugier würden von der Naturphilosophie des 17. Jahrhunderts auf diese Weise in eine neue Nähe zueinander gerückt und beide positiv beurteilt, weil sie die Erforschung seltsamer Naturphänomene beförderten: Das STAUNEN löse die Neugier aus und diese fessele die Aufmerksamkeit, um die Untersuchung seltener Objekte und verborgener Ursachen in Angriff zu nehmen (79). Ab dem Ende des 17. Jahrhunderts konstatiert Daston jedoch eine abermalige Verschiebung in der (natur-)philosophischen Bewertung des STAUNENS. STAUNEN und Neugier drifteten nun wieder auseinander, was vor allem mit einer »Degradierung des Staunens« zu tun habe, »in der es von einer philosophischen Leidenschaft par excellence zu ihrem genauen Gegenteil herabsank« (81), nämlich in der Naturtheologie des frühen 18. Jahrhunderts zu einem Lobpreis Gottes und in der Unterhaltungskultur zu einer »niedere[n] und aufgeblasene[n] Form von Amusement« (93), und sich umgekehrt »die einst frivole Neugier immer mehr die tugendhaften Gewänder harter Arbeit an[legte]« (81). Das Resultat sei, dass »um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts [...] das Staunen der Naturphilosophie fremd geworden und noch dazu in schlechte Gesellschaft geraten [ist]« (92).

¹⁸ Daston, Die kognitiven Leidenschaften (Anm. 17).

Auch wenn man Dastons Beobachtungen im Detail differenzieren könnte, stimmt die grobe Richtung. Am Beispiel des französischen Philosophen René Descartes lässt sich zeigen, welche Hoffnungen, aber auch welche Skepsis sich bereits in der Naturphilosophie des 17. Jahrhunderts mit dem epistemischen STAUNEN verbanden. Descartes' Studie *Les passions de l'âme* (1649) erkennt im STAUNEN die *erste* aller Leidenschaften, weil sie diejenige Leidenschaft sei, mit der der Mensch zuallererst auf etwas Neues reagiere:¹⁹

Wenn ein Objekt uns beim ersten Entgegentreten überrascht [surprent] und wir urteilen, daß es neu [nouveau] ist und sehr verschieden [fort différent] von allem, was wir vorher kannten, [...] bewirkt das, daß wir uns über es wundern [admirons] und erstaunt [étonnez] sind.²⁰

Dabei würdigt Descartes die Verwunderung [admiration], weil sie die Seele motiviere »mit Aufmerksamkeit die Objekte zu betrachten, die ihr als selten und außerordentlich erscheinen« (109). Darüber hinaus diene die Verwunderung [admiration] auch dazu, die Dinge, »im Gedächtnis [zu] bewahren« (117). Wer keine »natürliche Neigung zu dieser Leidenschaft« habe, sei und bleibe darum »gewöhnlich sehr unwissend« (117).

Auch wenn Descartes das epistemische STAUNEN also für essenziell für die Naturphilosophie hält, will er es doch zügig wieder beendet wissen. So schreibt er *Les Météores* (1637), eine Schrift über die Himmelserscheinungen, mit der Intention, vermeintliche Wunder der Natur [merveilles de la nature] auf ihre natürlichen Ursachen zurückzuführen, auf dass sich das STAUNEN der Betrachter in Verstehen auflöse.²¹ Denn er fürchtet die Gefahr, sich »unmäßig zu verwundern« (Descartes, Leidenschaf-

19 Vgl. zum Staunen bei Descartes grundlegend: Claus Zittel: Spielräume des Staunens bei Descartes. In: Gess/Schnyder (Hg.), *Staunen als Grenzphänomen* (Anm. 5), S. 41-65. Dort wird auch die (wenige) Forschungsliteratur, die es zu diesem Thema gibt, angeführt (Fußnote 3, S. 41 f.).

20 René Descartes: *Die Leidenschaften der Seele*, Hamburg 1984, S. 95.

21 René Descartes: *Die Meteore*, Frankfurt a. M. 2006, S. 33 u. 305.

ten, 119), und das heißt sowohl in der Betrachtung fremdartiger Dinge gar nicht mehr an der Auflösung der Verwunderung interessiert zu sein, als auch sich über Dinge zu wundern, die eigentlich keine nähere Untersuchung verdienen:

Das macht die Krankheit derjenigen aus, die von blinder Neugier [aveuglement curieux] besessen sind, d.h. die Seltsamkeiten nur suchen, um sich über sie zu wundern, und nicht um sie zu erkennen. Denn sie werden nach und nach so »wunderlich« [admiratifs], daß Dinge, die keinerlei Bedeutung haben, sie nicht weniger fesseln als diejenigen, deren Erforschung äußerst brauchbar ist. (121)

In der blinden Neugier liegt also die eine Gefahr der übermäßigen Verwunderung; die andere liegt im Erstaunen [étonnement]. Descartes bestimmt die Verwunderung als eine »plötzliche Überraschung der Seele« (109) durch die Konfrontation mit einem neuen Objekt. Aus organischer Sicht habe sie zur Folge, dass die »Lebensgeister« »mit großer Kraft zu *der* Stelle des Hirns [...] streben [Hvh. i. O.], wo er [d.h. der Eindruck des neuen Objekts im Gehirn, NG] stattfand«, um »ihn dort zu verstärken und festzuhalten« (109). Wenn die Überraschung aber zu stark sei, würden zu viele Lebensgeister an dieser Stelle blockiert, d.h. sie flössen von dort nicht mehr in die Muskeln, noch gelinge es ihnen, sich von »den ersten Bahnen«, die dieser Eindruck geschaffen habe, wieder abzuwenden: »Das bewirkt, daß der ganze Körper unbeweglich wie eine Statue bleibt und daß man von dem Gegenstand nur den ersten Eindruck wahrnimmt, der sich darbietet, ohne darauf von ihm eine genauere Erkenntnis zu erhalten.« (115) Diese Arretierung durch eine übermäßige Verwunderung nennt Descartes »Erstaunen« [étonnement] und hält sie für äußerst schädlich, weil sie den Fortschritt zur Erkenntnis verhindere: »Das nennt man gewöhnlich erstaunt sein. So ist das Erstaunen eine Abart der Verwunderung, welche immer nur schlecht sein kann.« (115) Die Verwunderung, die dem Erkenntnisgewinn dienlich ist, grenzt also an der einen Seite an das arretierende Erstaunen, auf der anderen Seite an die blinde Neugier. In Bezug auf die Neugier hallt hier noch

deutlich die Kritik an der Gier nach Neuem nach, wie sie die christliche Philosophie prägt. Und in Bezug auf das Erstaunen lässt sich ebenso deutlich ein christlicher Nachhall in der Skepsis gegenüber dem starken Sinnesreiz erkennen wie in der Konzeption eines den Betrachter überwältigenden STAUNENS, das sich in der christlichen Philosophie auf die Begegnung mit dem Höchsten richtete, bei Descartes aber nun kritisch beurteilt wird, weil es dem Subjekt die analytische Freiheit des Denkens und untersuchenden Handelns raubt.

Descartes' Positionierung zum STAUNEN fällt also ambivalent aus, und seine Skepsis prägt auch die weitere Entwicklung. Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts wird das STAUNEN in Kontexten der Natur- und Erkenntnisphilosophie in der Tat von einem philosophischen zu einem naiven Affekt: *naiv*, weil es nicht nur für Unwissenheit, sondern auch für Leichtgläubigkeit und Aberglauben, genauer: für den bereitwilligen Glauben an übernatürliche Erklärungen einsteht; von einem befreienden zu einem fesselnden Affekt, weil es den Betroffenen sowohl in diesem Zustand festhält als auch zum blinden Bewunderer einer höheren Autorität macht; von einem die Kognition anstachelnden zu einem die Sensation genießenden Affekt, weil es sowohl einen intensiven sinnlichen Reiz bedeutet, der um seiner selbst willen genossen wird, als auch eine wahre Sucht nach außergewöhnlichen Neuigkeiten auslöst. Für diese Umwertung lassen sich zahlreiche Beispiele, aus der philosophischen Wunderkritik (bspw. Humes) ebenso wie aus der (eigentlich eher an psychologischen Beschreibungen als an moralischen Bewertungen interessierten) Anthropologie, anführen. Der Philosoph, Mathematiker und Naturforscher Johann Nicolas Tetens etwa schreibt in den *Philosophischen Versuchen über die menschliche Natur und ihre Entwicklung* (1777):

Dem Einfältigen [...] wird es leichter gelingen, den Gedanken zu verbinden, ›es entstehe etwas,‹ und ›es habe keine Ursache,‹ als dem Nachdenkenden, dessen Verstand es gewohnt ist, sich nach einer Ursache umzusehen. Kinder und Wilde lassen sich die ungereimtesten Lügen erzählen und nehmen

sie mit Verwunderung und Erstaunen auf, ohne daß es ihnen einfällt, zu fragen, wie und auf welche Art das zugehe oder zugegangen sey?²²

Die Verlagerung des STAUNENS in die Ästhetik

Auch wenn sich die Verwunderung bei Descartes durch ihre neutrale Valenz auszeichnet, ist sie doch das gerade Gegenteil eines erregungslosen Zustands – andernfalls hätte sie in seiner Untersuchung der Leidenschaften auch nichts zu suchen gehabt. Descartes beschreibt eindrücklich die »große Kraft«, mit der im Zustand der Verwunderung die »Lebensgeister« »zu der Stelle des Hirns [...] streben, wo er [der Eindruck des neuen Objekts, NG] stattfand« (109). Obwohl diese Erregung eine Beziehung »nur zum Hirn« hat (111), kann sie dort gleichwohl zum Problem werden, wie wir oben angesichts der körperlichen Arretierung im Erstaunen gesehen haben. Für die philosophische Skepsis gegenüber dem STAUNEN entscheidend ist, dass dieser Zustand nämlich durchaus angenehm zu sein scheint, fürchtet doch Descartes, dass sich daraus eine wahre STAUNEN-Sucht entwickeln könnte. Das Verharren im Erstaunen geht offenbar mit einer selbst-reflexiven Schleife einher, in der nicht das neue Objekt, sondern das Erstaunen selbst valorisiert und als lustvoll empfunden wird. Lustvoll daran ist gerade die rege Beschäftigung der »Lebensgeister« und die anhaltende Kraft ihrer Bewegung (113, 115). Kurz gesagt: Es ist der sinnliche Erregungszustand, das »Kitzeln« der »äußerst zarten und weniger verfestigten« Partien des Gehirns (113), der vom Betroffenen als angenehm empfunden wird, welcher das STAUNEN für Descartes verdächtig macht. So sehr er den kognitiven Impuls für das kritische Denken schätzt, so sehr misstraut er dem Sinnenreiz, den das STAUNEN als Leidenschaft ebenfalls bedeutet.

22 Johann Nicolas Tetens: Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung, Leipzig 1777, S. 502.

Genau hier setzt nun die philosophische Ästhetik an, die nicht mehr nur ein rationales, sondern auch ein sinnliches Subjekt im Auge hat und sich für die *sinnliche* Erkenntnis interessiert. Statt sie in Opposition zueinander zu setzen, verzahnt sie Kognition und sinnliche Wahrnehmung und setzt in die Scharnierstelle zwischen beiden das STAUNEN; zugleich wertet sie die Aisthesis zu einer alternativen Erkenntnisquelle auf. Die von dem deutschen Philosophen Alexander Gottlieb Baumgarten begründete Ästhetik versteht sich, wie der Baumgarten-Schüler Georg Friedrich Meier in seinen noch vor Baumgartens Fragment bleibender lateinischer *Aesthetica* (1750/1758) erscheinenden und breit rezipierten *Anfangsgründen aller schönen Künste und Wissenschaften* (1748-50) schreibt,²³ als notwendige Ergänzung der bisherigen, sich allein auf die Rationalität fokussierenden Erkenntnistheorie: »Alle unsere Erkenntnis ist entweder deutlich vernünftig philosophisch, oder undeutlich und sinnlich. Mit der ersten beschäftigt sich die Vernunftlehre, und mit der letzten die Aesthetick« (8). Dabei preist sich die Ästhetik sogar als unabdingbare Voraussetzung der Vernunftlehre an: »Die Vernunftlehre setzt die Empfindungen und Erfahrungen voraus [...]. Die Aesthetick mus also der Vernunftlehre den

23 Georg Friedrich Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Halle 1748. Ich entwickle mein Argument im Folgenden entlang der *Anfangsgründe* Meiers. Dies nicht nur, weil sie aufgrund ihrer früheren Publikation und besseren Verständlichkeit »als das erste systematische Lehrbuch zur neuen philosophischen Disziplin der Ästhetik aufgenommen, [...] in der breiteren Öffentlichkeit rezipiert« wurden und »im Bücherregal jedes gebildeten Haushalts« standen (Dagmar Mirbach: *Einführung zu Baumgartens Ästhetik*. In: Alexander G. Baumgarten: *Ästhetik*. Teil 1, Hamburg 2007, S. XV-LXXX, hier S. XXI), sondern auch weil der für mich zentrale Teil, in dem es um die Lebendigkeit der sinnlichen Erkenntnis geht, sowie auch die Ausführungen zur praktischen Ästhetik bei Baumgarten fehlen (vgl. ebd., S. XXf.). Zugleich betont Meier, dass er den zeitgenössischen Abhandlungen zur Rede- und Dichtkunst verpflichtet sei, darunter den Schriften Breitingers und Bodmers (Meier, S. 11). Diese für mich sehr interessante Verwandtschaft zeigt sich nicht nur in der Anlage, sondern auch in der poetologischen Schlagseite von Meiers Ästhetik.

Stof zubereiten« (ebd.). Die philosophische Ästhetik untersucht darum nicht einfach nur die sinnliche Erkenntnis, sondern sie versteht sich zugleich als »eine Wissenschaft der Regeln [...], die man bey der sinnlichen Erkenntnis und der Bezeichnung derselben überhaupt beobachten mus, wenn beyde schön seyn sollen [Hvh. NG]« (3).

Die sinnliche Erkenntnis soll also ebenso wie deren Darstellung (etwa in der Dichtung, aus der Meier einen großen Teil seiner Beispiele bezieht) »schön« sein, d.h. die sinnliche Erkenntnis einer Vollkommenheit leisten.²⁴ Meier nennt sechs Merkmale, die die Schönheit einer Vorstellung ausmachen. Die ersten beiden (Reichtum, Größe) betreffen den Gegenstand der Vorstellung, die anderen vier (Wahrheit, Lebhaftigkeit, Gewissheit, Lebendigkeit) die »Art und Weise, wie der Gegenstand vorgestellt wird« (48). Eine besondere Rolle spielt in diesem Reigen die Lebhaftigkeit, insofern sie »von einer unentbehrlichen Notwendigkeit« (252) für die schöne sinnliche Erkenntnis ist. Denn: »Alle die bisher untersuchten Schönheiten der Erkenntnis blieben verborgene und unbekante Güter und Schätze, wenn sie nicht durch die Lebhaftigkeit ans Licht gebracht« (252) und das heißt sinnlich klar erkennbar würden. Meier umschreibt die Lebhaftigkeit der Vorstellung auch als deren »ästhetischen Glanz« und ihre verschiedenen Ausprägungen als »ästhetische Farben« (252/253). Und als allerschönste unter den ästhetischen Farben der Lebhaftigkeit bestimmt er die »Neuigkeit«, die das sicherste Mittel sei, »die Lebhaftigkeit zu befördern« (329).

Über die Neuigkeit holt Meier nun noch eine zweite Bedeutungsnuance des Lebensbegriffs in sein Modell hinein, die sich nicht mehr nur auf die Lebhaftigkeit im Sinne einer Klarheit der Vorstellung, sondern auch auf die »Begehrungskraft« des Pro-

24 Vgl. zu Meiers Begriff der Vollkommenheit: Ekaterini Kaleri: Ästhetische Wahrheit. Transformation der Erkenntnistheorie in der Ästhetik Georg Friedrich Meiers. In: Jörg Schönert (Hg.): Geschichte der Hermeneutik und die Methodik der textinterpretierenden Disziplinen, Berlin 2005, S. 365-402, hier S. 372.

duzenten/Rezipienten richtet.²⁵ Es geht um das oben genannte sechste Merkmal (die ›Lebendigkeit‹ der schönen sinnlichen Erkenntnis) und Meiers Überzeugung, dass eine Erkenntnis lebendig ist, »in so ferne sie Begierden oder Verabscheuungen erregt« (420). Die schöne sinnliche Erkenntnis soll den Rezipienten »rühren«, »bewegen«, und zwar nach Möglichkeit so stark, dass »dadurch Leidenschaften entstehen« (421). Denn

[e]ine Erkenntnis, die nicht lebendig ist, nimt nur die halbe Seele, die Erkenniskraft, ein; die lebendige beschäftigt aber zugleich die Begehrungskraft, die andere Helfte der Seele, und sie erfüllt demnach das ganze Gemüth. [...] [E]ine lebendige [Erkenntnis] erhitzt die Lebensgeister, und bemächtigt sich der Herzen, und ich halte das ästhetische Leben der Erkenntnis für die allergrößte Schönheit der Gedanken. (60)

Diejenige Begehrungskraft, die durch die ästhetische Farbe der Neuigkeit wachgerufen wird, ist die Neugier. Ihr kommt eine doppelte Funktion zu: Sie gewährleistet die bewegende, bei entsprechender Stärke sogar pathische Qualität der sinnlichen Erkenntnis (421) und sorgt dafür, dass Aufmerksamkeit erregt wird, durch die der neue Begriff »klar und lebhaft« wird (331). Und hier kommt nun endlich auch das STAUNEN ins Spiel. Denn Meier trifft an dieser Stelle eine wichtige Unterscheidung, insofern die Verwunderung der Neugier, die die Gedanken in Bewegung bringen soll, noch vorgeschaltet wird:

Wenn ein Gedanken durch die Neuigkeit lebhaft werden sol, so müsen wir die Neuigkeit *anschauend* [Hvh. NG] erkennen, wir müsen uns der Neuigkeit bewußt seyn, und dieselbe *empfinden* [Hvh. NG]. *Die Verwunderung ist eine anschauende Erkenntnis der Neuigkeit* [Hvh. NG], folglich müsen die

25 Vgl. zum ästhetischen Topos der Lebendigkeit im 18. Jahrhundert stellvertretend für die jüngere Forschungsliteratur: Winfried Menninghaus: »Ein Gefühl der Beförderung des Lebens«. Kants Reformulierung des Topos »lebhafter Vorstellung«. In: Armen Avanesian/Winfried Menninghaus/Jan Völker (Hg.): *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich/Berlin 2009, S. 77-94.

neuen Gedanken eine Verwunderung erwecken können, oder sie müssen wunderbar seyn, wenn sie um der Neuigkeit willen lebhaft werden sollen. Folglich ist das Wunderbare eine der lichtesten und hellsten aesthetischen Farben (332).

Diese Bestimmung hat es in sich. Denn die Verwunderung wird hier als eine Erkenntnisform definiert. Es handelt sich nicht etwa um eine bloße affektive *Reaktion* auf eine sinnliche Erkenntnis, sondern die Emotion selbst *ist* die anschauende Erkenntnis: Etwas wird als neu bzw. wunderbar *erkannt*, indem/wenn es Verwunderung auslöst. Erst darauf folgt die Neugier als die Begierde, sich den neuen Begriff anzueignen, und darauf wiederum die Anstrengung der »Aufmerksamkeit«, durch die »der Begriff klar und lebhaft« wird (331). Ein ähnlicher Passus findet sich übrigens auch bei Baumgarten, der belegt, dass Meier hier nicht idiosynkratisch verfährt:

Das Licht der Neuheit erhellt die Vorstellungen ungemein. Die *anschauende Erkenntnis einer Neuheit [novitatis]*, die *VERWUNDERUNG [ADMIRATIO]* [Hvh. NG], erregt die Neugier [curiositatem], die Neugier die Aufmerksamkeit [attentionem], und die Aufmerksamkeit verschafft der Sache, die sie sich in lebhafter Weise ausmalen soll, ein neues Licht. (Baumgarten, §808, S. 821)

Damit aber ist Entscheidendes passiert. Durch ihre anschauende Erkenntnis einer Neuigkeit hat die Verwunderung die Voraussetzung dafür geschaffen, dass (mithilfe der durch sie angestoßenen Neugier und der durch diese angestoßenen Aufmerksamkeit) eine ursprünglich dunkle in eine klare sinnliche Vorstellung überführt werden kann. Diese ist im Vergleich mit den deutlichen Vorstellungen der rationalen Erkenntnis nicht nur nicht defizitär, sondern hat ihnen sogar etwas voraus. Denn die Zielrichtung der sinnlichen Erkenntnis verhält sich, wie die Philosophin Dagmar Mirbach in Bezug auf Meiers Lehrer Baumgarten ausführt, gewissermaßen komplementär zur verstandesmäßigen: »[D]ie sinnliche Erkenntnis [achtet] [...] »auf die möglichst reichhaltige Menge von Merkmalen, die das

Eigentümliche und nicht Vergleichbare« des Gegenstands ausmachen[, der dadurch] ausgezeichneter Gegenstand der Poesie [wird]« (Mirbach, XLII). Zugleich ist die durch Verwunderung und Neugier angestoßene Aufmerksamkeit (im Sinne einer besonders geschärften sinnlichen Wahrnehmung) aber auch eine wichtige Voraussetzung für die Überführung der sinnlichen in die rationale Erkenntnis, insofern sie dieser nun – im Sinne Meiers – ein »besseres Material« zur Verfügung stellt.

Für die philosophische Ästhetik ist diese Einsicht von zentraler Bedeutung, denn wenn jede deutliche Erkenntnis eine sinnliche und dabei möglichst klare Erkenntnis voraussetzt, so profitiert hier nicht nur alle klare sinnliche, sondern auch alle rationale Erkenntnis von der Verwunderung als »anschauernde Erkenntnis einer Neuigkeit«. Sie ist die affektive Reaktion auf eine Neuigkeit, durch die wir diese Neuigkeit überhaupt erst sinnlich erkennen; sie veranlasst uns, uns die Neuigkeit anzueignen, indem wir sie mit Neugier und Aufmerksamkeit betrachten und uns die bislang dunkle Vorstellung klarmachen. Wenn die philosophische Erkenntnistheorie also die Verwunderung aussortiert, weil sie zu sinnlich ist, so rückt sie die Ästhetik als eine Theorie der *sinnlichen* Erkenntnis gerade wieder in ihr argumentatives Zentrum. Die Verwunderung ist zwar keine rationale, wohl aber eine sinnliche, genauer: eine anschauende Erkenntnis einer Neuigkeit, und es ist ihre affektive Kraft, die in Kombination mit Neugier und Aufmerksamkeit die notwendige Energie zur weiteren Untersuchung bereitstellt.

Darüber hinaus ist bei Meier, der sich auch für die pathische Qualität der sinnlichen Erkenntnis interessiert, bereits eine Steigerung von der Verwunderung zur »Entzückung« mitgedacht, in der wir das von Descartes verworfene, hier aber positiv bewertete Erstaunen wiedererkennen können. Diese Entzückung tritt immer dann ein, wenn die »emotionale Obergrenze der Aufmerksamkeit« erreicht wird: »Entzückung lässt sich«, wie der Literaturwissenschaftler Andreas Degen zusammenfasst,

als das ›aufs möglichste‹ gespannte Verhältnis von (vorstellungsimmanenter) Merkmalsfülle und Verdichtungskapazi-

tät der Aufmerksamkeit beschreiben. Der ästhetisch erstrebenswerte, weil maximal bewegte Zustand der Entzückung tritt ein, wenn die Aufmerksamkeit gänzlich mit einer Vorstellung beschäftigt ist[.]²⁶

In seiner *Lehre von den Gemütsbewegungen* (1744) beschreibt Meier diesen Zustand auch wie folgt:

Will man also die Leidenschaft recht sehr vergrößern, so muß man den andern entzücken. [...] Er muß die Vorstellung dieses Gegenstandes in sich selbst so emsig und starre anschauen, daß er seine gantze Aufmercksamkeit auf diese Vorstellung allein lenckt. Ueber dieser innern Empfindung dieser Vorstellung, muß er aller übrigen Vorstellungen vergessen.²⁷

Diese Beschreibung einer äußeren Erstarrung bei gleichzeitig größter innerer Bewegung (»emsig«) weist große Ähnlichkeit mit Descartes' entsprechender (dort allerdings negativ konnotierter) Beschreibung des Zustands des Erstaunens auf. Diese Nähe wird auch dadurch unterstützt, dass Meier sich, wie Degen bemerkt (80 f.), in der Diskussion möglicher Auslöser dieser Entzückung auf die Kategorie des Erhabenen, z. B. auf den »gewaltigsten Redner« (Meier, *Gemütsbewegungen*, 302) beruft, die in der zeitgenössischen Diskussion ebenfalls mit dem arretierenden Erstaunen verbunden wird (vgl. unten u. Kap. 4). Damit zeichnet sich die »Krone des schönen Denkens«, die dem »höchsten Grad des sinnlichen Lebens der Erkenntnis« (Meier, *Anfangsgründe*, 421) gebührt, bei Meier durch die Steigerung der Verwunderung zu einer (dem Erstaunen analogen) Entzückung aus.

26 Andreas Degen: Leidenschaftliche Aufmerksamkeit. Verblendung als Grenze und Bedingung des Ästhetischen bei Georg Friedrich Meier. In: Sabine Eickenrodt (Hg.): *Blindheit in Literatur und Ästhetik* (1750-1850), Würzburg 2012, S. 69-90, hier S. 79 f.

27 Georg Friedrich Meier: *Theoretische Lehre von den Gemütsbewegungen überhaupt*, Frankfurt a.M. 1971 [Reprint], 302 f., auch zitiert bei Degen, *Leidenschaftliche Aufmerksamkeit* (Anm. 26), S. 80.

Ästhetik als Poetik

Meier rekurriert in seinen *Anfangsgründen* intensiv auf literarische Texte und Dichtungstheorien; damit ist die These verbunden, dass Dichtung schöne Erkenntnis nicht nur selbst ist – hier werden lebhaftere Vorstellungen produziert –, sondern über die Rezeption auch demjenigen ermöglicht, der von allein nicht dorthin gekommen wäre. Denn sie stiftet Verwunderung für die vorgestellte Sache:

[D]ie Aufmerksamkeit [muss] *stärker auf die Sachen als auf die Worte und Zeichen gelenkt* [Hvh. NG] werde[n]. [...] Der Zuhörer *sieht und hört dieselbe* [Hvh. NG], folglich muss er sie bewundern (349f.).

Deutlich wird bei Meier außerdem, dass es der philosophischen Ästhetik nicht nur um die Etablierung einer autonomen sinnlichen Erkenntnis und die Bereitstellung besseren Materials für die rationale Erkenntnis geht, sondern auch darum, abstrakte Wahrheiten, die bislang nur dem Fachmann einsichtig sind, an das breite Publikum zu vermitteln – eines der Argumente, mit denen Meier die Existenz der philosophischen Ästhetik rechtfertigt, die es ermögliche, »die Wahrheiten, die wir aus den höhern Wissenschaften gelernt haben, auf eine reizende und angenehme Art vorzutragen, und dieselben einem jedweden Kopfe faßlich zu machen« (22).²⁸ Hier versteht sich die Ästhetik dann vor allem als »Metaphysick der Rede- und Dichtkunst« (5), insofern sie alle Grundsätze liefert, »auf die man die Redekunst und Dichtkunst bauen muss« (13), um die zu vermittelnden Wahrheiten anschaulich zu machen. Denn »die allermeisten Menschen können ohne sinnliche Bilder nichts begreifen« (22). Als Poetik gibt die Ästhetik »uns [darum, NG] hundert Kunstgriffe an die

28 Vgl. zu Meiers fünf Argumenten zum Nutzen der Ästhetik: Gideon Stiening: »Metaphysik aller schönen Wissenschaften und Künste«. Georg Friedrich Meiers ästhetische Theorie. In: Frank Grunert/Gideon Stiening (Hg.): Georg Friedrich Meier (1718-1777). Philosophie als »wahre Weltweisheit«, Berlin/Boston 2015, S. 299-321, hier S. 318f.

Hand« (23), wie man eine Verstandeswahrheit so anschaulich darstellen kann, dass sie beim Rezipienten Verwunderung weckt und ihn so auf den Pfad der Erkenntnis (zunächst der schönen, dann ggf. auch der rationalen) bringt. Diese Kunst aber, »das Neue und Wunderbare in schönen Gedanken zu erhalten, und die Neubegierde samt der Verwunderung zu erwecken, wird die aesthetische Thaumaturgie genant« (332 f.), also die Kunst der Staunenserzeugung. Analog findet sich auch in Baumgartens Ästhetik ein ganzes Kapitel zur ›thaumaturgia aesthetica‹, die er, wie zu Beginn des ersten Kapitels bereits zitiert, wie folgt definiert: »Das Erwirken von Neuheit, durch diese von Verwunderung, durch diese von Neugier und durch diese von Aufmerksamkeit, mögen wir, [...] die ÄSTHETISCHE THAUMATURGIE nennen.« (§808, S.823) Und wenn Baumgarten hier von der Kunst der Staunenserzeugung spricht, so denkt er, wie Meier, spezifisch an die Rede- und Dichtkunst und beruft sich zur Unterstützung seiner weiteren Ausführungen u.a. auf Autoritäten der antiken Rhetorik, wie z. B. Cicero, Horaz und Quintilian (§809).

Meier bezieht sich in seinen poetologischen Überlegungen hingegen eingehend auf die neueren Schriften der Züricher Philologen Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger.²⁹ In Breitingers *Critischer Dichtkunst* (1740) ist in der Tat vor allem eins von Meiers Argumenten zur Rechtfertigung der philosophischen Ästhetik vorgedacht, nämlich die These, dass die meisten Menschen nur der sinnlichen Erkenntnis fähig seien und es darum die Dichtung brauche, um abstrakte Wahrheiten anschaulich zu machen.³⁰ Es geht Breitinger – und dies ist sozialgeschichtlich auch im Kontext der Aufklärung als einer Epoche der Päd-

29 Vgl. zu meiner Auseinandersetzung mit Breitinger auch: Nicola Gess: Instruments of Wonder – Wondrous Instruments. Optical Devices in the Poetics of the Marvelous of Fontenelle, Rist, Breitinger, and Hoffmann. In: *The German Quarterly* 90, 2017, H. 4, S. 407-422; Dies.: Troubled Resemblances. Portrait and Poetics in Breitinger's *Critische Dichtkunst*, Wieland's *Don Sylvio*, Burke's *Enquiry* and Radcliffe's *Castle of Udolpho*. In: *Modern Language Notes. Comparative Literature Issue* 132, 2017, H. 5, S. 1277-1300.

30 Johann Jacob Breitinger: *Critische Dichtkunst*, 2 Bde., Stuttgart 1966, hier Bd. I, S. 5 f.

gogik zu verstehen, in der man sich um die Bildung breiterer Bevölkerungsschichten, u. a. des aufstrebenden Bürgertums, bemühte – darum, die »Weltweißheit« dem »größte[n] Haufen der Menschen« (Bd. I, 5 f.) sinnlich schmackhaft zu machen, und als gezuckerte Version der rationalen Erkenntnis fungiert auch bei ihm die schöne Erkenntnis der Dichtung. Dass sie dem Rezipienten abstrakte Wahrheiten vermitteln kann, hat für Breitinger vor allem mit drei Wesensmerkmalen des Menschen zu tun, die die Dichtung besonders gut zu bedienen weiß: Die Anziehung, die »alles, was fremd, seltsam und ungewöhnlich ist«, auf den Menschen hat, sodass er ihm »seine Aufmerksamkeit« widmen muss (Bd. I, 7); das Vergnügen des Menschen an einer guten Nachahmung der Natur – was sowohl das Vergnügen an der Nachahmung bedeutet als auch, und das ist wichtiger, die Fähigkeit, sich an einer Nachahmung zu vergnügen *als ob sie Natur wäre* (Bd. I, 7); und das Streben des Menschen nach Gemütsbewegung bzw. der Widerwille gegen das Fehlen derselben (Bd. I, 8). Die Dichtung antwortet auf diese Bedürfnisse, indem sie auf das STAUNEN setzt: Sie bedient den zweiten Punkt, indem sie dem Rezipienten eine lebhaftere Vorstellung der Natur verschafft, und sie bedient den ersten und dritten Punkt, indem sie ihm dabei Neuigkeiten bietet, die seine Verwunderung herausfordern. Auf diese Weise werde nicht nur das »Verlangen nach Wissenschaft« wachgerufen, sondern zugleich eine heftige Rührung verursacht, die den Rezipienten an das Erstaunliche binde und »angenehm beschäftigt« halte (Bd. I, 107). Auch hier ist es also das Tandem von Verwunderung als starker Empfindung und Neugier als leidenschaftlichem Drang nach Wissen, das die Brücke schlägt bzw. eine abstrakte Erkenntnis dem »größte[n] Haufen« sinnlich anschaulich macht.

Wohlgemerkt ist Breitinger durchaus nicht unbeeinflusst von den negativen Urteilen der Naturphilosophen über das STAUNEN, die im 18. Jahrhundert ubiquitär sind:

Die Verwunderung und die Leichtgläubigkeit sind Töchter der Unwissenheit. Daher liebt der rohe und unwissende Pöbel gemeinlich die abentheuerlichsten Erzählungen von Hexen, Zauberern, weisen Frauen, Gespenstern, und die Romanen von den irrenden Rittern, mit dem größten Ergetzen (Bd. I, 140).

Diese Zuschreibung des STAUNENS an den ›Pöbel‹ nimmt Breitinger nun aber zum Anlass, ausgerechnet diesen Affekt heranzuziehen, um der ungebildeten Masse das ihr fehlende Wissen zu vermitteln und zugleich den Affekt zu kultivieren. Gerade der Makel des ›kindlichen Pöbels‹, »alle Sachen ohne Unterschied mit einer dummen Bewunderung an[zu]gaffen« (Bd. I, 124), wird für Breitinger zum Hebel der Wissensvermittlung. Es ist die Affinität des Ungebildeten zu einem einfältigen STAUNEN, die er dem Dichter zu nutzen empfiehlt. Denn nicht auf den Gebildeten oder gar Weltweisen, der nur noch schwer in STAUNEN zu versetzen ist und zudem die Präsentation der ›nacketen‹ Wahrheit derjenigen der ›geschmückten‹ vorzieht, solle er mit seiner Dichtung zielen, sondern auf die große Masse, die so leicht in STAUNEN zu versetzen sei, wie es ihr an Einsicht in das wahre Wesen der Dinge fehle:

[D]iese Würckung [Rührung durch das Neue und Wundersame, NG] [thut es] [d.h. das Neue und Wundersame, NG] auf einem hohen Grade auf diejenigen, für welche die Poesie eigentlich gewiedmet ist. Diese gehöret unter die Artes populares, und muß beflissen seyn, das Ergetzen des grösten Theils der Menschen zuwege zu bringen [...]; für [erhabene Geister, NG] ist die Poesie nicht erfunden worden [...]. Jedoch weil auch solche erhabene Geister einen Gefallen daran haben müssen, wenn die Wahrheiten [...] allgemein gemacht werden, so muß die Poesie, als das bequemste Mittel dazu, bey ihnen dennoch in einem hohen Werth stehen. (Bd. I, 125 f.)

Breitinger denkt hier zum einen an eine Lehre durch Unterweisung, die durch die Reize des Wunderbaren zugleich unterhaltsam sein soll. Zum anderen geht es ihm aber auch um eine Art sokratische Maieutik, insofern der Dichter durch seine Präsentation der Wahrheit im Gewand des Wunderbaren auf die Produktion von Aha-Effekten beim Rezipienten zielt:

Es ist [...] das menschliche Gemüthe so beschaffen, daß es beydemahl in Verwunderung gesetzt wird, es sey, daß wir die Unmöglichkeit dessen erkennen, was wir dem ersten Anscheine nach für wahr und möglich gehalten hatten, oder daß

wir die Wahrheit und Möglichkeit dessen einsehen, was wir zuvor für falsch und unmöglich angesehen hatten. [...] Die nachfolgende Beschäftigung des Gemüthes, da es die Vorstellungen mit seinen Begriffen und angenommenen Sätzen vergleicht, da es durch den Schein der Falschheit durchdringt, und in dem vermeinten Widerspruch eine Übereinstimmung und Vollkommenheit entdeckt, muß nothwendig angenehm und mit Ergetzen verknüpft seyn. (Bd. I, 141 f.)

Die wissenschaftliche Neugier, über die der Naturforscher gewissermaßen von Natur aus verfügt, wird so durch die vom Dichter induzierte und zugleich kultivierte und insofern aufgewertete Verwunderung supplementiert, sodass der Rezipient letztlich auch in den Genuss eines selbst erworbenen Wissens kommen kann – wenngleich aus zweiter Hand.

Mit Blick auf Breitinger wäre es darum verfehlt zu sagen, das STAUNEN habe im 18. Jahrhundert seinen Stellenwert für die Naturforschung eingebüßt. Seine Bedeutung hat sich – dies ein weiteres Gegenarrativ zu der u. a. von Daston vertretenen These – nur verschoben: Vom Affekt des Forschers ist es zum Affekt des Lernenden geworden, und es wird nicht mehr durch die Dinge selbst, sondern durch deren geschickte Präsentation ausgelöst, die den Lernenden auf die epistemischen Objekte allererst aufmerksam macht. Darum geht es hier auch nicht mehr um die Verwunderung als natürlichen Impuls, sondern um die Verwunderung als Effekt einer (literarischen) Wissensrhetorik, die zwar auch selbst erstaunlich ist (und insofern nach wie vor auch auf eine Bewunderung des Dichters zielt), aber vor allem naturwissenschaftliche und moralische Wahrheiten so präsentiert, dass sie die Verwunderung und infolgedessen auch die explorierende Neugier und anhaltende Aufmerksamkeit des Rezipienten zu erwecken und zu kultivieren vermögen.

Das Wunderbare als Bedingung schöner Erkenntnis in der Dichtung

Entscheidend für diesen Brückenschlag ist allerdings, dass der Dichter bei der Nachahmung auf das Wunderbare setzt, das Breitinger als Extrem des Neuen bestimmt (Bd.I, 128) – eine ästhetische Kategorie, die heute fast in Vergessenheit geraten ist, für die Ästhetik des 18. Jahrhunderts aber von mindestens ebenso großer Bedeutung ist wie das Erhabene oder das Schöne. Was hat man sich unter diesem Wunderbaren bei Breitinger vorzustellen? Es reicht nicht, es nur als das »Ungewohnte[...], Seltsame[...], und Ausserordentliche[...]« (Bd.I, 110) zu bestimmen. Denn im Kern geht es Breitinger darum, abstrakten Wahrheiten und alltäglichen, aber gleichwohl der Untersuchung würdigen Phänomenen, einen wunderbaren Anstrich zu verleihen, um sie für den Rezipienten anschaulich und interessant zu machen. Dies geschieht entweder dadurch, dass der Dichter sich neuer naturphilosophischer Erkenntnisse aus den »Schriften unsrer heutigen Weltweisen« (Bd.I, 116) bedient, die den unwissenden Rezipienten wunderbar anmuten. Oder der Eindruck des Wunderbaren entsteht dadurch, dass der Dichter eine bekannte (z.B. moralische) Wahrheit so verfremdet, dass sie dem Rezipienten wunderbar erscheint. Breitingers Beispiel ist hier unter anderem die Fabel (Bd.I, 110f., 184). Eine dritte Strategie besteht darin, alltägliche Dinge so darzustellen, wie sie im Trug der Sinne, der Leidenschaften oder des Aberglaubens erscheinen. Immer aber soll der Effekt dieser Strategien sein, dass das

Gemüthe in eine angenehme und verwundernsvolle Verwirrung hin[ge]rissen [wird], welche daher entspringet, weil wir mit unserm Verstand durch den reizenden Schein der Falschheit durchgedrungen, und in dem vermeinten Widerspruch [zwischen dunkler und klarer sinnlicher Erkenntnis; zwischen schöner und rationaler Erkenntnis, NG] ein geschicktes Bild der Wahrheit und eine ergezende Uebereinstimmung gefunden haben. (Bd.I, 129f.)

Die Verwunderung gilt also nicht nur dem wunderbaren Geschehen, sei dies das Kreisen der Erde um die Sonne, das Sprechen der Tiere oder die Rosafärbung der Welt des Verliebten, sondern auch der Einsicht, dass im vermeintlich Wunderbaren eine tatsächliche Wahrheit steckt. Sie betrifft damit einmal mehr den Moment des Übergangs von der dunklen in die klare sinnliche sowie ggf. auch in die rationale Erkenntnis, und zwar im Sinne der Verblüffung über eine Einsicht, die man so nicht erwartet hatte, weil sie der (dunklen) sinnlichen Erkenntnis zu widersprechen schien – es hilft, sich hier noch einmal an Fishers Moment des ›Ah!/Aha!‹ zu erinnern (vgl. Kap. 2).

Zugleich überträgt sich die Verblüffung auch auf die Dichtung, die den Rezipienten auf so geschickte Art und Weise getäuscht bzw. zu einer unerwarteten Einsicht geführt hat. Hier schwingt mit, was in barocken Dichtungslehren noch zentral war, bei Breitinger und Meier aber in den Hintergrund rückt: die Verwunderung im Sinne einer *Bewunderung* der »Kunst« (Breitinger, Bd. I, 294) des Dichters. Breitinger unterscheidet in Bezug auf diese Kunst die »Scharfsinnigkeit des Poeten [...], welche ihm hilft, in allen Dingen, so er sich vorstellt, verborgene Schönheiten zu entdecken« (Bd. I, 296 f.) und die »mechanische[...] Kunst des poetischen Mahlers, [die] von der Kundschaft in der Sprache und der Mischung der poetischen Farben [entsteht]« (Bd. I, 297). Während die bereits erwähnten Strategien der ›Scharfsinnigkeit‹ zuzurechnen sind, geht es bei der ›poetischen Malerei‹ um den sprachlichen Ausdruck. Auch dieser müsse, so Breitinger, »ungemein und wunderbar seyn« (Bd. II, 400), um den Rezipienten »mit einer Bewunderung für die Geschicklichkeit des nachahmenden Poeten [anzufüllen]« (Bd. II, 400). Zugleich solle der Ausdruck dazu dienen, das

Gemüthe [des Rezipienten, NG] in eben diejenige Bewegung [zu] setzen, als die würckliche Gegenwart und das Anschauen der Dinge erwecken würde. Dazu ist die gemeine und gewohnte Art zu reden viel zu schwach: Sein gantzer Ausdruck muß darum ganz neu und wunderbar, d.h. viel sinnlicher, prächtiger und nachdrücklicher seyn. (Bd. II, 403 f.)

Das impliziert zweierlei – und beides ist für die Forderung der Erweckung von STAUNEN beim Rezipienten von Bedeutung. Zum einen geht es hier um eine Kompensation der Abwesenheit des Dargestellten. Handelt ein Gedicht etwa von dem Innenleben eines Insekts, so muss es dieses so eindrücklich schildern, dass der Rezipient ebenso verwundert ist, als wenn er tatsächlich durch ein Mikroskop blicken würde. Zum anderen deutet sich hier auch eine Übertragung der gewünschten Leidenschaften an. Geht Breitinger bereits davon aus, dass der Dichter diejenige Leidenschaft, die er bei seinem Leser erregen will, auch im Gedicht zum Ausdruck bringen muss? Viele der von Breitinger zur Nachahmung empfohlenen Gedichte geben dem Rezipienten jedenfalls eine staunende Haltung vor.

Ein Dichter, für dessen Gedichte dies gilt und den Breitinger lobend erwähnt, weil er die »Minen des verwundersamen Neuen« (Bd. I, 116) für seine Dichtung zu nutzen gewusst habe, ist der Hamburger Dichter Barthold Heinrich Brockes. Im Gedicht *Das Gesicht* aus dem Zyklus *Die fünf Sinne* erläutert Brockes beispielsweise den Aufbau des Auges in Gedichtform. Damit nimmt er sich eines Gegenstands an, der für den gewöhnlichen Leser neu war und sogar wunderbar erschien, denn »Nimmer, nimmer glaubte man, / Daß so viel im Auge säße, / Als man kaum erzählen kann«. ³¹ Brockes Gedicht erzählt es dennoch:

Wie mit vielerley Geweben, / Adern, Nerven, Fleisch und Haut / Ist durchflochten und umgeben / Das, was man im Auge schaut! / Große Fäden, kleine Körner, / Netze, Knoten, Trauben, Hörner, / Häutchen, zähe Feuchtigkeit, / Dämmerung und Dunkelheit (690).

Mit dieser Materie zielt Brockes auf die Verwunderung der Leser, die, wie Breitinger bemerkt (Bd. I, 120), durch die Offenbarung des unerwartet Mannigfaltigen und Vielzähligen im Kleinen noch zuverlässiger eintritt als angesichts des Großen.

³¹ Barthold Heinrich Brockes: Die fünf Sinne I. Das Gesicht. In: Ders.: Werke. Hg. von Jürgen Rathje, Bd. 2.2, Göttingen 2013, S. 684-696, hier S. 690.

Da dieser Stoff an sich schon neu ist bzw. das scheinbar Bekannte durch die wissenschaftliche/mikroskopische Perspektive verfremdet wird, ist die Forderung nach einer ›Scharfsinnigkeit‹ der Dichtung bereits erfüllt. Zugleich kommt auch ›Mahlerei‹ zum Einsatz, etwa in ekphrastischen Beschreibungen des Auges (Brockes, Str. 10 f.), in ausgefallenen Metaphern (»Witz des Körpers, Seelen-Licht, / Richter der Vollkommenheiten, / Spiegel aller Seltsamkeiten, / [...] / Führer der sonst blinden Welt!«, 685) und im maßvollen Einsatz von Paradoxa (Str. 3), Antonymen und Hyperbeln (Str. 47, 37). Bei den zuletzt genannten handelt es sich um Verfahren der pathetischen Rede, die Brockes einsetzt, um das STAUNEN des Rezipienten zu intensivieren. Dazu gehört auch, dass das Erstaunen, in das der aufmerksame Betrachter des Auges versetzt werden soll, mehrfach aufgerufen wird:

Wer auf dieses Wunder achtet, / Wenn der Seelen rege Kraft /
Durch das Aug' ein Aug betrachtet; / Wird fast aus sich selbst
gerafft, / Weil er mit Erstaunen siehet, / Wie sich die Natur
bemühet / Und so unschätzbaren Schatz / Schließt in solchen
kleinen Platz. (686)

An insgesamt vier Stellen ist explizit vom Erstaunen die Rede, das die Einsicht in den Aufbau und das Funktionieren des Auges begleitet (Str. 1, 7, 19, 27). Es handelt sich bei dieser Erwähnung des Erstaunens um eine Form des Affektausdrucks, die sowohl als Mittel der pathetischen Rede zu verstehen ist als auch bereits auf eine Übertragung auf den Rezipienten zielt. Dafür spricht, dass es auch um eine ausdrückliche Forderung an den Rezipienten geht, die als Mahnung an eine bestimmte ethisch-religiöse Pflicht verstanden werden kann: der Schöpfung Gottes mit Staunen zu begegnen: »Daß Gott dieses Rund der Erden, / [...] Durch ein Wörtchen lassen werden, / Ist ja wohl Erstaunens werth [...]« (684). Dienst an der Wissenschaft ist bei Brockes, der der zeitgenössischen Physiko-Theologie zugeneigt war, nämlich immer auch eine Form des Gottesbeweises und des Gottesdienstes: »[...] Sehet dann / Gottes Werk in ihnen an!« (694).

Während das STAUNEN der Naturphilosophie nicht aufgrund seiner kognitiven Dimension, wohl aber aufgrund seiner sinn-

lichen und zum Teil auch seiner spirituellen Dimension im Verlauf des 17. Jahrhunderts zunehmend verdächtig und im 18. Jahrhundert schließlich sogar als Ausweis von Naivität, Aberglaube oder Unterhaltungssucht gebrandmarkt wird, ist es gerade die enge Verschränkung von kognitiver und sinnlicher Dimension, die diese ›kognitive Leidenschaft‹ (Daston) für die im 18. Jahrhundert neu begründete philosophische Ästhetik interessant macht. Die Verwunderung wird als anschauende, sich ggf. sogar bis zur Entzückung steigende Erkenntnis eines Neuen und Wunderbaren kultiviert; zugleich fungiert sie als affektiver Motor, der Neugier und Aufmerksamkeit in Gang bringt und somit eine Voraussetzung dafür liefert, dass aus einer dunklen eine klare sinnliche Erkenntnis werden kann. Dabei fallen bei Meier ebenso wie bei seinem Lehrer Baumgarten die schöne Erkenntnis und deren Darstellung immer schon in eins: Die Erkenntnis ist schön, d. h. sinnlich klar, wenn sie lebhaft vor- bzw. dargestellt wird (wie dies die Rede- und Dichtkunst vermag). Darum ist hier »Kunst als Vorgang [in der Produktion wie in der Rezeption, NG] in der Tat Erkenntnis« (Mirbach, LVIII), und darum versteht sich die Ästhetik hier auch notwendigerweise als eine Poetik.

STAUNEN zur ›Lebensbeförderung‹

Vor gut 100 Jahren hat sich der russische Schriftsteller und Kritiker Viktor Šklovskij, auf den im sechsten Kapitel ausführlich einzugehen sein wird, in einem berühmten Aufsatz über die automatisierte Wahrnehmung des modernen Menschen beklagt, die zu einer tiefgreifenden Entfremdung von den Dingen und sogar vom eigenen Leben geführt habe. Eine mögliche Abhilfe dafür sieht Šklovskij in einer Kunst, die auf eine zum STAUNEN animierende Verfremdung setzt: »[U]m das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt.«³² Dass

32 Viktor Šklovskij: Die Kunst als Verfahren. In: Jurij Striedter (Hg.): Texte der russischen Formalisten, Bd. I, München 1969, S. 3-35, hier S. 15.

diese Diagnose und die Suche nach einer Abhilfe auch heute noch virulent sind, dürfte kaum überraschen, und es wird im achten Kapitel darauf zurückzukommen sein. Dass Šklovskijs Klage aber auch schon im 18. Jahrhundert ihre Vorläufer hatte, schon eher, verbindet man sie doch gemeinhin mit einer Aufklärungs- und Kapitalismuskritik, die erst im 19. Jahrhundert an Fahrt aufnimmt. Gleichwohl: Die abtötende Gewohnheit und die verkümmerte Sinnlichkeit werden bereits im ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts als Problem benannt, ob als Leiden der nicht arbeitenden und daher an Langeweile krankenden Oberschicht oder im Kontext einer allgemeinen Aufwertung der sinnlichen Erfahrung und Empfindungsfähigkeit. Schaut man sich diese Entfremdungskritik *avant la lettre* genauer an, so zeigt sich, dass auch hier – für das Training der Nerven, die Belebung der Sinne und allgemein die Beförderung des Lebens – auf das STAUNEN als eine gleichsam ethische Praxis rekurriert wird.

In der Besprechung von Johann Jakob Breitingers und Georg Friedrich Meiers ästhetischen und poetologischen Entwürfen war bereits von »Lebhaftigkeit« und »Lebendigkeit« die Rede. Es handelte sich dabei einerseits um eine Qualität der dichterischen Darstellung, die ›lebhaft‹, d. h. so sinnlich anschaulich sein soll, dass das Dargestellte dem Rezipienten ›lebendig‹ zu sein dünkt und seine Verwunderung erregt. Zugleich haben beide, wie oben bereits angedeutet wurde, mit diesen Begriffen aber auch das ›Leben‹ der Rezipienten im Auge: »Die schönen Wissenschaften *beleben* [Hvh. NG] den ganzen Menschen« (25), schreibt Meier. Seine Erkenntnis wird dann ›lebendig‹, wenn sie nicht nur das Erkenntnis-, sondern auch das Begehrungsvermögen anspricht: »[E]ine lebendige [Erkenntnis] [...] erhitzt die Lebensgeister, und bemächtigt sich der Herzen«, verursacht »Vergnügen und Verdrus, Begierden und Verabscheuungen« (60), zu deren Kanon auch die Verwunderung und die Neugier gehören. Meier beschreibt den Gelehrten, der seine Sinnlichkeit nicht ausbildet oder gar verachtet, darum sogar als »ein[en] Kranke[n] [...], der oben verdort und unten schwilt« (33).

Auch Breitinger thematisiert das Problem der verkümmerten Sinnlichkeit. Es betrifft bei ihm jedoch nicht die Vernunftfixie-

rung des Gelehrten, sondern wird als Problem der Gewohnheit zum allgemeinen psychologischen Befund. Er beklagt, dass sich der Mensch generell in einem Zustand der »Betäubung« befinde, die ihn seine Umgebung nicht mehr sinnlich wahrnehmen lasse und die durch die »Macht [der] Gewohnheit« hervorgerufen werde:

Die Macht dieser Gewohnheit ist so groß, daß sie die Sinnen bindet, uns aller Empfindung beraubet, und in eine achtlose Dummheit versenket; so gar, daß uns weder das Schöne noch das Grosse, weder das Lehrreiche, noch das Bewegende im geringsten rühren kann, wenn es uns täglich vor Augen schwebet, und wir mit ihm allzu sehr bekannt werden. [...] [J]a die Gewohnheit machet uns nicht selten so unachtsam, daß wir auch die größten Wunder der Natur nichts achten. (Bd. I, 107 f.)

Als Kur für dieses Problem setzt Breitinger auf das Wunderbare, mit dessen Hilfe die Sinne wieder freigesetzt, die Empfindungen wieder geweckt und die Leidenschaften, allen voran das gesuchte STAUNEN, wieder erregt werden sollen: Denn »diese Gabe [die Sinnen und das Gemüthe auf eine angenehm-ergetzende Weise zu rühren und einzunehmen, NG] [kommt] allein dem Neuen, Ungewohnten, Seltsamen, und Ausserordentlichen [zu]« (Bd. I, 110). Dabei geht es Breitinger darum, das Alltägliche wieder als neu oder sogar wunderbar erfahrbar zu machen. Er widmet dieser »Kunst, gemeinen Dingen das Ansehen der Neuheit beyzulegen« (Bd. I, 291) ein eigenes Kapitel, in dem der Dichter dazu aufgerufen wird, durch seine Kunst »auch bekannten und täglich vorkommenden Dingen ein ganz neues und verwunderbares Ansehen bey[zulege[n]« (Bd. I, 297) – heute würde man sagen: sie zu verfremden. Und Breitingers Empfehlung ist in der Tat, »diejenigen Dinge, die das Zeugniß der Wahrheit und Würcklichkeit haben, von dem Ansehn der Wahrheit bis auf einen gewissen Grad zu entfernen, und ihnen eine wunderbare aber dabey unbetrügliche Gestalt anzuziehen« (Bd. I, 299). Es geht ihm also darum, eine Störung in die Nachahmung zu implementieren, d. h. die Dinge gerade *nicht* so zu zeigen, wie sie

sich normalerweise präsentieren. Die entsprechenden »Kunst-Streiche« (Bd. I, 297) sollen dreierlei bewirken: eine Verlebendigung der Vorstellungen – sowohl im Sinne der Lebhaftigkeit der Darstellung als auch im Sinne eines Anscheins von Lebendigkeit (»beleben«, Bd. I, 296); die Veränderung ihrer äußeren Erscheinung – sowohl im Sinne der ungewohnten Perspektive wie auch der größeren Klarheit (»wunderbares Ansehen, rechtes Licht«, Bd. I, 296); und die Intensivierung ihrer sinnlichen Wirkung auf den Rezipienten (»entzückende Kraft«, Bd. I, 296).

Die Lebhaftigkeit der Darstellung, die auf die Erzeugung von STAUNEN beim Rezipienten zielt, ist also bei Meier und Breitinger verbunden mit dem Gedanken, durch das so ausgebildete STAUNEN auch das »Leben« des Rezipienten zu befördern und damit auch das, was für die Erlangung einer *sinnlichen* Erkenntnis unabdingbar ist. Damit wird genau die Eigenschaft, die bei Descartes noch die Gesundheit des Menschen bedrohte – die sinnliche Dimension des STAUNENS –, zur Medizin. Denn Descartes fürchtete ja, dass das STAUNEN als ein ›Kitzel‹ der »äußerst zart[en] und weniger verfestigt[en]« (Leidenschaften, 113) Partien des Gehirns so angenehm sein könne, dass es zu einer Sucht werde und u. a. zur Krankheit der »blinden Neugier« führe. Nicht nur Meier und Breitinger, sondern auch spätere sensualistische Ästhetiker wie die Edmund Burkes argumentieren genau umgekehrt, wenn sie im Schreck-Staunen über das Erhabene eine Abhilfe gegen die Langeweile sehen. Der irisch-britische Staatsphilosoph empfiehlt in seiner auch in Deutschland breit rezipierten *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) zur Durchbrechung des »languid inactive state« einen »mode of terror [...] [as] [...] exercise of the finer parts of the [physical, NG] system«. ³³ Mit dem ›terror‹ ist hier das Wirkungsprinzip des Erhabenen angesprochen, das auf das STAUNEN zielt: »Indeed terror is in all cases whatsoever [...] the ruling principle of the sublime« (54). »The passion caused by the

33 Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Hg. von Adam Philipps, Oxford/New York 1998, S. 123.

great and sublime [...] is Astonishment.« (53) Dabei beschreibt Burke die Wirkung des STAUNENS (astonishment/terror) auf die Denkkorgane in eben der Weise, in der Descartes das STAUNEN (étonnement) beschrieben hatte, nämlich als Arretierung durch den starken Reiz bzw. in der Emotion:

Astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which astonishes it (53).

Jedoch pathologisiert Burke diesen Zustand nicht, sondern empfiehlt ihn im Gegenteil als Kur gegen die Langeweile, die die eigentliche Gefahr für die Gesundheit darstelle, weil sie nicht nur zu »melancholy, dejection, despair«, sondern sogar zu »self-murder« führe (122). Das Leben des Menschen kann sich folglich nur erhalten – Burke spricht hier von »self-preservation« (36) –, wenn der Körper regelmäßig trainiert wird, und zwar in seinen gröberen wie in seinen feineren Teilen, wie z. B. den Nerven. Und für eben dieses Training der Nerven, das hier bezeichnenderweise als »Labour« (der nicht arbeitenden Oberschicht) bezeichnet wird, ist das STAUNEN da und damit auch das Erhabene, das auf die Erregung von STAUNEN (astonishment/terror) zielt:

Labour is not only requisite to preserve the coarser organs in a state fit for their functions, but it is equally necessary to these finer and more delicate organs, on which, and by which, the imagination, and perhaps the other mental powers, act. [...] [T]o have them [those finer parts, NG] in proper order, they must be shaken and worked to a proper degree [...] [A] mode of terror is the exercise of the finer parts of the system [...] its [i. e. this passion's] highest degree I call astonishment (122 f.).

Bei Burke ist die rhetorische Argumentation, die bei Meier und Breitinger noch spürbar ist, ebenso in die Ferne gerückt wie eine moralische oder wissensdidaktische Argumentation. Ob das STAUNEN eine Brücke von der Aisthesis zur Cognitio schlägt, ist für Burkes positive Bewertung des STAUNENS nicht entschei-

dend. Sondern entscheidend ist allein, dass es die Gesundheit des am Nichtstun leidenden Menschen befördert.

Auch in Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) spielt das »Gefühl der Beförderung des Lebens« (165) eine zentrale Rolle. Seine Definition dessen, was es heißt, sein Leben zu fühlen, wiederholt, was sich die oben thematisierten Theoretiker vom STAUNEN erhoffen: Es geht darum, innerlich in Bewegung versetzt zu werden durch einen in sich widersprüchlichen Affekt, der sowohl zur Veränderung des eigenen Zustandes motiviert (z.B. als Begierde, Wissen zu gewinnen; als Begierde, keinen ›terror‹ mehr zu empfinden) als auch *an sich* genossen werden kann (z.B. als angenehmer Kitzel des Denkorgans, als Erlösung von der Langeweile). Bei Kant ist es, wie Winfried Menninghaus anhand von dessen *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) herausarbeitet, das Spiel von Lust und Unlust, welches das Leben befördert:³⁴ Indem man kontinuierlich getrieben wird, den gegenwärtigen Zustand (der Unlust oder der langweilig gewordenen Lust) zu verlassen, befördert man sein Leben; das erinnert an das Training der Nerven, das sich Burke vom Erhabenen verspricht.

Kant interessiert sich in diesem Zusammenhang aber nicht nur für das Erhabene, sondern auch für das Schöne, das er als Gegenstand eines interesselosen Wohlgefallens bestimmt. An ihm arbeitet er das Moment der Selbstaffektion heraus:

Wir weilen bei der Betrachtung des Schönen, weil diese Betrachtung sich selbst stärkt und reproduziert: welches derjenigen Verweilung analogisch (aber doch nicht mit ihr einerlei) ist, da ein Reiz in der Vorstellung des Gegenstandes die Aufmerksamkeit wiederholentlich erweckt, wobei das Gemüt passiv ist.³⁵

34 Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. In: Ders.: Werkausgabe. Hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. XII, Frankfurt a.M. 1991, S. 395-690; Menninghaus: »Ein Gefühl der Beförderung des Lebens« (Anm. 25).

35 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. In: Ders.: Werkausgabe. Hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. X, Frankfurt a.M. 1994 (= KdU), S. 138;

Mit dieser Analogie macht Kant auf genau den Zustand aufmerksam, der Descartes beim STAUNEN dubios vorkam: das Steckenbleiben der Aufmerksamkeit bei der Reizung des Denkkorgans bzw. die Wendung der Aufmerksamkeit auf diese Reizung als solche (also nach innen statt auf das reizende Objekt). Bei Kant ist hierbei jedoch nicht an einen passiven, sondern an einen Einbildungskraft wie Verstand gleichermaßen aktivierenden Zustand gedacht:

[...] [D]er Empfänger des Reizes [wird durch diesen] derart ›in Schwung versetzt‹ [...], dass er die äußere Affektion in ein Geschehen der Selbstaffektion, also in eine potentiell *sich selbst erhaltende Eigenbewegung* umwandelt[, und zwar in ein] unendliches Wechselspiel seiner Einbildungskraft und seines Verstandes (Menninghaus, 89, Hvh. i. O.).

Bei Kant ist es also nicht der sinnliche Kitzel, der genossen wird, sondern die Aktivierung von Einbildungskraft und Verstand, die sich in der Beurteilung des Schönen bei keinem Begriff beruhigen können und gerade dadurch die sinnliche Aufmerksamkeit auf das Spiel der Vermögen als solches richten.

Kant spricht hier zwar nicht von STAUNEN, aber man findet in seiner Beschreibung dieses Prozesses der Urteilskraft viele Merkmale wieder, die frühere Theoretiker am STAUNEN bemerkten, wie z. B. den Selbstgenuss oder auch die Zwischenstellung zwischen Aisthesis und Cognition. Möglicherweise lässt sich Kants Einsicht in den Prozess der Urteilskraft also als Einsicht darein verstehen, was im Zustand des ›starr vor Staunen seins‹ innerlich abläuft? Wenn die Verwunderung, die von ihr erregte Neugier und die von ihnen erregte Aufmerksamkeit versuchen, Klarheit in die Wahrnehmung des Neuen zu bringen und dabei zu einer anschaulichen Erkenntnis des Schönen gelangen, die sich nie ohne Verlust (der Reichhaltigkeit, der Merkmalsmenge der sinnlichen Erkenntnis) in die rationale Erkenntnis übersetzen lässt, für die sie aber gleichwohl die notwendige Vorarbeit

auch zitiert bei Menninghaus, »Ein Gefühl der Beförderung des Lebens« (Anm. 25), S. 87.

leistet, und wenn dieser Prozess als ›Belebung‹ genossen wird – dann ist das vielleicht genau der Zustand, den man mit Kant als ästhetische Erfahrung beschreiben könnte?

Das bleibt allerdings Spekulation, weil Kant nicht in dieser Weise über das STAUNEN nachdenkt. Aber es ist auffällig, dass er es sowohl in der *Anthropologie* als auch in der *Kritik der Urteilskraft* als einen Vitalsinn behandelt, an dessen Tätigkeit sich gleichsam von außen die Verfahren verfolgen lassen, die er für das ästhetische Urteil von innen beschreibt (Wechsel von Belebung und Hemmung, dessen lebensbefördernde Kraft, der Stillstand, die Selbstaffektion). So bestimmt er in der *Anthropologie* die Verwunderung als

eine das natürliche Gedankenspiel zuerst hemmende, mithin unangenehme, dann aber das Zuströmen der Gedanken zu der unerwarteten Vorstellung desto mehr befördernde und daher angenehme Erregung des Gefühls (593).

In der *Kritik der Urteilskraft* findet sich diese Dynamik in der Beschreibung des Erhabenen wieder, das

eine Lust [erzeugt, NG], welche nur indirecte entspringt, nämlich so, daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkern Ergießung derselben erzeugt wird (165).

Auch den Moment des Stillstandes und des Selbstgenusses beschreibt er in der *Anthropologie* mit Bezug auf das STAUNEN:

Erstaunen heißt [...] *dieser Affekt eigentlich alsdann nur, wenn man dabei gar ungewiß wird, ob die Wahrnehmung wachend oder träumend geschehe. [...] Wer [...] die Ordnung der Natur, in der großen Mannigfaltigkeit derselben, nachdenkend verfolgt, geräth über eine Weisheit, deren er sich nicht gegenwärtig war, in Erstaunen: eine Bewunderung, von der man sich nicht losreißen (sich nicht genug verwundern) kann [Hvh. i.O.] (593).*

In der dritten *Kritik* findet sich die gleiche Überlegung einer Perpetuierung des STAUNENS wie folgt wieder:

Nun ist die Verwunderung ein Anstoß des Gemüts an der Unvereinbarkeit einer Vorstellung und der durch sie gegebenen Regel mit den schon in ihm zum Grunde liegenden Prinzipien, *welcher* also einen Zweifel, ob man auch recht gesehen oder geurteilt habe, hervorbringt; Bewunderung aber eine immer wiederkommende Verwunderung, ungeachtet der Verschwindung dieses Zweifels (311).

Auf der Matrix der *Kritik der Urteilskraft* könnte man das STAUNEN somit doppelt zuordnen: zum einen dem Schönen, wo es das unendliche Spiel der Vermögen in Gang setzt; zum anderen dem Erhabenen, wo das STAUNEN zuerst mit Unlust einhergeht (aufgrund des Scheiterns der sinnlichen Erkenntnisvermögen) und dann mit Lust (aufgrund der Einsicht in die Überlegenheit der eigenen Vernunft); auch hier wirkt dieser Wechsel belebend, vor allem aber gilt für das Erhabene wie für das Schöne, dass im STAUNEN ein »sich selbst verstärkendes – und vor allem sich selbst fühlendes – Geschehen im Subjekt« (Menninghaus, 94) angestoßen wird und es auf diese Weise einer Beförderung des Lebens dient.

Das STAUNEN ist für die philosophische Ästhetik mithin nicht nur als anschauende Erkenntnis eines Neuen, als Grundlage der schönen Erkenntnis und Scharnierstelle zwischen Aisthesis und Cognitio zentral. Es wird auch noch in einer anderen Hinsicht zunehmend wichtig, die sich nicht primär für Fragen der Erkenntnis, sondern für Fragen des (Erhalts, der Intensivierung, des Gefühls des) (guten) Lebens interessiert und auf eine gleichsam ethische Praxis hinaus will: STAUNEN bewahrt die Sinne vor der Abstumpfung und garantiert damit u. a. die Möglichkeit einer sinnlichen Erkenntnis; es trainiert die Nerven und hält als gemischtes Gefühl sowohl das Begehrungs- als auch das Erkenntnisvermögen in ständiger Bewegung; und folgt man Breitinger, so ermöglicht es zudem, aus der betäubenden Gewohnheit auszubrechen und alltägliche Gegenstände wieder so wahrzunehmen, als sähe man sie zum ersten Mal.

4. Staunen – Motor der Imagination

STAUNEN wird normalerweise als intransitives Verb gebraucht. Man staunt über etwas, aber man staunt nicht *etwas*. STAUNEN impliziert, dass etwas mit einem geschieht, aber nicht, dass man selbst *etwas mit etwas macht* oder *etwas hervorbringt*. Demgegenüber soll Staunen in diesem Kapitel als transitiv und produktiv, als ein sich in die Imagination öffnendes Nachdenken (über etwas) verstanden werden, das fantastische Welten hervorbringt.³⁶ Ein erstes Argument dafür liefert die historische Semantik des Begriffs. Wie im zweiten Kapitel bereits ausgeführt, ist Staunen laut *Grimm* in einer seiner Bedeutungsvarianten als ein imaginatives Vermögen zu verstehen, das sowohl auf einen Anlass bezogen bleibt, als auch, im Träumen, im ›mit einer Richtungsangabe versehenen Sinnen‹, darüber hinausgeht.³⁷ Was das bedeutet wird anschaulich, wenn man sich Redewendungen wie ›Er staunte in den Tag hinein‹ vergegenwärtigt, die dann als ›er staunte/träumte/sah *etwas* in den Tag hinein‹ verstanden werden können.

36 Ich verwende die Begriffe der Einbildungskraft und der Fantasie sowie der frz. und engl. ›imagination‹ in Übereinstimmung mit den jeweils besprochenen Texten, behalte aber zugleich den deutschen Begriff der Imagination als einen Überbegriff bei, der ein allgemeines Sprechen über diese Thematik ermöglicht. Zu meiner Verwendung des Begriffs ›fantastische Welten‹ vgl. die Definition von Ryan, in: Marie-Laure Ryan: *Impossible Worlds and Aesthetic Illusion*. In: Werner Wolf/Walter Bernhart/Andreas Mahler (Hg.): *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, New York 2013, S. 131-150, hier S. 131 f.

37 Grimm, [Art.] Staunen (Anm. 11), Sp. 1179.

Staunen als vernünftiges Träumen des Dichters

Die vom *Grimm*-Artikel übernommene Behauptung Hallers, ›Staunen‹ sei als deutsches Pendant zum französischen ›rêver‹ zu verstehen (vgl. Kap. 2), lässt sich anhand der zeitgenössischen Übersetzungspraxis verifizieren. Der deutsche Astronom Johann Elert Bode übertrug 1780 die viel rezipierten *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) des französischen Frühaufklärers Bernard le Bovier de Fontenelle ins Deutsche und übersetzte dabei konsequent ›rêver‹ als ›Staunen‹.³⁸ Hier einige Beispiele aus den ersten Seiten der Übersetzung Bodes:

Ce spectacle me fit rêver / Dies Schauspiel [des sternklaren Nachthimmels, NG] versenkte mich in ein *Staunen* [Hvh. NG] (146/5);

[...] enfin, on rêve mieux, parce qu'on se flatte d'être alors, dans toute la nature, la seule personne occupée à rêver. / endlich kann man besser über sie [die Gegenstände des Himmels bei Nacht, NG] *staunen* [Hvh. NG], weil man sich sodann der Einzige in der ganzen Natur zu seyn schmeichelt, der sich mit deren *Anstaunung* beschäftigt (147/8);

[...] mais il se peut que la vue de toutes ces étoiles, semées confusément et disposées au hasard en mille figures différentes, favorise la rêverie et un certain désordre de pensées où l'on ne tombe point sans plaisir. / auch ist es möglich, daß der Anblick dieser durch einander gestreuten Sterne, die durch ein Ungefähr tausenderley verschiedne Figuren bilden, ein angenehmes *Staunen* [Hvh. NG] begünstigen (147/8).³⁹

Die rêverie/das Staunen des Philosophen über den Nachthimmel impliziert bei Fontenelle die Tätigkeit der »imagination«,

38 Bernard le Bovier de Fontenelle: Dialogen über die Mehrheit der Welten. Mit Anmerkungen und Kupfertafeln übersetzt von Johann Elert Bode, Berlin 1780.

39 Die Seitenangaben zu den französischen Textstellen beziehen sich auf Bernard le Bovier de Fontenelle: *Entretiens sur la pluralité des mondes*. In: Ders.: *Œuvres Complètes*. Hg. von Claire Cazanave/Claudine Poulain, Bd. I, Paris 2013, S. 137-378 und Fontenelle, Dialogen (Anm. 38).

die ihm die »folie« eingibt, jeder Stern sei eine bewohnte Welt: »Je me suis mis dans la tête que chaque étoile pourrait bien être un monde.«⁴⁰ Dabei wird das Staunen des Philosophen als eines qualifiziert, das gerade *nicht* einer unverständenen und daher für obskur und magisch gehaltenen Natur (dem »faux merveilleux«) gilt, sondern der vernunftgesteuerten Einsicht in die kopernikanische Ordnung des Kosmos, die den meisten Zeitgenossen gleichwohl als fantastisch, wenn nicht sogar als unmöglich erscheint. Die Marquise, mit der der Philosoph sein Gespräch führt, teilt dieses Staunen jedoch und beweist sich gerade dadurch als der Lehren des Philosophen würdig: »Es ist erstaunend [surprenant], daß die so bewunderungswürdige [admirable] Ordnung der Natur nur auf so einfache Dinge beruht« (17).

Die Imagination, die mit der rêverie/dem Staunen des Philosophen einhergeht, ist, wie das Vorwort Fontenelles erläutert, der Vernunft und damit der Wahrheit enger verbunden als dem Wahn:

Ich wollte mir nichts von den Bewohnern der Welten vorstellen, was gänzlich unmöglich und wahnhaft wäre. Ich habe mich bemüht, alles zu sagen, was man vernunftgemäß darüber denken konnte, und selbst die Phantasiebilder, die ich dem hinzugefügt habe, besitzen irgendeine wahre Grundlage.⁴¹

Entsprechend rechtfertigt der Philosoph seine Fantasiewelten gegenüber der Marquise nicht als »wahrscheinlich« – eine poetologische Kategorie, die Fontenelle vielmehr als gewöhnliches Vorurteil kritisiert, weil sie sich u. a. am oft trügerischen Zeugnis der Sinne orientiere –, sondern als aus dem Gesichtspunkt der Vernunft betrachtet nicht-unmöglich bzw. potenziell wahr.⁴²

40 Fontenelle, Entretiens (Anm. 39), S. 148.

41 Bernard Le Bovier de Fontenelle: Gespräche über die Vielzahl der Welten. In: Ders.: Philosophische Neuigkeiten für Leute von Welt und für Gelehrte. Hg. von Helga Bergmann, Leipzig 1991, S. 12-119, hier S. 15.

42 Vgl. dazu und allgemein zu Fontenelles Werk: Andreas Gipper: Wunderbare Wissenschaft. Literarische Strategien naturwissenschaftlicher Vulgarisierung in Frankreich von Cyrano de Bergerac bis zur Ency-

Mit Fontenelle/Bode ist unter Staunen also ein Träumen auf vernünftigen Grundlagen zu verstehen, das ausgehend von den neuen Einsichten in die Ordnung der Natur Fantasiewelten entwirft, die der Wahrheit näher sind als dem bloß Wahrscheinlichen.

Wenn Fontenelles Philosoph im Staunen über den kopernikanischen Kosmos von einer Vielzahl bewohnter Welten träumt, so erklärt Johann Jakob Breitinger dieses Vorgehen ein halbes Jahrhundert später zum Programm des aufgeklärten Dichters. Er beschreibt in seiner *Critischen Dichtkunst* (1740) eindrücklich das ergötzende Staunen, das beispielsweise astronomische Beobachtungen und physiologische Prozesse in Insekten auch bei ihm selbst hervorrufen.⁴³ Entsprechend sollen, wie im dritten Kapitel bereits erläutert, solche »Geheimnisse der Natur« der »Castalische Brunnen« (115 f.) des Dichters sein, aus dem er die Inspiration für seine eigenen »möglichen Welten« schöpft. Da das gemeine Publikum jedoch nur schwer Zugang zu abstrakten, dem *common sense* widersprechenden Einsichten finde, kommt es für Breitinger darauf an, ihm nicht einfach nur das Wahre mitzuteilen, sondern es in ein Gewand des Wunderbaren zu kleiden, auf dass das Publikum zum STAUNEN gebracht und auf diese Weise nicht nur angenehm unterhalten, sondern auch auf den Weg der sinnlichen und vielleicht sogar rationalen Erkenntnis geführt werde. Das bedeutet im Fall der Entdeckung völlig neuer Objekte: ein Gewand, das Letzteren bei aller Außergewöhnlichkeit den Anschein des Vertrauten gibt; im Fall von alltäglichen Objekten, die aber auf neue Art und Weise wahrgenommen werden sollen: ein Gewand, das das Vertraute verfremdet und aus neuer Perspektive zeigt (wie z. B. die Sterne als bewohnte Welten). Die »erste und vornehmste Quelle« des Wunderbaren finde sich dabei

clopédie, München 2002, S. 121-168, hier S. 131 f.; sowie meine eigenen Vorarbeiten zu Fontenelle, auf die ich hier zurückgreifen kann, in: Gess, *Instruments of Wonder* (Anm. 29).

43 Breitinger, *Critische Dichtkunst* (Anm. 30), Bd. I, S. 110 u. 120.

bey derjenigen Art der Erdichtung, da der Poet die Natur nicht bloß in dem, was würrklich ist, und nach den eingeführten Gesetzen in einer andern Einrichtung der Welt möglich wäre, nachahmet, sondern durch die Kraft seiner Phantasie *gantz neue Wesen* erschaffet [Hvh. NG], [...] die alleine in dem Gehirne de[s] Poeten erzeuget [werden]. (Bd. I, 142 f. u. 157)

Hier ist man sogleich versucht, an Fontenelles Planetenbewohner zu denken; denn in der Tat sind es ja diese, durch die der Philosoph überhaupt erst das Interesse der Marquise gewinnt: Sie will mehr über diese »ganz neuen Wesen« erfahren und lässt sich darum bereitwillig in die Ordnung des kopernikanischen Kosmos einführen.

Das Wunderbare ist bei Breitinger darüber hinaus auch ein Effekt der Darstellungsmittel. Zentral sind rhetorische Figuren wie die *evidentia*, die *energeia* oder auch die *prosopopoia*, die die Anschaulichkeit und Lebendigkeit der möglichen Welten des Dichters garantieren sollen. Letztere sorgen dafür, dass der Rezipient die möglichen Welten des Dichters vor dem inneren Auge jederzeit klar und deutlich vor sich sieht. Entsprechend intensiv fällt das STAUNEN über sie aus. Entsprechend klar bleibt aber auch, worüber hier genau gestaunt wird. Das ist einerseits sinnvoll, insofern es hier ja immer noch darum geht, dem Rezipienten Wissen zu vermitteln. Andererseits bleibt der kreative Impuls aber ausschließlich dem Dichter vorbehalten: Der didaktischen Zielsetzung der Poetik Breitingers entspricht ein hierarchisches Gefälle, das dem staunenden Dichter die Erschaffung, dem staunenden Rezipienten aber lediglich den erkennenden Nachvollzug der wunderbaren Welten zuschreibt.

Doch gibt es zwei Aspekte, in denen Breitingers Poetik von dieser Linie abweicht und die beide darauf hinauslaufen, auch im Rezipienten ein über den Nachvollzug hinausgehendes imaginierendes Staunen zu befördern. Im Unterschied zu Fontenelle wird die Ausrichtung der möglichen Welten des Dichters an einer als vernünftig erkannten Ordnung der Natur bei Breitinger konterkariert durch die gleichzeitige Orientierung des Dichters an dem, was der »Wahne des groesten Haufens

der Menschen« (Bd.I, 137) für wahrscheinlich hält, wie z.B. die (oft trügerischen) Zeugnisse der Sinne oder Vorstellungen des Aberglaubens: »[Der Poet] eignet [...] sich das Wahre der Einbildung zu« (139). Dieser Widerspruch lässt sich entweder so auflösen, dass das Publikum im STAUNEN über das Wunderbare den »angenommenen Schein der Falschheit« (141) schließlich doch noch in Richtung des dahinter verborgenen »Wahre[n] des Verstandes« durchdringt (138). Oder aber hier deutet sich bereits eine Entkopplung der dichterischen Einbildungskraft von der Verpflichtung auf die Vermittlung rationaler Wahrheiten an.

Für die hier zu verhandelnde Frage ist die zweite Lesart interessanter. Denn aus der anachronistischen Perspektive der Kantischen Ästhetik lässt sich Breitingers Unterscheidung einer Wahrheit des Verstandes und einer Wahrheit der Einbildung bereits so pointieren, dass Breitinger hier an die Grenze der Überführbarkeit der schönen in die rationale Erkenntnis stößt. Gelungene Dichtung würde sich dann gerade dadurch auszeichnen, dass sie diese Nicht-Überführbarkeit kultiviert. Dies nicht zuletzt deswegen, weil diese Nicht-Überführbarkeit das Staunen des Rezipienten, auf das der Dichter mit dem Wunderbaren zielt, perpetuiert, insofern es sich nicht bei einer rationalen Erkenntnis beruhigen kann; und mit ihm perpetuiert sie das Spiel der Vermögen, hier insbesondere der Einbildungskraft. Auf diese Weise würde sich die Imaginationstätigkeit des Dichters fortsetzen in einer im Staunen (über das dichterische Wunderbare) angeregten Imaginationstätigkeit des Rezipienten.

Mit seiner Unterscheidung einer Wahrheit der Einbildung und einer Wahrheit des Verstandes und der Annahme, dass es der Dichtung gelinge, das, was aus Sicht des Verstandes ein bloßer Trug ist (z.B. die Lebendigkeit eines Bildes, die Existenz von Gespenstern, das ›Rosarote‹ der Welt des Verliebten) »wahr und wuerklich« (Bd.I, 303) werden zu lassen, deutet sich bei Breitinger zudem das Prinzip einer ästhetischen Illusion an, innerhalb derer die Wahrheit der Einbildung zur Wirklichkeit wird, auch wenn unterschwellig ein Bewusstsein der Differenz vorhanden bleibt. Entsprechend intensiv fällt das Staunen über die Wunderwelt aus. Zudem legt Breitinger eine Relativität

nicht nur des Wahrheitsbegriffs im Allgemeinen (die Wahrheit des Verstandes ist eine andere als die der Einbildung), sondern auch der Wahrheit der Einbildung im Besondern nahe: Für den Zornigen sieht die Welt anders aus als für den Verliebten; wer an Gespenster glaubt, bewegt sich in einer anderen Welt als derjenige, der an Feen glaubt.

Übertragen auf die ästhetische Illusion bedeutet das: Wer Gespenstergeschichten liest, bewegt sich für die Dauer der Lektüre in einer anderen Wirklichkeit als der, der Feenmärchen liest. Das ist jedenfalls die Einsicht, die der Breitinger-Schüler Christoph Martin Wieland in seinem ersten Roman, der *Don Quichotiade Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva. Eine Geschichte, worinn alles Wunderbare natürlich zugeht* (1764), ausbuchstabiert und radikalisiert.⁴⁴ In welcher Wirklichkeit sich die Personen hier bewegen, was sie zu sehen und zu erleben meinen, ist davon abhängig, was sie lesen bzw. welchem literarischen Universum sie angehören: Ritterepen (die Tante), Feenmärchen (Don Sylvio), Gespenstergeschichten (sein Diener Pedrillo), Schelmenromane (seine Angebetete Donna Felicia). Mehr noch als für die anderen Figuren weitet sich für Don Sylvio die ästhetische Illusion zur Täuschung: Er verwechselt, wie Don Quichotte in Miguel de Cervantes' *Don Quixote* (1605/1615), die Fantasiewelten der Feenmärchen mit der Wirklichkeit, welche er fortan mit den Produkten seiner eigenen, durch die Feenmärchen angeregten Imagination bevölkert. An der Schwärmerei des Don Sylvio führt Wielands Roman vor, wie sich das Staunen über eine binnenliterarische Wunderwelt nicht mehr in deren Nachvollzug in der ästhetischen Illusion erschöpft, sondern die Imaginationstätigkeit des Rezipienten so anregt, dass sie sich verselbstständigt: über die Dauer der Lektüre und über den Rahmen der gelesenen Märchen hinaus. Don Sylvio nimmt die fantastische Welt der Dichtung gewissermaßen zum Anlass, die prosaische Wirklichkeit nach seinen Wünschen umzugestalten. Das tut er am Ende – aller Schwärmerkritik zum Trotz – sogar recht er-

44 Vgl. dazu ausführlich: Gess: *Troubled Resemblances* (Anm. 29).

folgreich: Er heiratet seine Angebetete, auch wenn es sich dabei eigentlich nur um eine ganz gewöhnliche Adelige und nicht um die Prinzessin seiner Träume handelt.

Staunen als Poiesis des Rezipienten

Der bei Breitinger und Wieland sichtbar gemachten Tendenz möchte ich im Folgenden weiter nachgehen. Mich interessieren Poetiken aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in denen das Staunen des Rezipienten zwar stets noch in einem engen Zusammenhang mit der rezipierten Fantasiewelt steht, jedoch zugleich schon in der Ablösung von dieser begriffen ist, also von einer eher reproduktiven zu einer eher produktiven Ausrichtung im Sinne der Poiesis, d.h. der kreativen Schöpfung, strebt. In diesen Poetiken rücken zugleich auch neue Sekundärqualitäten der Fantasiewelten, die den Rezipienten zum Staunen bringen sollen, ins Zentrum: Nicht mehr Anschaulichkeit und Lebhaftigkeit, wie noch bei Breitinger, sondern Dunkelheit (im Sinne einer Unklarheit) oder Mannigfaltigkeit stehen nun im Fokus. Das Interesse verlagert sich von der klaren sinnlichen Erkenntnis bzw. von deren (ggf. auch scheiterndem) Übergang zur rationalen Erkenntnis auf die dunklen oder mannigfaltigen Vorstellungen bzw. auf deren (ggf. auch scheiternden) Übergang zur klaren sinnlichen Erkenntnis. Denn die implizite These dieser Poetiken ist, dass die Einbildungskraft insbesondere durch dunkle oder mannigfaltige Vorstellungen bzw. durch den unermüdlichen und ggf. unabschließbaren Versuch, diese in klare sinnliche Vorstellungen zu überführen, angeregt werde, und dass darum auch eben solche Vorstellungen der Erregung von imaginativem Staunen besonders zuträglich seien, zumal sich das STAUNEN ohnehin auf das noch Unerkannte richte. Als Beispiele für solche Poetiken möchte ich das Kapitel *Vom Neuen, Unerwarteten und Wunderbaren* des Professors für ästhetische Wissenschaften Friedrich Justus Riedel untersuchen, der stark von dem schottischen Sensualisten Henry Home beeinflusst wurde und mit der *Theorie der schönen Künste und Wis-*

senschaften (1767) eines der »ersten systematischen Ästhetik-Kompendien in deutscher Sprache« vorlegte,⁴⁵ den Artikel *Über die Neigung des Menschen zum Wunderbaren* (1785) des deutschen Popularphilosophen Karl Friedrich Pockels, der in Karl Philipp Moritz' *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* erschien; und schließlich Ludwig Tiecks Aufsatz *Über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren* (1793), Produkt der Göttinger Studienjahre und frühes Zeugnis der romantischen Shakespeare-Rezeption.

Anders als Breitinger bestimmt Riedel in seinem Kapitel zum Neuen, Unerwarteten und Wunderbaren das Wunderbare zwar als »sonderbar und neu«, aber zugleich als »gros« und betont diese Größe, die »unendlich« und vom Menschen nicht erreichbar sei.⁴⁶ Damit steht er in der Tradition Nicolas Boileaus, der im Zuge seiner 1674 erfolgten Übersetzung von Pseudo-Longinos' Traktat über das Erhabene, *Peri Hypsous*, das Erhabene mit dem Wunderbaren enggeführt hatte. Es ist diese Spielart des *erhabenen Wunderbaren*, dem Riedel die Reaktion des Staunens, als eine Steigerung des Erstaunens (in dem sich wiederum die Gefühle »der Neuheit und der Ueberraschung« vereinigen, 170), zuspricht: »[Das Staunen] entsteht aus dem Wunderbaren, wenn dieses so gros ist, daß sich unsere Aussicht in dasselbe ins Unendliche verliehrt« (159). Für die »Nachahmung« dieses erhabenen Wunderbaren seien, so Riedel, vor allem diejenigen Künste geeignet, die in der Zeit »fortschreitend« sind, insbesondere die Literatur (178). Denn nur sie vermöchten das Unvermutete und Überraschende, das den Effekt des erhabenen Wunderbaren ausmache, zu erzielen. Riedel beschreibt das Staunen, das auf diese Weise erreicht wird, als

45 Dietmar Till: Friedrich Justus Riedels ›Philosophie des Geschmacks‹. In: Elisabeth Décultot/Gerhard Lauer (Hg.): *Kunst und Empfindung. Zur Genealogie einer kunsttheoretischen Fragestellung in Deutschland und Frankreich im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 2002, S. 103-114, hier S. 104.

46 Friedrich Justus Riedel: *Vom Neuen, Unerwarteten und Wunderbaren*. In: Ders.: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, Jena 1767, S. 155-179, hier S. 175 u. 177.

Wechselspiel zwischen plötzlicher Entleerung und Füllung der Fantasie, die immer neu versuche, dem erhabenen Wunderbaren gerecht zu werden und immer neu daran scheitere (158). Riedel skizziert hier eine Steigerung vom Neuen zum Wunderbaren zum Erhabenen, der die ästhetischen Emotionen der Neuheit, des Erstaunens und des Staunens entsprechen. Zum Staunen gehöre dabei, dass man »das große Objekt« nicht »im Detail [...] denken« (161) könne – es geht hier also gerade nicht um eine größere Klarheit der sinnlichen Erkenntnis, sondern um das Scheitern von deren Anstrengungen. Riedel führt das u.a. an den Hymnen und Oden Friedrich Gottlieb Klopstocks vor, in denen nicht nur dieses Staunen selbst beschrieben, sondern z.B. mit der Beschreibung der Unendlichkeit und Größe Gottes auch der Leser zu einem solchen aufgefordert wird (vgl. Kap. 7). Was Georg Friedrich Meier von der Verwunderung erwartete – dass sie die Neugier entfache und die Aufmerksamkeit erhöhe, auf dass die dunkle sinnliche Erkenntnis zur schönen Erkenntnis werde –, verspricht sich Riedel höchstens noch vom Gefühl der Neuheit. Das Staunen hingegen zeichnet sich durch das perpetuierte Scheitern der sinnlichen Erkenntnis aus, das erhabene Wunderbare klarer zu fassen zu bekommen. Bei Meier wäre das der Moment gewesen, an dem aufgrund der »Überschreitung« der »Obergrenze der Aufmerksamkeit« die »Entzückung« in die »Ohnmacht« kippt bzw. der »Erkenntnisapparat kollabiert« und es zur (negativ bewerteten) »Verblendung« kommt.⁴⁷

Riedel beschreibt hier eine Dynamik, wie sie wenig später (in der *Kritik der Urteilskraft*, 1790) auch Kant als erhabene Erfahrung beschreibt, nämlich das Scheitern der Einbildungskraft und der Sinne, angesichts dessen sich dann – allerdings nicht bei Riedel – die Überlegenheit der Vernunft herausstellt. Wenn die Verwunderung bei Meier und Breitinger also die anschauende Erkenntnis einer Neuigkeit und damit Voraussetzung einer schönen Erkenntnis ist, so ist das Staunen bei Riedel die entgegen aller Anstrengungen der unteren Erkenntnisvermögen dunkel bleibende sinnliche Erkenntnis. Nicht das Schöne im Ge-

47 Degen, *Leidenschaftliche Aufmerksamkeit* (Anm. 26), S. 79 f.

wand des Wunderbaren ist darum Objekt des anhaltenden Staunens, sondern das unermessliche Erhabene. Riedel geht es dabei jedoch nicht um das Erhabene als maximal starken Reiz, der die abgestumpften Sinne wieder wachrütteln soll, nicht um eine Beförderung des Lebens. Vielmehr bleibt das Staunen hier auf das Projekt der sinnlichen Erkenntnis bezogen, richtet sich aber speziell auf dessen Scheitern. Das erhabene Wunderbare tritt als so irritierende wie persistierende Grenze zur klaren sinnlichen Erkenntnis in Erscheinung, die bei Riedel nicht (wie bei Kant) zur Möglichkeit einer über das sinnliche Vermögen hinausweisenden Vernunftkenntnis umgewendet, sondern als Widerstand gerade wertgeschätzt wird. Sein Argument läuft letztlich darauf hinaus, im Staunen über das erhabene Wunderbare einerseits eine bleibende Bewunderung vor dem Höchsten zu erfahren, das sich der klaren sinnlichen Erkenntnis entzieht, und andererseits einen nie versagenden Motor der produktiven Einbildungskraft, die durch die bleibende Dunkelheit der sinnlichen Vorstellungen unendlich angeregt wird. Eine ›kantische‹ Umwertung des Scheiterns erfolgt also auch hier; aber nicht zugunsten der Vernunft, sondern als Bewunderung der Fantasie, die im Scheitern als Erkenntnisvermögen ihren Reichtum als schöpferisches Vermögen ausstellt. Johann Georg Sulzer hat entsprechend in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771-74) von einem »Erhabenen der Phantasie« gesprochen, auf das sich das Staunen des Staunenden/Imaginierenden letztlich als auf sein eigenes Vermögen richte: »Wir bewundern die Gegenstände der Vorstellungskräfte wegen der Menge und des Reichthums der Dinge, die uns auf einmal vorschweben und die wir zu fassen nicht vermögend sind.«⁴⁸

Knapp zwanzig Jahre später geht Pockels in seinem Artikel davon aus, dass es ein »Trie[b] der menschlichen Seele [ist], neue Vorstellungen [...] zu empfangen«, und dass diese Vorstellungen um so willkommener seien, »je mehr sie den Reiz der

48 Johann Georg Sulzer: [Art.] Erhaben. In: Ders.: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Lexikon der Künste und der Ästhetik* (1771/1774), Bd. I, Berlin 2002, S. 341-349, hier S. 342.

Neuheit an sich haben«, was insbesondere für das Wunderbare gelte.⁴⁹ Mit dem Wunderbaren konfrontiert,

[fängt] unser Blut [...] heftiger zu wallen an, unsere Gedanken folgen in einer ungewöhnlichen Schnelligkeit auf einander. Unsere Aufmerksamkeit scheint sich mit jedem Augenblicke zu verdoppeln. Alle unsere Seelenkräfte sind gespannt, um keinen Umstand der sonderbaren Begebenheit ausser Acht zu lassen (85).

Diese Reaktion auf das Wunderbare bezeichnet Pockels als Erstaunen:

Die Wirkungen, welche das Wunderbare in unserer Seele hervorbringt, fangen sich allemal durch jenen Zustand des Gemüths an, den wir Erstaunen, oder wenn wir nicht so lebhaft wie bei diesem afficirt werden, Bewunderung zu nennen pflegen. (89)

Das Erstaunen ist also Ausdruck oder vielmehr Movens eines natürlichen Triebs, »unsere Geistesthätigkeit« zu erweitern; diese Erweiterung zielt aber nicht nur darauf, mit einer »angenehmen Leichtigkeit und Schnelligkeit« jene wunderbaren Ideen aufzufassen. Sondern es geht vor allem darum, dass bei der Begegnung mit dem Wunderbaren

jedesmal unsere Einbildungskraft [...] aufs lebhafteste beschäftigt wird. Alles was diese in uns unaufhörlich thätige Kraft der menschlichen Seele in Bewegung setzt, alles was ihr neue Bilder verschafft, [...] hat einen besonders hohen Grad des Vergnügens für uns (86 f.).

Der besondere Reiz des Wunderbaren, auf den sich das Staunen richtet, liegt also bei Pockels darin, die Einbildungskraft des

49 Karl Friedrich Pockels: Über die Neigung der Menschen zum Wunderbaren. In: Carl Philipp Moritz (Hg.): Gnothi sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte, Bd. 3, Lindau i.B. 1978 [Nachdruck der Berliner Ausgabe von 1785], S. 81-99, hier S. 84.

Rezipienten in Bewegung zu setzen. Ausdrücklich geht es nicht nur darum, die Fantasien eines anderen nachzuvollziehen, sondern die *eigene* Einbildungskraft produktiv werden und sich von ihren Bildern in eine »idealische« Welt entführen zu lassen (87). Dabei denkt Pockels an eine sich selbst perpetuierende Tätigkeit, insofern das Staunen nie aufhört, weil die Wissbegierde nie vollständig befriedigt werden kann:

[D]ie äusserst schnelle, ungewöhnliche, uns unbegreifliche Zusammenstellung von Umständen, die eine wunderbare Scene ausmachen – alles dies erhält unsern Geist in einer beständigen Spannung, und weil unsere Wißbegierde dabei eigentlich nie ganz befriedigt wird [...]. Unbefriedigte Wißbegierde ist es also vornehmlich, was unsere Seele so geneigt gegen das Wunderbare macht. (88)

Darum sind es gerade »dunkele Vorstellungen«, die das »Erstaunen« (90) hervorrufen, das, »wenn es zu stark« wird, sogar zu einer momentanen Unterbrechung der Tätigkeit der Einbildungskraft und zur Sprachlosigkeit führen kann (89). Diese Beschreibung eines momenthaften Starr-Werdens gehört zum Kanon der Rede über das STAUNEN. Aber die Vorstellung einer sich selbst immer neu anstoßenden, durch ein – aufgrund fort-dauernder Ungewissheit – nicht enden wollendes Staunen immer neu angefeuerten Tätigkeit der Einbildungskraft, durch die sich der Betroffene immer neue »unbekannte Dinge« generiert, »die [seine] Neugierde beschäftigen« (87), ist bemerkenswert, weil sie das Staunen von einer passiven zu einer aktiven, produktiven Kraft macht und andauern lässt.

Außerdem stellt Pockels zwei wesentliche Unterschiede zum Neuen und Erhabenen heraus: Das Staunen über das Wunderbare dauere, anders als das über das Erhabene, länger an, »weil uns noch viel Unbekanntes davon zu wissen übrig bleibt, und unsere Aufmerksamkeit eben dadurch immer gleich lebhaft erhalten wird« (91) – während bei der Rezeption des Erhabenen der alle Tätigkeit arretierende Schock im Vordergrund stehe. Und anders als das Neue könne das Wunderbare sich auch nicht abnutzen (»wir können eine wunderbare Begebenheit

hundertmal erzählen hören«, 92), weil es letztlich nicht im Objekt, sondern in der Einbildungskraft und der Wissbegierde des Rezipienten liege, die immer neu aktiv bzw. nie vollständig befriedigt werde.

Acht Jahre nach Pockels unternimmt schließlich der deutsche Dichter Ludwig Tieck den Versuch, anhand von William Shakespeares *The Tempest* und *Hamlet* ein Wunderbares der Komödie von einem Wunderbaren der Tragödie zu unterscheiden. Über den *Tempest* schreibt Tieck dabei programmatisch:

[Der Zuschauer] wird [...] durch nichts ›überrascht‹ oder ›erschreckt‹, ob ihn gleich alles in ein neues Erstaunen, und in einen traumähnlichen Rausch versetzt, durch welchen er sich am Ende in einer wunderbaren Welt, wie in seiner Heimat befindet.⁵⁰

Tieck grenzt hier ein Traum-Staunen in der Komödie von einem Schreck-Staunen ab, das er der Wirkung der Tragödie, konkret dem *Hamlet* zuschreibt. Während in Letzterem das Wunderbare – »[v]öllig unbegreiflich« bleibende »dunkle« Gespenster (710) – nur dazu da sei, das Furchtbare der Handlung zu verstärken und durch seinen plötzlichen Einbruch in die gewöhnliche Welt Schrecken und Erschütterung beim Zuschauer zu bewirken, gehe es im *Tempest* vielmehr darum, den Zuschauer dauerhaft in die »Zauberwelt« des Dichters »einzuweihen« (689), ihn mit »hundert magischen Gestalten in eine vertrauliche Bekanntschaft treten« zu lassen, die uns »so wenig schrecklich als schädlich sind« (ebd.). In der Tragödie existiert das Wunderbare nur als Einbruch in eine ansonsten der Wirklichkeit sehr nahe und somit vom Zuschauer bereitwillig akzeptierte Welt; die Welt des *Tempest* ist hingegen ganz und gar vom Wunderbaren bestimmt. Damit der Zuschauer sich trotzdem auf diese Wunderwelt einlassen kann, ist eine »Illusion« notwendig: Der

50 Ludwig Tieck: Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren. In: Ders.: Schriften in zwölf Bänden. Hg. von Hans Peter Balmes/Manfred Frank/Achim Höller u. a., Bd. 1, Frankfurt a. M. 1991, S. 685-722, hier S. 695.

Zuschauer soll für die Dauer des Stücks die wunderbare für die wirkliche Welt halten. Dabei definiert Tieck die Illusion als un-ausgesetztes Staunen bzw. Staunen als den Ursprung einer Illusion, die auf Dauer gestellt wird: Es gehe darum, den Zuschauer »nie von seinem Erstaunen, und der daraus entstandenen Illusion zurückkommen [zu lassen]« (694).

Das Staunen, von dem Tieck hier spricht, ist der Imagination eng verbunden, wie viele Textstellen zeigen. Bei dem Unwetter am Anfang des *Tempest*, so Tieck, gehe es vor allem darum, die »Imagination [gleich anfangs] [zu] [spannen]« bzw. »die Einbildung [...] [bis] zu einem hohen Grade [zu] erhitz[en]« (696), sodass dem Zuschauer fortan alles wunderbare Geschehen »natürlicher« erscheine. Dabei handelt es sich um mehr als eine rein rezeptive Tätigkeit der Einbildungskraft. Denn Tieck vergleicht die Stimmung des Zuschauers auch mit der Don Quichottes, dessen »Phantasie sich allenthalben die Personen und die Begebenheiten erschafft, die er sucht« (697). An anderer Stelle schreibt er auch, dass das Stück den Zuschauer zur »un-unterbrochenen Beschäftigung [seiner, NG] Phantasie« anhalte (692). Deswegen braucht der Zuschauer auch keine »näheren Aufschlüsse« über das Zaubergeschehen – anders als in der Tragödie, in der der Dichter angehalten ist, stets eine natürliche Erklärung des Geschehens bereit zu halten. In der dem Wunderbaren verpflichteten Komödie hingegen »[erfolgt] keine Wirkung, die [der Zuschauer, NG] nicht gleichsam selber zubereiten sah« (695): Als Mitproduzent ist der Zuschauer in die Produktion des Wunderbaren gewissermaßen immer schon eingeweiht. So erklärt es sich auch, dass Tieck schreibt, der Zuschauer der Komödie interessiere sich weniger für den Zweck als für die Mittel, mit denen der Dichter sein Ziel erreiche. Der Zuschauer ist hier gleichsam mitten drin im Maschinenraum des Wunderbaren.

Tieck vergleicht die Wirkung des Stückes darum auch mit der eines Traumes, in dem sich der Träumende von den Produkten der eigenen Fantasie willig täuschen lässt:

Der Sturm und der Sommernachtstraum lassen sich vielleicht mit heitern Träumen vergleichen: in dem letztern Stück hat

Shakespeare sogar den Zweck, seine Zuschauer gänzlich in die Empfindung eines Träumenden einzuwiegen (691).

Shakespeares Poetik des »heiteren« (691) Wunderbaren übernehme daher das Verfahren des Traums, die Unterbrechung der Illusion durch die »unendliche[] Menge neuer magische[r] Gestalten, die die Phantasie unerschöpflich hervorbringt«, zu verhindern: »Wohin wir uns wenden, tritt uns ein Wunder entgegen«, sodass wir »in der ununterbrochenen Beschäftigung unserer Phantasie die Erinnerung an die Wirklichkeit« und den »Maßstab, nach dem wir sonst die Wahrheit zu messen pflegen«, verlieren: »Das Wunderbare wird uns itzt gewöhnlich und natürlich« (692). Tieck erwähnt auch noch andere Shakespeare'sche Kunstgriffe, die die Täuschung aufrechterhalten sollen. Auf sie kann hier nicht im Einzelnen eingegangen werden, genannt sei lediglich der Einsatz von Musik, die »die Phantasie [...] schon im voraus be[sticht]« (707 f.). Auch in der Behandlung dieser Kunstgriffe verliert Tieck nie die Fantasie des Zuschauers aus dem Fokus: Auf ihre ununterbrochene Tätigkeit kommt es an, wenn die ästhetische Illusion gelingen soll, und angestoßen wird sie durch das Staunen, in das die Welt des heiteren Wunderbaren den Zuschauer versetzt. Das Staunen über die Wunderwelt fungiert hier als der Trigger, der die Fantasie des Zuschauers dazu anhält, sich im Stück wie in der eigenen Traumwelt zu bewegen.

Mit Riedel, Pockels und Tieck lässt sich Staunen also verstehen als Impulsgeber einer ästhetischen Illusion, die im imaginativen Nachvollzug einer Wunderwelt besteht, zugleich aber auch schon über diese hinausgeht. Für das Entstehen einer ästhetischen Illusion braucht es hier offenbar eine fiktionale Welt, die von der wirklichen Welt möglichst stark abweicht, ohne dabei widerlogisch zu sein, d. h. – nach Ryan – eine fantastische Welt. Denn die zeitgenössischen Autoren gehen davon aus, dass nur eine solche Welt in der Lage ist, Staunen hervorzurufen. Aber warum soll überhaupt Staunen erregt werden? Erstens ist Staunen in den behandelten Texten wichtig für die Ökonomie der Aufmerksamkeit. Zweitens hat sich gezeigt, dass in den besprochenen Konzepten die Imaginationstätigkeit eng an das

Staunen des Rezipienten gekoppelt ist. Denn offenbar geht es hier um die Imagination eines von der wirklichen Welt *möglichst weit Abweichenden*, das zugleich Anstoß wie Produkt des Staunens ist. Diese Abweichung scheint den zeitgenössischen Dichtungstheoretikern vor allem deswegen so wichtig zu sein, weil mit ihm die Freiheit der Einbildungskraft herausgestellt wird: Freiheit von den Grenzen, die die wirkliche Welt vorgibt, und letztlich auch Freiheit (der Einbildungskraft des Rezipienten) von den Grenzen, die die fiktionale Welt (des Dichters) vorgibt. Deswegen ist bei Riedel, Pockels und Tieck auch die Dunkelheit oder Mannigfaltigkeit der fantastischen Vorstellungen so wichtig, die gerade dadurch, dass sie nie sinnlich klar erfasst werden können, die Einbildungskraft des Rezipienten unendlich anregen.

Bei Tieck deutet sich die Vorliebe für eine Verselbstständigung der Imagination des Rezipienten zum Beispiel nicht nur im Vergleich des *Tempest* mit einem Traum oder des Rezipienten mit *Don Quichotte* an, sondern auch in dem kurzen Verweis auf den Einsatz von Musik. Nur drei bzw. sechs Jahre später wird er nämlich zusammen mit seinem Freund Wilhelm Heinrich Wackenroder die Figur des Tonkünstlers Joseph Berglinger und musikalische Aufsätze Berglingers entwerfen, in denen die Freisetzung der Einbildungskraft durch die Rezeption von – in ihrer Bedeutung dunkel bleibender und darum umso inspirierenderer – Instrumentalmusik eine hervorragende Rolle spielt.⁵¹ Zugleich wird die Musik aufgrund dieser Wirkung auf die Einbildungskraft mit dem höchsten Staunen in Verbindung gebracht: »[W]as kann erstaunenswürdiger seyn, als daß [...] wenn wir gern unsern Blick vor der dürren Gegenwart verschließen [...] sich dann ein neues Land, eine paradiesische Gegend über unsern Häuptern ausspannt [...]?«⁵² Ferner zeigt sich

51 Z.B. in Ludwig Tieck/Wilhelm Heinrich Wackenroder: Symphonien. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Silvio Vietta/Richard Littlejohns, Bd. 1, Heidelberg 1991, S. 240-246, hier S. 243.

52 Ludwig Tieck/Wilhelm Heinrich Wackenroder: Die Töne. In: Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe (Anm. 51), Bd. 1, S. 233-239, hier S. 235.

hier auch, dass die sonalen Fantasien des Hörers ein Gegenbild zur entzauberten, dem Philister, dem Verstand, den (Kunst-)Gesetzen und der hölzernen Begriffssprache unterworfenen Welt entwerfen. Die Töne werden ihm zum »neue[n] Licht, eine[r] neue[n] Sonne, eine[r] neue[n] Erde« (Töne, 236). Das Stück *Die Töne* endet denn auch mit einem Gedicht, in dem ein klassisches Robinsonaden-Setting beschrieben wird: der Schiffbruch (des rationalen Denkens und der Sprache) und die Rettung (durch die Töne) auf ein »schönre[s] Lan[d]« (239). Utopische Welten sind es also, die die im Staunen freigesetzte Einbildungskraft entwirft – dies ist wohl ein weiterer Grund, warum in den besprochenen Poetiken so viel Wert auf die möglichst große Abweichung der imaginären von der realen Welt gelegt wird. Auf diese utopische Dimension wird im fünften Kapitel zurückzukommen sein.

Drittens: Das Staunen ist in den besprochenen Konzepten so bedeutsam, weil es die Immersion in eine Fantasiewelt immer schon mit dem Bewusstsein von deren Artifizialität verbindet. Deutlich wird das etwa in Pockels' Bemerkung über die »Wißbegierde [...], die wunderbaren Maschinen zu entdecken, wodurch jene Begebenheit bewürkt wurde« (259) oder an Tiecks Bemerkung, dass der Rezipient jederzeit selber sehe, wie »die Wirkung zubereitet« (Shakespeare, 695) werde und vorwiegend an den Mitteln interessiert sei. Auch in seinen Überlegungen zur Instrumentalmusik richtet sich das Staunen des Hörers mindestens ebenso sehr auf deren zauberhafte Wirkung wie darauf, dass/wie diese Wirkung überhaupt zustande kommt – auch wenn eine Antwort auf diese Frage stets vermieden wird, um die mysteriöse Aura nicht zu zerstören. Im Anschluss an die Überlegungen von Kareem (vgl. Kap. 2) möchte ich darum die These vertreten, dass das Staunen für die besprochenen Konzepte so essenziell ist, weil es um die Herausbildung einer bestimmten Haltung zu bzw. eines bestimmten Umgangs mit fiktionalen Texten geht, die die ästhetische Illusion allererst ermöglicht. Denn für Letztere ist es grundlegend, Immersion (in die für die Dauer der Lektüre für wirklich genommene Welt) und Differenz (zu der als unwirklich/artifizuell gewussten Welt) oder,

wie Kareem mit Bezug auf die englische Terminologie schreibt, ›wonder at‹ und ›wonder about‹ die fiktionale Welt zugleich empfinden zu können.⁵³

Bei der Herausbildung einer entsprechenden Geisteshaltung helfen Texte, die zum einen fantastische Welten entwerfen, welche aufgrund ihrer Abweichung von der wirklichen Welt nicht nur beim Leser, sondern ggf. auch schon bei den Protagonisten Staunen evozieren, die zum anderen aber auch immer schon Zweifel an den fantastischen Ereignissen säen und/oder auf deren literarische Verfasstheit hinweisen. So geht es beispielsweise auch in Wielands *Don Sylvio*-Roman darum, einen Schwärmer den Unterschied zwischen fiktionaler und wirklicher Welt zu lehren, ohne ihm deswegen den Genuss von fiktionaler Literatur gänzlich verbieten zu müssen. Vielmehr soll er eine ›inlimbo-position‹ erlernen, die ihn zur ästhetischen Illusion befähigt. Zur Kur trägt man ihm darum ein Feenmärchen vor, das so grotesk übersteigert ist, dass es den Zuhörer mit Macht auf dessen Artifizialität aufmerksam macht – ebenso wie dies auch Wielands Roman als Ganzes durch seine zahlreichen Erzählerkommentare und Metalepsen tut. Der temporären Immersion in die Märchen- bzw. Romanwelt tritt so der distanzierende Zweifel, der Konzentration auf die erzählte Welt die auf das Medium bzw. den Erzählvorgang an die Seite, und im STAUNEN als einer Verbindung von ›wonder at‹ und ›wonder about‹ kommt beides zusammen. Wenn der Literaturtheoretiker Werner Wolf auf die kulturelle Bedingtheit der ästhetischen Illusion hinweist, insofern es für ihr Zustandekommen eine

existence of an aesthetic predisposition [enabling] recipients to depart from merely pragmatic predispositions and to regard artefacts, using Kant's phrase, with, or for the sake of ›disinterested pleasure‹, NG] with reference to artworks or artefacts (26)

53 Vgl. Werner Wolf: Aesthetic Illusion. In: Ders./Walter Bernhart/Andreas Mahler (Hg.): Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media, Amsterdam/New York 2013, S. 1-63, hier S. 22.

brauche sowie ein Erfahrungswissen und eine Bereitschaft des Rezipienten »to ›willingly suspend disbelief‹ when confronted with illusionist artefacts« (31), so vertrete ich mit Kareem die These, dass das STAUNEN in den besprochenen Poetiken genau diese Funktion erfüllt: Das Erlernen/die Einübung einer Haltung/einer Umgangsweise, die zur ästhetischen Illusion in der Rezeption von Fiktion befähigt.

Kommen wir zuletzt noch einmal zurück zum Staunen als Poiesis und auf einige weitere Differenzierungsangebote der Texte. Pockels versteht das imaginierende Staunen über das Wunderbare als ein andauerndes – anders als beim Erhabenen, wo das STAUNEN sich im arretierenden Schock, und beim Neuen, wo es sich in der Abstumpfung der Sinne erschöpfe. Ähnlich verhält es sich bei Tieck, bei dem das Traum-Staunen über das Wunderbare mit Dauer und einem bleibenden Interesse an den Mitteln, das Schreck-Staunen der Tragödie aber als kurzzeitiger Schock beschrieben wird. Auf die im Anschluss an Prinz im zweiten Kapitel gestellte Frage, ob/wie ein bleibendes STAUNEN möglich sei, ließe sich also mit Pockels und Tieck antworten, dass es dafür ein Wunderbares braucht, das sowohl die Wissbegierde als auch die Einbildungskraft freisetzt. Auch die grundsätzliche Frage nach dem Verhältnis des STAUNENS zur Immersion lässt sich unter Rückgriff auf Tiecks Differenzierungsvorschläge nun besser beantworten. Dafür muss aber zunächst noch einmal auf Edmund Burkes Überlegungen zum Erhabenen eingegangen werden.

Bei Burke zeichnet sich, wie im dritten Kapitel bereits gezeigt wurde, das Erhabene durch die Erregung von ›astonishment‹ aus, das er in enge Affinität zu den Gefühlen von ›terror‹ oder auch ›horror‹ setzt: »[A]stonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror.«⁵⁴ Eine weitere Annahme Burkes ist, dass astonishment/terror vor allem durch ›obscurity‹ hervorgerufen werde, in der insbesondere die Literatur brilliere:

54 Burke, *Philosophical Enquiry* (Anm. 33), S. 53.

To make anything very terrible, obscurity seems in general to be necessary. (54) [T]here are reasons in nature, why the obscure idea [...] should be more affecting than the clear. It is our ignorance of things that causes all our admiration, and chiefly excites our passions. (57)

Die Konsequenz ist, dass »poetry with all its obscurity, has a more general as well as a more powerful dominion over the passions than the other art« (57), insbesondere über den stärksten aller Affekte: astonishment/terror. Diese Affizierung geht Hand in Hand mit der Aktivierung der Einbildungskraft. Denn je obskurer der Gegenstand und seine Darstellung, und hier fühlen wir uns an Riedel und Pockels erinnert, desto mehr wird die Einbildungskraft des Lesers herausgefordert, sich ihre eigene Vorstellung des Gegenstandes zu machen: »[D]ark, confused, uncertain images have a greater power on the fancy [Hvh. NG]« (58).

Neben der obskuren Darstellung sieht Burke nun aber eine weitere entscheidende Fähigkeit der Literatur darin, die Leser mithilfe passionierter Reden, mithilfe von Gegenständen/Begriffen, an die gewohnheitsmäßig bestimmte Affekte geknüpft sind, und mithilfe der aufgrund ihrer Außergewöhnlichkeit stark affizierenden Neukombination und Belebung von Gegenständen/Begriffen mit den Emotionen des Erzählers oder der literarischen Figuren anzustecken. Dabei rekurriert er auf das Konzept der ›sympathy‹ bzw. des Mitgefühls:

In reality, poetry and rhetoric do not succeed in exact description so well as painting does; their business is, to affect rather by sympathy than imitation; to display rather the effect of things on the mind of the speaker, or of others, than to present a clear idea of the things themselves. (157)

Das gilt auch für astonishment/terror. Strategisch eingesetzt wird deren Übertragung etwa in der *gothic novel* Ann Radcliffes, die sich an Burkes Ausführungen zum Erhabenen orientiert und immer wieder das astonishment bzw. den terror ihrer Protagonistinnen angesichts obskurer Phänomene beschwört, welche

über die ›sympathy‹ mit ihr auch auf den Leser überspringen sollen.⁵⁵

Astonishment/terror des Lesers werden also bei Burke sowohl durch das Mitfühlen mit den Emotionen einer literarischen Figur, als auch über die unklare Darstellungsweise der Literatur hervorgerufen. Letztere regt zwar die Imagination des Lesers an; sie bleibt aber aufgrund der Identifikation mit der literarischen Figur stark an diese bzw. an *deren* Imaginations-tätigkeit gebunden. Der entscheidende Unterschied zwischen Burkes Poetik des Staunens und derjenigen Pockels' und zum Teil auch Riedels scheint für mich daher darin zu liegen, dass bei ihnen die Freisetzung der Einbildungskraft des Lesers, bei Burke hingegen eher dessen starke nervliche und emotionale Affizierung im Vordergrund steht. Auch wenn seine Imaginationstätigkeit dafür eine wichtige Rolle spielt, bleibt sie doch auf die Produktion von astonishment/terror bezogen und durch die Ansteckungslogik eingeschränkt. Das Staunen ist hier letztlich weniger ein *imaginatives* Staunen als ein *terrible* astonishment.

Diese grundlegende Differenz spiegelt sich auch in einigen anderen Details wieder, wie der Vergleich von Pockels' und Burkes Theorie zeigt: Pockels schreibt von der »Hinaushebung« aus der wirklichen in eine »idealische« Welt, Burke geht es um den unvermittelten *Einbruch* eines obskuren Unbekannten in die Alltagswelt; Pockels betont die Mannigfaltigkeit der Wunderwelt, Burke die Dunkelheit des nur scheinbar Vertrauten. Der Dauer des Staunens (bei Pockels) steht dessen Plötzlichkeit (bei Burke) gegenüber, der Traumähnlichkeit (bei Pockels) die Schockhaftigkeit (bei Burke), der Immersion in die Wunderwelt (bei Pockels) das gewaltsame Herausgerissenwerden aus dem Gewohnten (bei Burke), dem Interesse für die »wunderbaren Maschinen« (bei Pockels), das für eine gewisse ästhetische Distanz spricht, die Identifikation mit den Ängsten der Protagonisten (bei Burke), die eine emotionale Involviertheit zeigt. Auch medial ergibt sich eine interessante Differenz, insofern Burke die akustische Dimension (des erstaunlichen Objekts ebenso

55 Vgl. zu Radcliffe: Gess, *Troubled Resemblances* (Anm. 29).

wie der Sprache) betont, Pockels aber die visuelle (er spricht von »Bildern«), sodass auch hier der unmittelbaren Affizierung eine distanziertere Haltung gegenüberzustehen scheint.

Diese Differenzen entsprechen ziemlich genau denjenigen, die Tieck wenig später zwischen dem Wunderbaren der Komödie und der Tragödie herausarbeitet. So bringt das plötzlich einbrechende Wunderbare in der Tragödie zwar auch die Fantasie in Gang, die nun »in einer wunderbaren Schnelligkeit tausend und tausend Gegenstände [durchläuft], um endlich die Ursache der unbegreiflichen Wirkung herauszubringen«, doch kehrt sie am Ende nur »noch ermüdeteter zum Gegenstand des Schreckens zurück« (Shakespeare, 712). Wichtig ist aber vor allem, dass in diesem Vorgang immer schon die Identifikation mit dem Protagonisten im Vordergrund steht, an dessen Schreck-Staunen der Zuschauer partizipiert. Während es in der Komödie darauf ankommt, ein zu starkes Mitgefühl mit den Protagonisten gerade zu vermeiden, weil es die Aufmerksamkeit der Fantasie vom Wunderbaren (bzw. von der Produktion des Wunderbaren) abzöge (700), steht in der Tragödie das Pathos der Protagonisten und mit ihnen das der Rezipienten im Vordergrund. STAUNEN meint hier vor allem: starkes Mit-Leiden mit dem Schrecken der Protagonisten. In der Komödie hingegen: Co-Produktion der Wunderwelt, deren magische Charaktere man höchstens bewundert, mit denen man aber gerade nicht mitfühlt, weil sie einem dafür zu fremd sind.

Anhand von Tiecks Unterscheidung eines Wunderbaren der Komödie und der Tragödie lässt sich das Staunen-als-Poiesis nun also noch etwas genauer fassen. Im Unterschied zum Schreck-Staunen oder zur Überraschung handelt es sich um einen dauerhaften und dabei angenehmen Zustand, in dem der Staunende sowohl Rezipient als auch Produzent einer wunderbaren und dabei positiv gestimmten Welt ist; zu seinen Kennzeichen gehört ebenso die (Selbst-)Täuschung wie das Wissen(-wollen) um die Mittel, die die (Täuschung über die) wunderbare Welt erzeugen. Anders als das Schreck-Staunen ist es nicht über die Identifikation mit einem Protagonisten vermittelt, sondern entsteht aus einem direkten Bezug des Rezipienten zur wunder-

baren Welt, der zwischen bewusster, zum Teil auch interaktiver Immersion und Distanzwahrung (z. B. in Bezug auf die magischen Figuren, die zwar Bewunderung, nicht aber Mitgefühl hervorrufen) schwankt. Die Anregung der Einbildungskraft ist hier weder auf eine besondere Anschaulichkeit der Darstellung, noch primär auf den (immer neu scheiternden) Versuch der Klärung dunkler Vorstellungen zurückzuführen, sondern auf die schiere Mannigfaltigkeit der wunderbaren Welt, welche die Einbildungskraft von einem Realitäts- oder Rationalitätscheck abhält und zur weiteren Produktivität inspiriert.

Das imaginative Staunen verträgt sich also nicht mit der pathischen Identifikation, es überträgt sich weder durch Ansteckung, noch geht es mit einer starken Rührung und sinnlichen Affizierung einher. Wohl aber verträgt es sich mit der ästhetischen Illusion, insofern diese eine Distanz wahrt, die die Freisetzung der Einbildungskraft des Rezipienten erlaubt. Damit ist nicht ausgeschlossen, dass die Identifikation nicht zur ästhetischen Illusion *hinzutreten* kann, sie ist jedoch keine notwendige Bedingung dafür und – folgt man Tieck – für das Staunen-als-Poiesis sogar eher hinderlich, insofern bei diesem nicht die *emotionale* Involviertheit (das Mitfühlen mit den Protagonisten), sondern die *imaginative* Involviertheit in eine fantastische Welt zentral ist. Tiecks Beispiel hierfür ist die Rezeption von Shakespeares *Tempest*; ebenso gut ließe sich aber beispielsweise auch das Theaterstück *Wald* anführen, von dem im ersten Kapitel die Rede war, oder ein berühmt gewordener Roman, in dem das imaginierende und doch zugleich zweifelnde Staunen die Haltung der Protagonistin gegenüber der Wunderwelt bestimmt: Lewis Carolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), in dem die einer Erzählung lauschende und in der Erzählung träumende Alice stets mit dem Doppelsinn von ›to wonder‹ den Kreaturen der/ihrer Fantasiewelt begegnet.

5. Politik des STAUNENS I – Politische Vision und rhetorische Verdunkelung in Ernst Blochs *Geist der Utopie*

Mit dem imaginativen Staunen zielt Tieck in den *Phantasien über die Kunst* auch auf den Entwurf von Gegenwelten zu einer entfremdeten, kunst- und fantasiefeindlichen, regelgläubigen und dem ökonomischen Nutzen verschriebenen Realität. Was bei Wieland noch ironisch anmutete – dass nämlich Don Sylvios schwärmerische Ausflüge in die Wunderwelt der Feenmärchen nicht ohne Konsequenzen für die Romanwirklichkeit bleiben –, wird im Kontext der frühromantischen Poetik zur Chance, die Fantasie des Dichters/Lesers als utopisches und sogar wirklichkeitsveränderndes Vermögen anzuerkennen. In Novalis' epochemachendem *Heinrich von Ofterdingen* (1802) beispielsweise hat Heinrichs Traum von der blauen Blume, der von einem anwachsenden »süße[n] Staunen« durchdrungen ist,⁵⁶ weitreichende Konsequenzen, ebenso wie die anderen Binnenerzählungen, in die er im Verlauf des Romans noch hineingezogen wird. Ihre wunderbaren, offenbarungsgleichen Ereignisse rufen nicht nur imaginatives Staunen hervor, sondern bringen zugleich Heinrichs Transformation zum Dichter, und das heißt hier zum Küber/Schöpfer einer höheren Wirklichkeit voran: »Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt«,⁵⁷ heißt es im zweiten Teil, oder, wie Tieck über diese Fragment bleibende Fortsetzung des Romans schreibt: »[D]ie Wunder verschwinden und alles verwandelt sich in Wunder«.⁵⁸

Mit der politischen Sprengkraft der Fantasie, ihres Produkts (sei dies das Wunderbare, das Fantastische oder das Utopische)

56 Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: Ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hg. von Paul Kluckhohn/Richard Samuel, Bd. 1, Darmstadt 1977, S. 183-334, hier S. 197.

57 Novalis, Heinrich von Ofterdingen (Anm. 56), S. 319.

58 Ludwig Tieck: Tiecks Bericht über die Fortsetzung. In: Novalis, Schriften (Anm. 56), S. 359-369, hier S. 359.

und ihres Antriebs (hier: des Staunens) haben sich einzelne Schriftsteller, Philosophen und künstlerische Bewegungen, nicht selten unter Bezugnahme auf die literarische Romantik und mit durchaus unterschiedlichen politischen Zielsetzungen, immer wieder beschäftigt. Einer, der dabei den Bogen von einem von Romantik und Symbolismus beeinflussten Expressionismus der 1910er-Jahre bis zur Studentenbewegung der 1968er-Jahre und ihrer, dem Surrealismus ebenso wie dem Situationismus verbundenen, Forderung nach ›Fantasie an die Macht‹ zu schlagen erlaubt, ist der Philosoph Ernst Bloch. Mit seinen Werken, insbesondere dem *Geist der Utopie* (1918/1923), möchte ich mich im Folgenden näher auseinandersetzen und damit die zweite Variante einer Politik des Staunens im frühen 20. Jahrhundert in den Blick nehmen, wie sie im zweiten Kapitel kurz skizziert wurde; im Hintergrund spielen jedoch auch die erste (Politik der Bewunderung) und die vierte Variante (STAUNEN als vermeintlich intuitiver Zugang zur Welt) eine wichtige Rolle.

Über Ernst Bloch schrieb der Philosoph Theodor W. Adorno: »Die [Philosophie] Blochs begann nicht bloß mit dem Staunen, sondern mündete, ihrer Intention nach, ins Erstaunliche.«⁵⁹ Diese Beschreibung ist bemerkenswert, deutet sie doch eine Duplizität des STAUNENS bei Bloch an, die im Folgenden herauszuarbeiten sein wird und die man mit Matuschek wohl am ehesten als platonisch beschreiben könnte:⁶⁰ Ein imaginatives Staunen vor dem Unscheinbaren und Alltäglichen, durch das sich das Wirkliche ins Mögliche/Zukünftige öffnet, und daraus erwachsend ein ehrfürchtiges STAUNEN, welches sowohl dem nur dunkel Geahnten wie dessen Propheten gilt.

59 Theodor W. Adorno: Henkel, Krug und frühe Erfahrung. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 11, Frankfurt a.M. 2003, S. 556-566, hier S. 557.

60 Matuschek, Über das Staunen (Anm. 15), S. 8-23. Außerdem wird hier auch an das Staunen in mystischen Kontexten angeschlossen. Vgl. z.B. zum (marxistischen) Chiliasmus bei Bloch: Inge Münz-Koenen: Konstruktion des Nirgendwo. Die Diskursivität utopischen Denkens bei Bloch, Adorno, Habermas, Berlin 1997, S. 51-59.

Staunen als Ahnen des Möglichen im Wirklichen

Wenn Poetiken des 18. Jahrhunderts den Dichter als Erfinder möglicher Welten beschreiben, beschäftigen sie sich mit einer Kategorie, über die Bloch gut 200 Jahre später klagt, sie sei von der Philosophie bislang sträflich vernachlässigt worden.⁶¹ Er hingegen rückt die Kategorie der Möglichkeit ins Zentrum seines Denkens und verbindet sie mit dem Begriff der Utopie. In seinem Aufsatz *Antizipierte Realität* (1965) knüpft er das Utopische, das »der Möglichkeit nach Seiende« (23), an die Vorstellungskraft des Menschen, die sich ihrerseits aus dem menschlichen Wesenszug der Sehnsucht, den Bloch als Sublimierung eines tierischen Hunger-Triebs begreift, speise (22). In den Produkten der von Sehnsucht getriebenen Vorstellungskraft äußere sich das »in uns [nach vorwärts] Dämmernde[...]«, das Bloch auch das »Noch-Nicht-Bewußte« nennt (24). Es nehme Gestalt an in »schöpferischen Wachträumen, emergierend in [...] künstlerischen, philosophischen und wissenschaftlichen Schöpfungen« (24). Dabei unterscheidet Bloch zwischen konkreten Utopien, in denen dem Noch-Nicht-Bewussten eine gewisse Entwicklungstendenz in der Wirklichkeit entspricht (25), und privaten/abstrakten Utopien, in denen dieses Kriterium nicht erfüllt ist.

Der Ausgangspunkt des Utopischen ist bei Bloch also die Gestaltwerdung des Noch-Nicht-Bewussten. Doch wie kommt es überhaupt dazu? Es war von der Sehnsucht als elementarer menschlicher Triebkraft die Rede; häufig spricht Bloch in gleicher Funktion auch von Hoffen oder Wünschen. »Deutlicher«, d.h. evidenter, wird diese Sehnsucht aber als Staunen, weil sich im Staunen für Bloch ein Ahnen des Möglichen im Wirklichen manifestiert.⁶² Das Staunen zieht sich darum als Kon-

61 Ernst Bloch: *Antizipierte Realität – Wie geschieht und was leistet utopisches Denken?* In: Rudolf Villgrader/Friedrich Krey (Hg.): *Der utopische Roman*, Darmstadt 1973 [Neudruck eines Artikels von 1965], S. 18-29, hier S. 23.

62 Vgl. Ernst Bloch: *Geist der Utopie*. Zweite Fassung [1923]. In: Ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1977 (= GdU II), S. 243.

stante durch Blochs gesamte Philosophie, vom *Geist der Utopie* (1918/1923) bis zur *Tübinger Einleitung in die Philosophie* (1963). Schon im *Geist der Utopie* schreibt er:

[Das Staunen] ist [...] ein inneres tiefstes Erstaunen, wie es sich oft auf ein Nichts hin zu rühren scheint und doch das Fließen des gerade Gelebten stillt, [...] dergestalt, daß uns das tiefst Gemeinte darin erscheint (GdU II, 243).

Im »allerunmittelbarsten Erstaunen« soll der »gerade gelebte Augenblick«, so banal er auch sein mag, in seiner Latenz sichtbar werden (244). Hier geht es um eine Öffnung des Wirklichen ins Mögliche, nicht bereits um eine Antwort auf die Frage nach der Zukunft. Nur dergestalt findet Bloch, wie er in den *Spuren* (1930) formuliert, »im Staunen nicht nur die Frage, sondern auch die Sprache einer Antwort«, als in ihm der »gärende Endzustand in den Dingen« vernehmlich wird, auf den es Bloch ankommt: die reine Potenzialität.⁶³ Im *Prinzip Hoffnung* (1954-1959) wird dem Staunen als »Inhalt« darum auch die Offenheit [»offene Adäquatheit«] bzw. als »Abbild« die »Latenz« des »Dunklen des Jetzt« zugeschrieben.⁶⁴ In der weniger hermetischen *Tübinger Einleitung in die Philosophie* drückt Bloch den Gedanken dieser grundsätzlichen Offenheit auch so aus, dass »dies Staunen« nichts hat, »was es dem so plötzlich [über das Banalste, NG] Erstaunenden sagen kann, außer dem objektiven Erstauntsein selber [...] [; das Staunen] bleibt [...] treu bei sich«. ⁶⁵ Bloch betont diesen Aspekt, weil er sein Staunen gegen das herkömmliche philosophische, mit Matuschek könnte man sagen »aristotelische« Staunen abgrenzen möchte, das sich zu rasch bei einer partikularen Erkenntnis beruhigt. Immer wieder beschreibt er, hierin Martin Heideggers Ausführungen über das

63 Ernst Bloch: Das Staunen. In: Ders.: Gesamtausgabe, Bd. 1: Spuren, Frankfurt a. M. 1977, S. 216-218, hier S. 217.

64 Ernst Bloch: Prinzip Hoffnung. In: Ders.: Gesamtausgabe, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1959, S. 353, 338.

65 Ernst Bloch: Tübinger Einleitung in die Philosophie. In: Ders.: Gesamtausgabe, Bd. 13, Frankfurt a. M. 1970, S. 18.

Staunen verwandt,⁶⁶ wie die Menschen, indem sie die »stauende Grundfrage« in einzelne empirische Fragestellungen umgewandelt und diese dann beantwortet hätten, das »Urfragen« aus dem Blick verloren hätten (18 f.).

Bloch verbindet dieses öffnende Staunen nicht nur mit der Produktion, sondern auch mit der Rezeption von Kunst, im *Prinzip Hoffnung* mit der Rezeption einer Vielzahl künstlerischer »Wunschbilder« (X) und im *Geist der Utopie* vor allem mit der Rezeption von Musik. Aber im *Geist der Utopie* finden sich auch bereits zahlreiche literarische Beispiele, an denen sich das Staunen entzündet; oft handelt es sich um Textstellen, an denen eine solche Erfahrung zugleich thematisch wird. Dabei betont Bloch, dass es häufig »ganz uneigentliche Anlässe und Inhalte« seien, die das Staunen hervorrufen, z.B. wenig bekannte Texte, unscheinbare Textstellen oder alltägliche Situationen, wie sie an diesen Stellen geschildert würden.⁶⁷ So unterschiedlich die Auslöser aber auch seien, es handele sich jeweils um das »identische« Staunen, »sowohl dem Akt wie dem tieferen Gegenstand nach, auf das es sich hinter den Auslösungen bezieht« (GdU I, 364). Die von Bloch erwähnten Textstellen geben erste Hinweise, um was es sich bei diesem »tieferen Gegenstand« des Staunens handeln könnte, so etwa das Beispiel von »Quints singende[m] Vogel auf der kleinen goldenen Dose« (365). Wahrscheinlich bezieht sich Bloch damit auf folgende Passage aus Gerhart Hauptmanns *Der Narr in Christo Emanuel Quint* (1910):

Das Döschen, in dessen kunstvollem Goldfiligran die Sonne funkelte, barg ein kleines Wunder in sich, das Quinten als-

66 Vgl. Martin Heidegger: Grundfragen der Philosophie. Ausgewählte Probleme der Logik. Freiburger Vorlesung Wintersemester 1937/38, Frankfurt a.M. 1984, hier S. 151-190, sowie Ders.: Was ist das – die Philosophie? Vortrag 1955, Pfullingen 1981: »Im Erstaunen [...] treten [wir] gleichsam zurück vor dem Seienden – davor, daß es ist und so und nicht anders ist. [...] So ist das Erstaunen die Dis-position, in der und für die das Sein des Seienden sich öffnet« (26).

67 Ernst Bloch: Geist der Utopie. Erste Fassung (1918). In: Ders.: Gesamtausgabe, Bd. 16, Frankfurt a.M. 1971 (= GdU I), S. 364.

bald in Entzücken versetzte. Nämlich ein winziges, buntes, kaum über erbsengroßes Vögelchen erschien auf der goldenen Oberfläche des Kästchens, nach einem geheimen Fingerdruck der Besitzerin, und fing sogleich da und dorthin komplimentierend, in melodischer Lustigkeit, frühlingshaft zu flöten und zu trillern an, bis es blitzschnell verschwand und ein Golddeckelchen zuschnappte. [...] [Quint] konnte nicht müde werden, immer wieder den kleinen, flügelschlagenden Stieglitz erscheinen zu sehen und seinem tapferen Liedchen zu lauschen. Es war, als horche er mit einer besonderen Spannung darauf hin, als wäre etwas vom Inhalt des allertiefsten Geheimnisses in diesem Döschen und Liedchen verborgen gewesen.⁶⁸

Auf den ersten Blick ein unscheinbares Requisite, hebt der Roman den in der Dose verborgenen Singvogel bereits in den Rang eines Symbols, insofern es hier zugleich immer schon um das »allertiefste Geheimnis« bzw. »Wunder« der Wiederkehr Jesu in der Person Quints geht, dessen »tapferes Liedchen« jedoch die meisten nicht hören wollen, sodass er am Ende seiner Passionsgeschichte einen einsamen Tod in den verschneiten Alpen stirbt. Bloch muss hier nur anschließen. Der Singvogel in der goldenen Dose löst ein Staunen aus, weil an ihm eine tiefere Bedeutung und zugleich ein Kommendes ahnbar wird: die Wiederkehr Jesu und die mit ihr verbundene Erlösung der Welt von Leid und Ungerechtigkeit, wie sie Quint bei den schlesischen Webern erfährt. Immer wieder greift Bloch im *Geist der Utopie* auf Christus als Meta-Symbol der kommenden Erlösung zurück:

[E]rst in diesem großen kommenden, allmächtigen, dynamisch-innerlichen **Christos imperator maximus Theurgos** [Hvh. i.O.] bricht das selbstische Ichdunkel zusammen, der wesenlose Demiurg erzittert und das wahrhaftige Menschenreich, vielfältigste Selbstreich, die absolute Christför-

68 Gerhart Hauptmann: Der Narr in Christo Emanuel Quint. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hg. von Hans-Egon Hass, Bd. 5, Darmstadt 1962, S. 9-414, hier S. 397 f.

migkeit über aller Welt kann beginnen. Es muß also in uns geschehen [...]. (GdU I, 381)

Der tiefere Gegenstand des Staunens ist also der ›innerliche Christus‹ und mit ihm die Ankunft des ›vielfältigsten Selbstreichs‹, und schon hier zeigt sich, dass das Staunen vor dem Kleinen und Nebensächlichen (dem Vogel in der Dose) zu einem ehrfürchtigen STAUNEN vor dem Höchsten (der Wiederkehr Christi) wird. Doch was meint Bloch überhaupt mit dem ›innerlichen Christus‹? Versuchen wir, etwas Licht in das gezielte Dunkel zu bringen.

Der *Geist der Utopie* speist sich aus der Hoffnung auf eine kommende sozialistische Revolution. Es wäre also zu erwarten, dass es sich bei diesem Buch um ein politisches Manifest handelt, das sich an materialistisch-marxistischer Theorie orientiert. Doch im Gegenteil verhält sich der Politikentwurf des *Geist der Utopie* erstaunlich anti-politisch und auch anti-materialistisch, indem er sich der Innerlichkeit und transzendenten Kategorien zuwendet: »Die Seele, der Messias, die Apokalypse sind das Apriori aller Politik und Kultur« (GdU I, 433). In der Absichtserklärung zum *Geist der Utopie* beschreibt Bloch sein Vorhaben wie folgt:

Wir haben [...] keinen utopisch prinzipiellen Begriff. Diesen zu finden, das Rechte zu finden, um dessentwillen es sich ziemt, zu leben, organisiert zu sein, [...] dazu [...] hauen wir die phantastisch konstitutiven Wege, [...] bauen uns ins Blaue hinein und suchen dort das Wahre, Wirkliche, wo das bloß Tatsächliche verschwindet – incipit vita nova. (9)

Dieser Ort des Blauen, bei dem man sich durchaus an Novalis' blaue Blume erinnern fühlen darf, wird im *Geist der Utopie* als die Innerlichkeit des Menschen bestimmt. Sie wird, und auch hier ist der anti-materialistische Zug deutlich, weder soziologisch, noch historisch oder psychologisch bestimmt.⁶⁹ Vielmehr

69 Vgl. Lukács' treffende Kritik expressionistischer Texte: »Das von allen gesellschaftlichen Bestimmungen gelöste ›reine Wesen‹ ist notwendig leer«, aber »eben diese Leere [...] ist ein bestimmter konkreter Klas-

weist sie programmatisch über das bloße Bestehende hinaus, ist damit von jeder materialen Bedingtheit frei und zugleich immer schon gegeben und dem Einzelnen nur noch nicht bewusst geworden.

Die metaphysischen Wege zur Begegnung mit dieser Innerlichkeit führen im *Geist der Utopie* durch das Reich der Kunst, deren Ziel eine immer unverstelttere Expression der Innerlichkeit sei: Kunstwerke seien »Erden Spiegel [...], in denen wir unsere Zukunft erblicken, wie die ver mummt en Ornamente unserer innersten Gestalt« (GdU II, 48). Mit seinem Buch will Bloch diesen Gehalt der Kunst offenlegen, den Menschen zur Selbstbegegnung mit seiner Innerlichkeit führen und so zum Einzug in die neue ›blaue Welt‹ aktivieren. Im *Geist der Utopie* dient als ›künstlerischer Erden Spiegel der menschlichen Zukunft‹ neben literarischen Passagen insbesondere die Musik, die Bloch im Anschluss an die romantische Musikästhetik als bevorzugtes Organon der Innerlichkeit bestimmt. Blochs Umgang mit musikalischen Werken lässt sich dabei als eine Mischung von Projektion und Identifikation beschreiben: Zunächst werden Wesenszüge der antizipierten Innerlichkeit in die Musik hineinprojiziert, um sich bzw. den Leser dann mit diesen Merkmalen identifizieren und dadurch die zunächst leer gebliebene »gotische Stube des Inneren« (GdU I, 234) auffüllen zu können.⁷⁰ Wichtig für diesen Vorgang ist Blochs besonderer Stil, auf den nun genauer einzugehen sein wird.

seninhalt« (Georg Lukács: Größe und Verfall des Expressionismus. In: Ders.: Werke, Bd. 4.1, Bielefeld 1971, S. 109-149, hier S. 143 u. 126).

⁷⁰ Vgl. dazu ausführlicher meinen Aufsatz, auf den ich hier und im Folgenden z.T. zurückgreife: Nicola Gess, Musikalische Figurationen des Politischen in Ernst Blochs ›Geist der Utopie‹. In: Oliver Kohns/Martin Doll (Hg.): Körper der Nation. Ästhetische Figurationen des Politischen, München 2016, S. 119-150.

Blochs Sprache sperrt sich gegen die stilistische Neutralität und systematische Disziplin des traditionellen philosophischen Diskurses. Er bezeichnet sein Verfahren als »essayistisches Denken«, das auf einem »liebvollen Betrachten des Einzelnen« beruhe und die objektive Ordnung der Dinge verwirre. Der »stärkste Empirismus des Individuellen« und der »stärkste[...] Utopismus seiner Ziele« gingen im essayistischen Denken zusammen (GdU I, 336, 338). Im *Geist der Utopie* verweigert sich das essayistische Denken Blochs dem herkömmlichen philosophischen Diskurs vor allem durch eine Literarisierung seines Textes, besonders auffällig in der Metapherndichte, die weniger für Anschaulichkeit und expressive Kraft denn für eine Verdunkelung des Sinns sorgt, auffällig aber auch in Blochs erzählendem Gestus, der sich besonders gern der ersten Person Plural bedient. Es liegt nahe, diese Literarisierung als die von Bloch propagierte mimetische Annäherung an die besprochenen Objekte zu verstehen. Gegen diese Annahme spricht allerdings die Oberflächlichkeit, mit der Bloch im *Geist der Utopie* auf einzelne Kunstwerke eingeht. Entgegen seiner Theorie fällt er stark generalisierende Urteile über Künstler und Kunstrichtungen, oft ohne auch nur einen Blick auf einzelne Werke geworfen zu haben.⁷¹ Wie kann man die eigentümliche Ausdrucksweise Blochs aber dann verstehen?

Schaut man sich den Stil des *Geist der Utopie* genauer an, fallen zunächst die häufigen und unbegründet bleibenden Behauptungen über die Zukunft auf, die dem Text einen prophetischen Duktus verleihen (z. B. »es wird kommen«); außerdem die Wiederholungen bestimmter Metaphern (z. B. »tiefe, dunkle, goti-

71 Mit Ausnahme der Werke Wagners und Beethovens. Vgl. zu ihrer Funktionalisierung bei Bloch: Gess, *Musikalische Figurationen* (Anm. 70), S. 139, sowie: Nicola Gess: *Kunst und Krieg. Zu Thomas Manns, Hermann Hesses und Ernst Blochs künstlerischer Verarbeitung des Ersten Weltkriegs*. In: Lars Koch/Marianne Vogel (Hg.): *Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der deutschsprachigen Literatur seit 1900*. Würzburg 2007, S. 30-45.

sche Stube des Innern«), sodass diese trotz ihrer Metaphorizität an scheinbarer Referenz gewinnen; des Weiteren endlose Reihungen von Sprachbildern, die sich analog zueinander verhalten sollen. Diese Reihungen repetieren entweder ein bestimmtes Bild (z.B. »Kern«, »Samen«, »Saat«, GdU I, 234) und liefern so eine tautologische Scheinerklärung, oder sie akkumulieren emotive Reizwörter, wie z.B. an folgender Stelle, in der es um eine in Bachs Musik verborgene Latenz geht:

Was derart nicht erreicht worden ist, das sind jene immer noch ausstehenden Erfüllungen der Bachschen ontologischen Lyrik und der Fuge, des Bachschen melismatisch kontrapunktischen Gleichgewichts, das Ziel der Reinigung, der schlecht-hinigen Gegenwart, der unzerblätterten Rose der Jungfrau, des unzerissenen Herzens des Sohnes, der Überwindung jedes Agens zum Raum und der Heimkehr müder, namenloser Kaspar Hauser-Natur in den Thronsaal ihrer himmlischen Herrlichkeit (154).

Diese Reihung von Metaphern und Symbolen erklärt keineswegs, was »Bachsche ontologische Lyrik« meint, sondern füllt die Leere, die der unverstandene Begriff hinterlassen hat, mit emotional aufgeladenen Sprachbildern auf. Die Aneinanderreihung einander vermeintlich erklärender Tropen erzeugt hier keine Anreicherung von Sinn, sondern führt gerade umgekehrt zur Reduktion konkreter Sinnhaftigkeit zugunsten der Suggestion eines bloßen ›Mehr‹ an Bedeutung, das die bildliche Sprache gegenüber der begrifflichen auszeichnet. Diese Akkumulation eines bloßen ›Mehr‹ lässt sich als das stilistische Verfahren bestimmen, das den Eindruck von unendlicher Fülle hervorrufen kann, ohne irgendeinen klaren Inhalt zu vermitteln, und dieses Verfahren ist es auch, das bei Bloch der anvisierten Innerlichkeit ihre scheinbare Substanz und verheißungsvolle Aura verleiht.⁷²

72 Was Adorno über den Jargon (Heideggers) schreibt, trifft darum auch auf Bloch zu: »Was Jargon sei [...], darüber entscheidet, ob das Wort in dem Tonfall geschrieben ist, in dem es sich als transzendent gegenüber der eigenen Bedeutung setzt [...]. Das vorbegriffliche, mimetische

Blochs Sprache lässt sich zudem wenig ein auf logische Argumentation, die der Leser überprüfen und auf Begriffe bringen könnte. Stattdessen produziert der beschriebene Stil diffuse Stimmungen und Ahnungen, auf die der Leser nur mit Glauben oder Unglauben, mit Einlassen oder Abwehr reagieren kann. »Man ist hier entweder mit oder bleibt draußen. Man muß hier entweder bejahen oder verzichten« (GdU I, 365), schreibt Bloch über einige »inneres, tiefstes Erstaunen« (364) evozierende Stellen in literarischen Texten. Doch gilt das Gleiche auch für seinen eigenen Text. Besonders deutlich wird das in den suggestiven Leitsätzen, die jeweils neue Abschnitte einleiten, wie z.B. »[w]ir hören nur uns selber« (81), »[wir] gehen hier in uns selber« (133). Jedem Abschnitt wird eine solche Lokalisierung des Lesers ›in seinem Innern‹ vorgeschaltet, durch welche er den folgenden Text ganz bei sich, als eigene ›innere Stimme‹ erleben soll, obwohl es eben nicht seine, sondern die des Philosophen ist. Statt Erkenntnis durch Begriff und Verstand haben wir es hier mit Suggestion und Beschwörung einer Stimmung zu tun, deren Wirkmächtigkeit durch die Aura der Fülle und durch die strategische Unbestimmtheit dieser Fülle noch gesteigert wird.

Ich möchte vorschlagen, diesen Stil als eine Rhetorik des STAUNENS zu verstehen, mit der Bloch das »Staunende«, das »an der Lichtung des Dunkels des subjektiv Wirklichen« (GdU I, 372 f.) beteiligt sein soll, auch in seinem Leser zu wecken versucht. Allerdings geht es dabei nicht mehr um ein offenes, sondern um ein ehrfürchtiges STAUNEN, das der mysteriösen Innerlichkeit ebenso wie ihrem Propheten gilt. In dem in zeitlicher und inhaltlicher Nähe zum *Geist der Utopie* verfassten Aufsatz *Über den sittlichen und geistigen Führer* (1920) schreibt Bloch entsprechend von der »Ehrfurcht« als »ein[em] höchste[n] Af-

Element der Sprache nimmt er zugunsten ihm erwünschter Wirkungszusammenhänge in Regie. [...] Demagogischen Zwecken ist dies Formale günstig. [...] Daß Jargonworte [...] klingen, wie wenn sie ein Höheres sagten, als was sie bedeuten, wäre mit dem Terminus Aura zu bezeichnen« (Theodor W. Adorno: Jargon der Eigentlichkeit. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 6, Frankfurt a.M. 2003, S. 413-526, hier S. 418 f.).

fekt«, mit welchem dem geistigen Führer bzw. dem in ihm »verborgenen Menschengesicht« zu begegnen sei.⁷³ Geeignet für die Produktion dieses ehrfürchtigen STAUNENS sind unter anderem Verfahren des erhabenen Stils, der auf die Erschütterung des Rezipienten zielt (vgl. Kap. 7). Dazu gehört im *Geist der Utopie* vor allem die Bildgewalt, d.h. der reiche Ornatus, die Fülle von Tropen und Figuren. Wie oben bereits gezeigt, greift Bloch insbesondere auf Metaphern und Symbole zurück, aber auch auf Neologismen und Hyperbeln; häufig werden diese gekoppelt an Figuren der Akkumulation, der Klimax und des Parallelismus. Hinzu kommen zahlreiche Inversionen und Parenthesen.

Das Pathos, d.h. die Leidenschaftlichkeit seiner Rede, verstärkt Bloch außerdem durch die direkte Ansprache und Einbeziehung des Lesers (rhetorische Fragen, Imperative, »wir«), durch Betonungen (Sperrdruck) und emotional aufgeladenes Sprechen (»endlich«; GdU I, 342) sowie auch durch den oben beschriebenen prophetischen Duktus. Bloch setzt darüber hinaus, wie er selbst schreibt, auf ein »ontologisches« Vokabular, das durch seine Ausrichtung auf das ›Wesenhafte‹ emotional stark besetzt ist:

[J]ene Begriffe, die nur aus uns kommen [...], wie *Held, Güte, Heiliger, Erlöser, Reich* [Hvh. NG], also die rein ontologischen Begriffe [...] [sind] imstande, dem Sehrenden, Staunenden, Nahen und darin zugleich Fernsten [...] in uns mindestens die Wegrichtung [...] abzustecken (373).

Programmatisch schreibt Bloch, sein Leser solle weder »blo[ß] [d]enken«, d.h. nicht dem »Fetischismus einer Tatsachenlogik« verfallen (GdU I, 341; s. a. GdU II, 258), noch den Geist verleugnen im Sinne »eine[s] Rauschzustand[s], der gegen Begriff und Vernunft die enthusiastische Nähe gibt« (GdU II, 258). Stattdessen will Bloch einen »Rationalismus des Herzens [...] [fundiert] in den Postulaten der gelichteten Emotionalität« (GdU II, 259). Er strebt also keine rationale, sondern eine emotionale Erkennt-

73 Ernst Bloch: Über den sittlichen und geistigen Führer oder die doppelte Weise des Menschengesichts. In: Ders.: Gesamtausgabe, Bd. 10, Frankfurt a. M. 1969, S. 204-209, hier S. 209.

nis an. Dafür greift er auf das STAUNEN zurück und nimmt zugleich den rhetorischen Begriff der *evidentia* auf, mit dem sich in der Ästhetik Baumgartens/Meiers und der Poetik Breitingers das Konzept einer klaren sinnlichen Erkenntnis, die durch die Verwunderung ermöglicht werden sollte, verband. Doch interpretiert Bloch diesen Begriff und mit ihm das STAUNEN epiphanisch um. Denn die Evidenz, die hier gesucht wird, konkurrenziert ebenso die rationale wie die empirische Erkenntnis und setzt gegen beide ein (nicht näher erklärtes, sondern mithilfe von Licht-Metaphern nur illustriertes) spirituelles Ahnen. Bloch will gegen die »beobachtend erweisbare Evidenz [...] die *einleuchtende Evidenz* [Hvh. NG], also die zweite Wahrheit und ihre lediglich moralisch-spekulative Logik« (d.h. das, was sein *sollte*) stark machen (GdU I, 339). Eben diese Evidenz verspricht er sich vom STAUNEN:

Damit erscheint im Gefolge des begriffenen Staunens zuletzt wieder jener neue, uralte innerlichste Evidenzbegriff[.] [...] Dieses Intendieren auf einen Stern, eine Freude, eine Wahrheit gegen die Empirie, [...] ist der einzige Weg, noch Wahrheit zu finden; die Frage nach uns ist das einzige Problem (GdU II, 259 f.).

Im STAUNEN sieht Bloch eine »Evidenz aufdämmern«, die eine »Evidenz der Aufdämmerung« (GdU II, 262) ist – ein Chiasmus, der bezeichnenderweise ins Leere läuft. Hier geht es offenbar nicht mehr um einen Wissens-, sondern um einen Glaubensgewinn. Am STAUNEN wird nicht mehr seine kognitive und auch nur noch bedingt seine sinnliche, sondern vielmehr seine spirituelle und zugleich zutiefst hierarchische Dimension geschätzt. Denn wo eine klare Erkenntnis nicht möglich ist, hat der Leser hier nur die Wahl, sich abzuwenden oder dem Propheten zu folgen – ein kritischer Dialog ist aufgrund des dunklen und zugleich imperativischen Gestus des Textes nicht möglich. Schließlich sieht Bloch sich selbst als den Heiligen Geist, der seinen Lesern das Nahen des neuen Reiches in dunklen Worten verkündet. Er schreibt 1911 an Georg Lukács über das Projekt, aus dem der *Geist der Utopie* werden sollte:

Georg, ich versichere Dir, alle Menschen, [...] werden sich wie an der Hand genommen fühlen, sie werden weinen müssen und erschüttert und in der großen bindenden Idee erlöst sein; [...] und das Irren hört auf, alles wird von einer warmen und zuletzt glühenden Klarheit erfüllt [...][.] Ich bin der Paraklet und die Menschen, denen ich gesandt bin, werden in sich den heimkehrenden Gott erleben und verstehen.⁷⁴

STAUNEN und geistige Führerschaft

Anhand der Rolle, die das STAUNEN im *Geist der Utopie* spielt, lässt sich darum auch das Verhältnis von STAUNEN und Herrschaft problematisieren. Das imaginative Staunen, auf das Bloch sich beruft, ist eigentlich ein emanzipatives Konzept, weil es die Befreiung der Imagination aus den Grenzen des Bestehenden, seien dies Denkgebote oder die reale Lebenswelt, impliziert. Insofern ist es ein zutiefst dem Projekt der Aufklärung verpflichtetes Staunen, auch wenn sich die zu gewinnende Mündigkeit hier nicht (mehr nur) auf das rationale, sondern (auch) auf das imaginative Vermögen des Menschen richtet und als solches auch bereits – hier ist das Erbe der Romantik maßgeblich – ein Aufbegehren gegen die Domestizierung dieses Vermögens durch den Verstand impliziert. Es ist ebenso anti-hierarchisch eingestellt wie kritisch gegenüber allen Gesten der Schließung.

In Blochs *Geist der Utopie* lässt sich jedoch studieren, wie dieses emanzipative Staunen in sein Gegenteil umschlagen kann. Nämlich dann, wenn das Konzept der Öffnung als Entmachtung des Gegebenen so total wird, dass es in eine erneute Schließung und Re-Etablierung von Herrschaft kippt, denen dann ein anderes, Hierarchien herstellendes STAUNEN entspricht, das im Sinne von Ehrfurcht und Bewunderung die Unterordnung unter den, der für das neue Ganze spricht/kämpft/steht impliziert, sei dies der Prophet oder der »Held« oder eine »geistige Aristokratie«

74 Ernst Bloch: Briefe. Hg. von Karola Bloch/Jan Robert Bloch/Anne Frommann u. a., Bd. 1, Frankfurt a. M. 1985, S. 66 f.

(GdU I, 410). Nach Martin Drath zeichnet den »Totalitarismus in der Volksdemokratie«, für den Bloch später, in seinen ersten Jahren in der DDR, eintreten sollte, aus,

[d]aß er gegenüber den in der Gesellschaft herrschenden Wertungen ein *ganz anderes* [Hvh. NG] Wertungssystem durchsetzen will [...]. Er beruft sich hierauf, [...] *um sich gerade dadurch* [Hvh. NG] Anhänger zu verschaffen und zu legitimieren.⁷⁵

Und weil er auf die Verwirklichung einer radikal abweichenden Ordnung zielt, »ist Totalitarismus regelmäßig mit einer neuen sozialen Ideologie verbunden« und in dieser Hinsicht »betont revolutionär« (ebd.). Man kann all das – die Betonung der radikalen Andersheit eines neuen Wertungssystems; den revolutionären Gestus; die neue soziale Ideologie – auch schon beim frühen Bloch wiederfinden. Ebenso die Idealisierung auto- bzw. hierokratischer Strukturen, wenn er das »Ganze Utopias« als eine »sich in nichts mehr ökonomisch rentierende[] Hierarchie« zeichnet, »die unten nur noch Bauern und Handwerker kennt, und die sich nach oben hin vielleicht durch Ehre und Ruhm, [...] durch die Autorität einer geistigen Aristokratie« (GdU I, 410) auszeichnet.⁷⁶ Oder auch die »Wegrichtung«, die Bloch für das »Sehnende, Staunende, Nahe [...] in uns« (373) vorgibt und in der die Machtkategorien der Einheit und der Identität, ob im Sinne des von ihm beschworenen »deutschen Wesens« (304) oder der »ontologischen Begriffe« eine zentrale Rolle spielen.

75 Martin Drath: Totalitarismus in der Volksdemokratie. In: Ernst Richert: Macht ohne Mandat. Der Staatsapparat in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands, Köln/Opladen 1963, S. XI-XXXVI, hier S. XXVI. Vgl. allgemein zum Totalitarismusbegriff: Günter Rieger: [Art.] Totalitarismus. In: Dieter Nohlen/Rainer-Olaf Schultze (Hg.): Lexikon der Politikwissenschaft, Bd. 2, München 2010, S. 1105.

76 Noch anlässlich des *Prinzip Hoffnung* zeigt sich Habermas irritiert davon, dass »das ›Reichshafte‹, das ›Wesen der Ordnung‹ [...] [dort] eine Heiligung [erfährt,] [...] die [...] ans Totalitäre grenzt« (Jürgen Habermas: Ernst Bloch. Ein marxistischer Schelling. In: Ders.: Philosophisch-politische Profile, Frankfurt a. M. 1981, S. 141-158, hier S. 156).

Noch wichtiger scheint mir für die totalitäre Tendenz im *Geist der Utopie* aber die Verweigerung eines rationalen Diskurses zu sein. An dessen Stelle tritt hier die Ein-Stimmung auf das Wort des Propheten, den Bloch im bereits erwähnten Artikel *Über den sittlichen und geistigen Führer* auch als »uneigentlichen Führertypus« bestimmt, insofern er den vielen Orientierungslosen zwar die Richtung vorgebe, dabei aber immer schon aus dem wahren Innern aller bzw. des Ganzen spreche (206).

Man mag sich hier an die Mahnung der Naturphilosophen des 17./18. Jahrhunderts erinnern, die in ihrer Skepsis gegenüber dem Wunderglauben das STAUNEN als einen in der Unmündigkeit festhaltenden Affekt kritisierten. Man kann aber auch an den (von Bloch mehrfach herangezogenen) Kant denken, der, in der Abarbeitung an dem schwedischen Mystiker Emanuel Swedenborg, eine Philosophie kritisierte, die vorgibt, in metaphorischer Sprache Geheimnisse zu enthüllen, die durch eine göttliche Eingebung erfahren worden seien. Der esoterische Philosoph nehme dabei zum Objekt der Erkenntnis eine ästhetische Haltung ein, die auf intellektuelle Anschauung und den »Einfluß eines höheren Gefühls«, das »einem jeden angesonnen werde[...]«, statt auf den Verstand gegründet sei und die ihm darum erlaube »in dem Tone des Gebieters« zu sprechen.⁷⁷ Sei es das Bestreben, »prärationale und prädiskursive« Wahrnehmungsweisen zu reaktivieren,⁷⁸ oder sei es der Einsatz einer Rhetorik des STAUNENS, die auf den erhabenen Stil, eine strategische Verdunkelung und Suggestionstechniken setzt: Blochs eigentümlicher Stil im *Geist der Utopie* lässt sich als ein solches Philosophieren im Ton des Gebieters verstehen, dem ein zutiefst hierarchisches STAUNEN entspricht.

77 Immanuel Kant: Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie. In: Ders.: Werkausgabe. Hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. VI, Frankfurt a.M. 1991, S. 377-397, hier S. 384.

78 Münz-Koenen, Konstruktion des Nirgendwo (Anm. 60), S. 42.

6. Politik des STAUNENS II – Die Verfremdung

»[Das Staunen] ist der Fels«, schreibt Walter Benjamin, an dem sich »der Strom der Dinge [bricht]«. ⁷⁹ Bloch ist keineswegs der Einzige, der sich in der politisch bewegten Zeit der Weimarer Republik für das STAUNEN zu interessieren beginnt. Auch in der literarischen Moderne erlebt das STAUNEN als ästhetische Emotion eine Konjunktur, die man mit der Abwendung vom Paradigma der Einfühlung und der Hinwendung zu einer Ästhetik der Unterbrechung, der Irritation und des Schocks begründen kann, wie sie unter anderem die literarischen Avantgarden prägt. Besonders deutlich wird diese Ausrichtung auf das STAUNEN in literarischen Theorien der Verfremdung: Die Verfremdung fungiert dort als derjenige ästhetische Reiz, auf den mit STAUNEN reagiert und an dem das STAUNEN als eine bestimmte Haltung zur Welt geübt werden soll. Anhand von Aufsätzen Bertolt Brechts, Viktor Šklovskijs und Walter Benjamins möchte ich im Folgenden drei Verfahren der literarischen Verfremdung – die Kommentierung, die Abweichung und die Unterbrechung – vorstellen, die STAUNEN als ästhetische Emotion jeweils unterschiedlich auslegen und dabei auch durch politische oder zumindest gesellschaftskritische Intentionen geprägt sind. ⁸⁰ Während es bei Brecht vor allem um das STAUNEN als distanzierende, einen Erkenntnisprozess auslösende ästhetische Emotion geht, zielt Šklovskij weniger auf einen kognitiven Prozess als auf einen Zustand sensueller Erregung ab, in dem ein ›Fühlen der Dinge‹ wieder möglich werden soll. Auch Benjamin geht es um eine neue Beziehung zum ästhetischen

79 Walter Benjamin: Was ist das epische Theater? (1). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Frankfurt a. M. 1991, S. 519-531 (= WET I), hier S. 531.

80 Vgl. zur Geschichte des Verfremdungsbegriffs u. a. die Sammlung: Hermann Helmers (Hg.): Verfremdung in der Literatur, Darmstadt 1984.

Gegenstand, der im STAUNEN ›die Augen aufschlagen‹ soll, jedoch reflektiert er zugleich auf die besondere Zeitstruktur des ästhetischen STAUNENS und bettet seine Überlegungen in eine Theorie des Gedächtnisses ein.

Brecht oder Die Kommentierung

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

[Das Trauerspiel] ist eine allegorische Fabel, die eine Hauptlehre zur Absicht hat, und die stärksten Leidenschaften ihrer Zuhörer, als Verwunderung, Mitleiden und Schrecken, zu dem Ende erregt, damit sie dieselben in ihre gehörige Schranken bringen möge.⁸¹

In Corneilles Tragödientheorie kommt der *admiration* in diesem Reigen der Affekte sogar die führende Rolle zu. Erst mit Gotthold Ephraim Lessings Mitleidsästhetik wird das STAUNEN für das Trauerspiel zum Problem. Denn Lessing konstatiert, dass Verwunderung und Bewunderung immer eine Distanznahme implizierten, die mit dem Mitleid, das eine Identifizierung des Zuschauers mit den Personen auf der Bühne voraussetzt, nicht vereinbar sei.⁸² Wie einflussreich dieser Ausschluss

81 Johann Christoph Gottsched: Die Schauspiele, und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Hg. von P.M. Mitchell, Bd. 9.2, Berlin/New York 1976, S. 492-500, hier S. 494.

82 Gotthold Ephraim Lessing: Briefwechsel über das Trauerspiel mit Mendelssohn und Nicolai. In: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. von Wilfried Barner, Bd. III, Frankfurt a.M. 2003, S. 662-736.

des STAUNENS aus der Dramentheorie war, zeigt die folgende Frage Brechts aus seinem Aufsatz *Über experimentelles Theater* (1939):⁸³

Ist Kunstgenuß überhaupt möglich ohne Einfühlung oder jedenfalls auf einer andern Basis als der Einfühlung? Was konnte eine solche neue Basis abgeben? Was konnte an die Stelle von *Furcht* und *Mitleid* gesetzt werden, des klassischen Zwiegespanns zur Herbeiführung der aristotelischen Katharsis? (Hvh. i. O., ET, 301)

Dass es für das Drama auch einmal eine andere Basis als die Einfühlung gegeben hatte, nämlich die distanzierende *admiration*, scheint hier in Vergessenheit geraten zu sein. Brecht muss sich auf eine längst vergangene Tradition besinnen, bzw. diese allererst neu erfinden, um eine Antwort auf seine Frage geben zu können.⁸⁴ An die Stelle von ›Furcht und Mitleid‹ setzt er das STAUNEN und an die Stelle der ›Einfühlung‹ die Befremdung, die via Verfremdung hervorgerufen werden soll:

Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen (ET, 301).

Indem ein Vorgang oder Charakter verfremdet wird, löst er beim Zuschauer STAUNEN aus. Dabei besteht der Verfremdungseffekt, wie Brecht in *Neue Technik der Schauspielkunst* (1940) schreibt, darin, »daß das Ding, [...] auf welches das Augenmerk gelenkt werden soll, aus einem gewöhnlichen, bekannten, unmittelbar vorliegenden Ding zu einem besonderen, auffälligen,

83 Bertolt Brecht: *Über experimentelles Theater*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 15, Frankfurt a.M. 1967, S. 285-305 (= ET).

84 Damit sei nicht suggeriert, dass Brecht an die Tragödientheorien des 17. und frühen 18. Jahrhunderts angeschlossen. Zu den Herleitungen des Brecht'schen Konzeptes der Verfremdung vgl. vielmehr zusammenfassend Robinson Douglas: *Estrangement and the Somatics of Literature*. Tolstoy, Shklovsky, Brecht, Baltimore 2008, S. 167 f.

unerwarteten Ding gemacht wird«. ⁸⁵ Hierfür entwickelt Brecht spezifische Verfahren, die die Spielweise, die Inszenierung, die Sprache und die dramaturgische Struktur seiner Theaterstücke betreffen. Sie sollen dafür sorgen, dass der Zuschauer sich nicht in die Personen auf der Bühne einfühlt, sondern im Gegenteil von ihrem Verhalten befremdet ist und sich fragt, warum diese Personen so handeln, ob sie nicht auch anders hätten handeln können und inwiefern ihr Handeln historisch und gesellschaftlich determiniert ist. Das Geschehen auf der Bühne soll so im doppelten Sinne als gemachtes wahrgenommen werden: als bloßes Theater zum einen, als Darstellung gemachter, d. h. nicht einfach naturgegebener Verhältnisse zum anderen.

Die von Brecht entwickelten Verfremdungsverfahren haben gemeinsam, dass sie auf eine distanzierende Kommentierung (im Sinne eines Tuns und der gleichzeitigen Kommentierung dieses Tuns, das eine Distanzierung des Zuschauers vom Bühnengeschehen, des Schauspielers von seiner Rolle, der Theaterszene von der Wirklichkeit zur Folge hat) zielen, die aus einer umfassenden Episierung der Dramatik resultiert. Im Drama *Der kaukasische Kreidekreis* (1944) zum Beispiel tritt ein auktorialer Erzähler auf, der die Vorgänge und Charaktere kommentiert und so eine andauernde Distanz zu ihnen schafft. Aber die Perspektive des Erzählers kann auch implizit bleiben bzw. als bloße dramaturgische Funktion realisiert werden. Hier ist beispielsweise an kommentierende Songs, Prologe und Epiloge zu denken oder an die Integration von Übertiteln, Plakaten und anderen Schriftstücken, die das Bühnengeschehen kontrapunktieren und den Zuschauer zu einer lesenden, d. h. kritisch philologischen Haltung animieren. Auch die Demonstration (das »Zeigen«, NTS, 341) des doppelten Gemachtseins durch den Schauspieler wird dadurch gefördert, dass er jede seiner Aussagen als indirekte Rede innerhalb einer Erzählung denkt und ggf. sogar die Szenenanweisungen als erzählte Beschreibungen mitspricht:

85 Bertolt Brecht: Neue Technik der Schauspielkunst. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 15, Frankfurt a.M. 1967, S. 337-388 (= NTS), hier S. 355.

Das Setzen der Er-Form und der Vergangenheit ermöglicht dem Schauspieler die richtige distanzierte Haltung. Der Schauspieler sucht außerdem Spielanweisungen und kommentarische Äußerungen zu seinem Text und spricht sie auf der Probe mit [...]. Das Mitsprechen der Spielanweisungen in der dritten Person bewirkt, daß zwei Tonfälle aufeinanderstoßen, wodurch der zweite (also der eigentliche Text) verfremdet wird. [...] Das Setzen der Vergangenheit [...] stellt den Sprecher auf einen Punkt, von dem aus er auf den Satz zurücksieht. Damit wird der Satz ebenfalls verfremdet [...]. (NTS, 344 f.)

Die Integration eines imaginären Erzählers in die dramatische Darstellung bewirkt hier eine grammatikalische Verfremdung, die eine Distanzierung vom Bühnengeschehen zum Ausdruck bringt: indirekte statt direkte Rede, Imperfekt statt Präsens, zwei Tonfälle statt einem. Durch diese und andere episierende Verfahren wird eine distanzierende Kommentierung des Bühnengeschehens schon auf der Bühne erreicht. Darum ist es auch nicht erst der Zuschauer, der über das verfremdete Bühnengeschehen ins STAUNEN geraten soll, sondern bereits der Schauspieler selbst soll seiner Rolle mit STAUNEN begegnen, soll selbst schon die distanzierende Kommentierung vornehmen, die dann zu seiner Verfremdung der Darstellung führt: »Der Schauspieler soll seine Rolle in der Haltung des Staunenden und Widersprechenden lesen« (NTS, 343).

Das STAUNEN des Zuschauers, auf das Brecht mit der distanzierenden Kommentierung zielt, funktioniert analog zu Descartes' Verwunderung (vgl. Kap. 3); es geht weniger um einen sensuellen denn um einen kognitiven Prozess. Descartes bettet die Verwunderung ein in einen Prozess, der vom Aberglauben zum naturwissenschaftlichen Wissen führt. Ähnlich positioniert auch Brecht das STAUNEN in einem Übergangsstadium zwischen einer früheren ideologischen Verblendung und einem späteren, auf Historisierung und kritischer Analyse basierendem ›richtigen‹ Verständnis der gesellschaftlichen Realität, auf die sich die Vorgänge auf der Bühne beziehen: »Verfremdung als

ein Verstehen (verstehen – nicht verstehen – verstehen)« (NTS, 360). Dabei richtet sich das STAUNEN des Zuschauers zum einen auf die verfremdeten Vorgänge auf der Bühne, zum anderen auf seine bisherige falsche Sicht der Dinge bzw. auf die Täuschung, der er bislang unterlegen war. Sein STAUNEN ist darum kein naives, sondern im STAUNEN ist der ›Aha-Effekt‹ des darauffolgenden Verstehens schon enthalten:

Vermittels der Verfremdungstechnik [...] stellt der Schauspieler diesen Learschen Zorn so dar, daß der Zuschauer über ihn staunen kann, daß er sich noch andere Reaktionen des Lear vorstellen kann als gerade die des Zornes. [...] Dieser Zorn ist menschlich, aber nicht allgemein menschlich, es gibt Menschen, die ihn nicht empfinden. Nicht bei allen Menschen und nicht zu allen Zeiten müssen die Erfahrungen, die Lear macht, Zorn auslösen. (ET, 302)

Über den Zorn Lears zu staunen, meint hier also nicht nur, diesen Zorn befremdlich zu finden, sondern auch, diesen Zorn ganz bewusst anders zu sehen als früher, nämlich nicht mehr als naturgegeben, sondern als historisch und gesellschaftlich determiniert. Im Unterschied zu Descartes' Modell, das ganz der (Erkenntnis der) ersten Natur verpflichtet bleibt, wird bei Brecht darum die Differenz zwischen erster Natur und symbolischer, hier vor allem gesellschaftlicher Ordnung zur Bedingung. Er reaktualisiert im Grunde genommen ein Verfahren Breitingers (vgl. Kap. 3), das ein ästhetisches STAUNEN über den Betrug der Sinne, der Affekte und des Aberglaubens anstoßen wollte, indem die Dichtung diesen Betrug einerseits reproduziert, andererseits in der Reproduktion bereits als Täuschung ausstellt, die auf eine Verstandeswahrheit hin transzendiert werden soll. Anders als für Breitinger steht für Brecht hierbei jedoch nicht der Reiz des Neuen im Vordergrund; er strebt kein Theater des Genusses an, sondern sein STAUNEN bleibt von neutraler Valenz, allein die antizipierte Erkenntnis, die sich – über die Gemachtheit des Theaters hinausgehend – auf die Gemachtheit und ergo Veränderbarkeit der Gesellschaft richtet, verspricht affektive Belohnung.

Šklovskij oder Die Abweichung

Ob Brecht in seiner Theorie der Verfremdung durch Šklovskijs in seinem Aufsatz *Die Kunst als Verfahren* (1917) entwickelte Theorie der *ostranenie* (dt.: Verfremdung) beeinflusst wurde, ist umstritten. Die Beispiele des russischen Schriftstellers und frühen Formalisten lassen einerseits eine große Nähe zu Brechts gesellschaftskritischer Zielsetzung erkennen. So führt er zahlreiche Verfremdungseffekte in Werken Tolstois an, die ein Befremden gegenüber gesellschaftlichen Verhältnissen und bürgerlichen Institutionen auslösen. Andererseits folgt Šklovskijs Theorie der Verfremdung jedoch einem ganz anderen Impuls, der sie in Affinität zu lebensphilosophischen Strömungen der Zeit rückt.⁸⁶

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

Der Gegenstand geht gleichsam verpackt an uns vorbei. Nach dem Platz, den er einnimmt, wissen wir, daß er da ist, aber wir sehen nur seine Oberfläche. Unter dem Einfluß einer solchen Wahrnehmung trocknet der Gegenstand aus, zuerst als Wahrnehmung, dann aber wirkt sich das auch auf die Hervorbringung des Gegenstandes aus; durch eben diese Wahrnehmung des prosaischen Wortes erklärt sich der Umstand, daß es nicht zu Ende gehört wird [...], und weiterhin, daß es nicht zu Ende gesprochen wird (von daher kommen alle Versprecher). (13)

86 Vgl. zur Theorie der *ostranenie* beim frühen Šklovskij und seiner Nähe zu lebensphilosophischen oder auch symbolistischen Strömungen: Douglas, *Estrangement* (Anm. 84); Galin Tihanov: *The Politics of Estrangement. The Case of the Early Shklovsky*. In: *Poetics Today* 26, 2005, S. 665-696; Renate Lachmann: *Die ›Verfremdung‹ und das ›Neue Sehen‹ bei Viktor Šklovskij*. In: *Poetica* 3, 1970, S. 226-249.

Šklovskij beschreibt die Automatisierung als einen Vorgang, der aus den »allgemeinen Gesetze[n] der Wahrnehmung« (11) resultiere. Er versteht sie also nicht als historisch und gesellschaftlich bedingtes Phänomen, sondern nimmt sie als anthropologische Konstante wahr, gegen die sich die Kunst mithilfe von Verfremdungsverfahren stemmen kann. Es geht ihm deswegen auch keineswegs darum, durch die Verfremdung die historische Verfasstheit der Dinge sichtbar zu machen, also zum Beispiel zu zeigen, inwiefern die Automatisierung als Resultat der von Marx konstatierten entfremdeten Arbeit zu begreifen ist. Das ›Gemachte‹ interessiert ihn gerade *nicht*.

Was in der automatisierten Wahrnehmung verloren geht und Šklovskij über die Verfremdung wieder wahrnehmbar machen will, sind vielmehr die Materialität und das ›Wesen‹ des ästhetischen Gegenstandes. Šklovskij geht es gewissermaßen um die Wiederherstellung einer intimen Beziehung zum Ding, aber auch zur Sprache, zu den eigenen Bewegungen, kurz: zum Leben.⁸⁷ »So kommt das Leben abhanden und verwandelt sich in nichts. Die Automatisierung frißt [alles] [...]. Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen [...], existiert das, was man Kunst nennt.« (15) Der Begriff des Lebens ist grundlegend für Šklovskij's Argumentation, und er meint damit vor allem die somatische Erfahrung.⁸⁸ Um das Leben wieder wahrnehmbar zu machen, setzt Šklovskij nicht auf die diskursive Erkenntnis, die im instrumentellen Gebrauch der Sprache von

87 Das erinnert an die Forderung nach einer »Beförderung des Lebens«, die im dritten Kapitel besprochen wurde. Vgl. jedoch zur Veränderung des Lebensbegriffs zwischen dem frühen 18. und dem frühen 20. Jahrhundert: Hubert Thüring: Das neue Leben. Studien zu Literatur und Biopolitik 1750-1938, München 2012, S. 40-59.

88 Šklovskij unterscheidet, wie Douglas systematisiert, zwischen vier verschiedenen »Dingen«, nämlich zwischen »Thing 1: the stone as an experienced or felt or ›somatically seen‹ object [;] Thing 2: the stone as an algebraic or ›recognized‹ reduction of Thing 1 that in fact feels like no thing at all [;] Thing 3: the poetic image of a stone as a representation of Thing 1 [;] Thing 4: the poem itself« (Douglas, Estrangement (Anm. 84), S. 94). Mit dem Lebensbegriff ist die Ebene des ersten Dings angesprochen.

eben der Entfremdung betroffen ist, die er als Automatismus beklagt. Sondern die privilegierten Erkenntnismodi in Šklovskij's Argumentation sind Fühlen und Empfinden:

[U]m das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen (15).

Durch die Kunst soll die sinnliche Wahrnehmung intensiviert werden und in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken. Es geht daher darum, »die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung [zu] steiger[n][...] [: D]enn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden« (15). Die mittels Verfremdung hervorgerufene Erschwerung und Verlängerung des Wahrnehmungsprozesses intensiviert sowohl die Wahrnehmung der eigenen (sinnlichen Wahrnehmungs-)Tätigkeit (»Empfinden des Lebens wiederherzustellen«) als auch die sinnliche Wahrnehmung des Dings, das nun wieder in seinem »eigentlichen Wesen« (»den Stein steinern zu machen«) erfahrbar wird – ein Wesen, das ihm allerdings erst im Prozess der ästhetischen Verfremdung zuwächst (»steinern zu *machen*«; »das *Machen* einer Sache zu erleben« (15); Hvh. NG).

Die Frage liegt nahe, warum Šklovskij eine Intensivierung der sinnlichen Wahrnehmung ausgerechnet über die Kunst und hier ausgerechnet über die Literatur anstrebt, die auf den ersten Blick am wenigsten mit einer direkten Affizierung der Sinne zu tun hat. Leben und Kunst werden bei Šklovskij jedoch nicht in Opposition zueinander gedacht, sondern sind immer schon aufeinander bezogen: Der Gegenstand der Wahrnehmung wird nur fühlbar durch/als Kunst; Kunstwerke wiederum sind »Dinge [...], die in besonderen Verfahren hergestellt wurden« (7). Das Steinerne wächst dem Stein also nur als Resultat eines Kunstgriffs zu, und umgekehrt sind auch Kunstwerke für Šklovskij nichts als neue Dinge, die gefühlt werden sollen. Entsprechend kann Šklovskij auch vom »Leben eines dichterischen (künstlerischen) Werks« (15) sprechen. In seinem Aufsatz geht es in der

Tat ganz wesentlich darum, die Sprache in ihrer Materialität, in ihren Worten, Klängen, Rhythmen wieder wahrnehmbar zu machen. Darüber hinaus ermöglichen es sprachimmanente Dimensionen der Verfremdung aber auch, nichtsprachliche Gegenstände in »inadäquater Perspektive«⁸⁹ darzustellen und insofern auch auf der Ebene des Dargestellten für Irritationen zu sorgen: »Die gewohnte Auspeitschung wird verfremdet *sowohl durch die Beschreibung* [Hvh. NG] als auch durch den Vorschlag, ihre Form zu ändern, ohne von ihrem Wesen abzugehen« (17). Bei der Literatur wird also im doppelten Sinne angesetzt, um die sinnliche Wahrnehmung zu intensivieren: Literatur als Materialität der Sprache zum einen, als verfremdete Repräsentation der Lebenswelt zum anderen. Dabei interessiert Šklovskij die Dichtung nie als autonomes Kunstwerk, sondern immer nur als psychologischer Effekt, den sie auf die Wahrnehmung des Lesers hat.⁹⁰

Die Kunstgriffe, die Šklovskij in *Kunst als Verfahren* präsentiert, lassen sich, wie die Slawistin Renate Lachmann vorgeschlagen hat, zusammenfassen im Begriff der Abweichung: Abweichung vom konventionellen Darstellungsmodus (z. B. inadäquate Perspektive), rhetorische Mittel als Abweichung vom *proprium* (z. B. Vergleich, Metapher, Änigma), Abweichung von der *consuetudo* in der Sprache (z. B. Fremdsprache, Archaismen), Abweichung vom Rhythmus der Prosa.⁹¹ In *Kunst als Verfahren* nimmt nach den Einlassungen zu Tolstoj, die sich für die erste Variante der Abweichung interessieren, vor allem die zweite Variante großen Raum ein. Insbesondere interessiert sich Šklovskij hier für bildhafte Sprache:

Ich persönlich bin der Meinung, daß es fast überall da Verfremdung gibt, wo es ein Bild gibt. [...] Ziel des Bildes ist nicht die Annäherung seiner Bedeutung an unser Verständnis, sondern die Herstellung einer besonderen Wahrnehmung des Gegenstandes (23 u. 25).

89 Lachmann, ›Verfremdung‹ (Anm. 86), S. 233.

90 Vgl. Douglas, *Estrangement* (Anm. 84), S. 95.

91 Lachmann, ›Verfremdung‹ (Anm. 86), S. 234.

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

Das dichterische Bild ist eines der Mittel zur Herstellung des stärksten Eindrucks. [...] [E]s ist gleichberechtigt mit all diesen Mitteln zur Verstärkung des Empfindens einer Sache (auch Wörter können Sachen sein, sogar die Laute eines Werks). (9)

Die Verfahren der Abweichung lassen sich also als eine Art sprachliches Vitalisierungsprogramm verstehen, das über die Maximierung der Intensität die sinnliche Wahrnehmung steigern und bewusst erlebbar machen soll:

[Das] Künstlerisch[e] ist [...] ›künstlich‹ so gemacht [...], daß die Wahrnehmung bei ihm aufgehoben wird und ihre höchstmögliche Kraft und Dauer erreicht [...]. Diesen Bedingungen nun entspricht die ›dichterische Sprache‹. (11)

Dabei ist, wie Lachmann und Douglas mit Bezug auf Šklovskijs Lektüre des Sprachwissenschaftlers Broder Christiansen ausführen, Šklovskijs Setzen auf die Abweichung psycho-physiologisch begründet, insofern sie dem Leser eine intensive somatische Erfahrung (der Abweichung vom Kanonischen) ermöglichen soll:

With the help of Broder Christiansen, Shklovsky has [...] clarified how it is possible for us to feel literary form so intensely: because we are guided so complexly by the ideosomatics of our own everyday prosaic language, we feel every tiny poetic deviation from the ›active canon‹ of that language strongly. [T]his ›differential sensation‹ sends powerful ripples through our ideosomatic transsubjectivity [...].⁹²

Anders als bei Brecht zielt die Verfremdung also nicht darauf, einen kognitiven Prozess anzustoßen und eine analytische Distanz zum Gegenstand zu provozieren, sondern sie legt es auf

92 Douglas, *Estrangement* (Anm. 84), S. 128.

eine umfassende Somatisierung des Rezeptionsprozesses an. Diese Somatisierung reaktualisiert eine sensualistische Ästhetik des Neuen, die mit dem STAUNEN einen intensiven sinnlich-kognitiven Reiz verband, sowohl als Auslöser des STAUNENS wie als Zustand des STAUNENS selbst. Šklovskij schreibt in seinem Aufsatz zwar kaum explizit über das STAUNEN; er rekurriert lediglich auf Aristoteles, wenn er konstatiert, dass die dichterische Sprache »den Charakter des Fremdländischen, Erstaunlichen haben« (31) soll. Aber der Begriff ›ostranenie‹ leitet sich aus der Wurzel ›stranno‹, d.h. fremd, seltsam, wunderbar, dem Präfix ›o-‹ und dem Suffix ›-enie‹ her (d.h. be/ver- und -ung), sodass er sich wörtlich als ›Ver-wunderlich-ung‹ übersetzen ließe.⁹³ *Ostranenie* ließe sich in diesem Sinne also als ein Verfahren der Staunensproduktion verstehen.

Ein späterer Text von Šklovskij, das Kapitel »Ob udivlenii« in *Povesti o Proze* (1966), bestätigt diese These. Dort rekurriert Šklovskij zur Verdeutlichung des älteren *ostranenie*-Begriffs auf den Begriff ›udivlenie‹, d.h. Erstaunen/Verwunderung, von dem Lachmann sagt, dass er »ohne Mühe als Synonym für *ostranenie* gefaßt werden könnte«.⁹⁴ Šklovskij schreibt in diesem späteren Text über die *udivlenie*: »Das Erstaunen ist der Beginn der Bewußtmachung des Lebens.«⁹⁵ Damit interpretiert er Aristoteles' Formel vom STAUNEN als dem Anfang der Philosophie auf signifikante Weise neu: Ihm geht es auch schon bei der *ostranenie* nicht um das STAUNEN als epistemische Emotion, also um ein STAUNEN, das zur Erkenntnissuche motiviert und insofern am Anfang der Philosophie steht, sondern um das STAUNEN als ästhetische Emotion, das mit einer Intensivierung der sinnlichen Wahrnehmung, mit dem Fühlen und Empfinden des Lebens (des ästhetischen Gegenstandes wie des eigenen) einhergeht und das insofern am An-

93 Gertrud Fankhauser: *Verfremdung als Stilmittel vor und bei Brecht*, Tübingen 1971, S. 3.

94 Lachmann, ›Verfremdung‹ (Anm. 86), S. 245.

95 Victor Šklovskij: *Ob udivlenii*. In: Ders.: *Povesti o Proze*, Bd. 1, Moskau 1966, S. 198-202, hier S. 200, auch zit. bei Lachmann (Anm. 86), S. 245. Mit Dank an Inna Schill für die Anfertigung einer Übersetzung des Kapitels.

fang der Ästhetik (als Aisthesis) steht. Wiederum mit Descartes' Begriffen gedacht zielt Šklovskij mit den Verfahren der Abweichung nicht auf die *admiration*, sondern auf das *étonnement*. Denn das *étonnement*, wie Descartes es beschreibt (vgl. Kap. 3), retardiert den Prozess der Wahrnehmung bis hin zum Stillstand. In dieser Arretierung, die auch für Šklovskij zentral ist, wenn er z. B. »Bremsung [und] Verzögerung« als »allgemeines Gesetz der Kunst« (35) bezeichnet, werde, so Descartes, der »Kitzel« durch den äußeren Reiz und die Kraft und Bewegung der »Lebensgeister« genossen. Die Aufmerksamkeit wendet sich einerseits nach innen, auf die Reizung der eigenen Denkkorgane; zugleich wird auch das neue Objekt auf eigentümliche Art und Weise, nämlich primär somatisch erfasst. Descartes spricht hier davon, dass nur der »erste [...] Eindruck« von ihm wahrgenommen werde, d. h. nur dasjenige, was den starken Reiz auslöst.⁹⁶ Mit Šklovskij ist dies der Reiz der Abweichung, hervorgerufen durch die Dichtung der Verfremdung, die durch ihre Retardierung, Intensivierung und Bewusstmachung des Wahrnehmungsprozesses die Rückkehr vom anästhetischen »Konzept-Ding« zum somatisch intensiv erfahrenen »Natur-Ding« (Douglas) ermöglichen soll. Das sensualistische Erstaunen ist bei Šklovskij daher nicht nur Bedingung des Kunstwerks, wie wir das bei Breitinger gesehen haben, sondern auch sein primärer Sinn: Aus der Ordnung des Symbolischen (zu der auch die Kunst gehört) soll es wieder zur ersten Natur, vom Sema zum Soma zurückführen.

Benjamin oder Die Unterbrechung

In seinem Aufsatz zum epischen Theater (1939) greift der Philosoph und Kulturkritiker Walter Benjamin Brechts Orientierung auf das STAUNEN auf:

Die Kunst des epischen Theaters ist vielmehr, an der Stelle der Einfühlung das Staunen hervorzurufen. Formelhaft aus-

96 Descartes, *Die Leidenschaften der Seele* (Anm. 20), S. 115.

gedrückt: statt in den Helden sich einzufühlen, soll das Publikum vielmehr das Staunen über die Verhältnisse lernen, in denen er sich bewegt.⁹⁷

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

[Die Zustände] werden also dem Zuschauer nicht nahegebracht sondern von ihm entfernt. Er erkennt sie als die wirklichen Zustände [...] mit Staunen. Mit diesem Staunen bringt das epische Theater auf harte und keusche Art eine sokratische Praxis zu Ehren. Im Staunenden erwacht das Interesse; in ihm allein ist das Interesse an seinem Ursprung da. (WET I, 522)

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

Benjamin fokussiert jedoch auf ein anderes Verfahren der Verfremdung, das nicht diskursiv (wie die Kommentierung), sondern temporal gedacht ist: die Unterbrechung des Zeitflusses, den Stillstand des Bühnengeschehens im Tableau oder, mit Benjamin gesprochen, im »Zustand«. Er schreibt: »Das epische Theater gibt also nicht Zustände wieder, es entdeckt sie vielmehr. Die Entdeckung der Zustände vollzieht sich mittels der Unterbrechung von Abläufen« (WET I, 522). Zugrunde liegt diesem Gedanken ein geschichtstheoretisches Konzept: Benjamin versteht Geschichte nicht als linearen Verlauf, sondern Geschichte kristallisiert sich ihm in Momenten der Überblendung zweier zeitlich weit auseinanderliegender Augenblicke, die aufgrund ihrer Distanz wenig miteinander zu tun zu haben scheinen, sich aber plötzlich in ihrer Ähnlichkeit, in ihrer Bezogenheit aufeinander offenbaren und sich so wechselseitig neu lesbar machen: Geschichte vollzieht sich sprunghaft, in Rupturen des Zeitkontinuums. Entsprechend soll auch das

97 Walter Benjamin: Was ist das epische Theater? (2). In: Ders.: Gesammelte Schriften (Anm. 79), Bd. II.2, Frankfurt a.M. 1991, S. 532-539 (= WET II), hier S. 535.

Theater keine linearen Geschichten erzählen, sondern über die Unterbrechung für die Kristallisation von Zuständen sorgen, in denen sich weit Auseinanderliegendes, seien dies widersprüchliche Handlungen und Aussagen oder eben zwei Zeitebenen miteinander verschränken, wenn zum Beispiel eine alltägliche Handlung der Gegenwart eine historische Tiefendimension gewinnt, die sie de-naturalisiert und neu verstehbar macht. Durch die Unterbrechung, schreibt Benjamin, wird eine »Dialektik im Stillstand« freigelegt: »Immanent dialektisches Verhalten ist es, was im Zustand [...] blitzartig klargestellt wird. Der Zustand, den das epische Theater aufdeckt, ist die Dialektik im Stillstand« (WET I, 530) – und auf diese Dialektik richtet sich, wie Benjamin postuliert, die ästhetische Emotion des STAUNENS.

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

Die Stauung im realen Lebensfluß, der Augenblick, da sein Ablauf zum Stehen kommt, macht sich als Rückflut fühlbar: das Staunen ist diese Rückflut. Die Dialektik im Stillstand ist sein eigentlicher Gegenstand. Es ist der Fels, von dem herab der Blick in jenen Strom der Dinge sich senkt [...]. [D]er Strom der Dinge [bricht sich] an diesem Fels des Staunens. (WET I, 531)

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

In *Über den Begriff der Geschichte* beschreibt Benjamin die Dialektik im Stillstand als eine plötzliche Kristallisierung des Denkens zur »Monade«: »Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade

kristallisiert.«⁹⁸ Diese Denk-Monade, in der eine spannungsvolle Konstellation schockhaft stillgestellt wird, nennt Benjamin auch ein dialektisches Bild. Es zeichnet sich durch die bereits beschriebene zeitliche Struktur der Verschränkung aus:

Das im Jetzt seiner Erkennbarkeit aufblitzende Bild der Vergangenheit ist seiner weiteren Bestimmung nach ein Erinnerungsbild. Es ähnelt den Bildern der eignen Vergangenheit, die den Menschen im Augenblick der Gefahr antreten. [...] Historie im strengen Sinn ist also ein Bild aus dem unwillkürlichen Eingedenken, ein Bild, das im Augenblick der Gefahr dem Subjekt der Geschichte sich plötzlich einstellt.⁹⁹

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

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

[s]eit dem Ausgang des vorigen Jahrhunderts [...] eine Reihe von Versuchen an[gestellt hat], der ›wahren‹ Erfahrung im Gegensatz zu einer Erfahrung sich zu bemächtigen, welche sich im genormten, denaturierten Dasein der zivilisierten Massen niederschlägt.¹⁰⁰

Wenngleich Benjamin den meisten dieser Versuche kritisch gegenübersteht, lässt er doch eine grundsätzliche Sympathie mit

98 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften (Anm. 79), Bd. I.2, Frankfurt a.M. 1974, S. 691-704, hier S. 702 f.

99 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften (Anm. 79), Bd. I.3, Frankfurt a.M. 1974, S. 1243.

100 Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire. In: Ders.: Gesammelte Schriften (Anm. 79), Bd. I.2, Frankfurt a.M. 1974, S. 605-653 (= MB), hier S. 608.

ihnen erkennen, die ihn auch in Nähe zu Šklovskij rückt. Auch Benjamin spricht zum Beispiel von Automaten-Menschen, die »nicht mehr anders als reflektorisch fungieren können. [...] Sie leben ihr Dasein als Automaten und ähneln den fiktiven Figuren Bergsons, die ihr Gedächtnis vollkommen liquidiert haben.« (MB, 634) Diese Menschen sind es auch, die die Schocks, die das moderne Leben dem Menschen in immer stärkerer Frequenz bereitet, so gekonnt abwehren, dass eigentlich kein Reiz, keine Situation, kein Gegenstand mehr wirklich nahe an sie herankommt. Und wie Šklovskij zeigt sich auch Benjamin aus der Reihe der Lebensphilosophen vor allem von Bergson beeindruckt (MB, 608). Gegen die konstatierte Automatisierung führt Benjamin ebenfalls die Erfahrung ins Feld, weist allerdings mit Bergson darauf hin, dass diese sich aus »gehäuften, oft nicht bewußten Daten [bildet], die im Gedächtnis zusammenfließen« (MB, 608). Über Bergson hinausgehend betont Benjamin dann, dass das Gedächtnis und damit auch die Erfahrung nicht willkürlich zugänglich seien, etwa im Sinne einer bewusst gewählten *vita contemplativa*. Vielmehr hebt er die Unwillkürlichkeit dieses Gedächtnisses hervor, das er mit Proust als *mémoire involontaire* bezeichnet (MB, 610). Das Vergangene befinde sich, wie Benjamin Proust zitierend schreibt, »außerhalb des Bereichs der Intelligenz und ihres Wirkungsfeldes in irgendeinem realen Gegenstand ... In welchem wissen wir übrigens nicht. Und es ist eine Sache des Zufalls, ob wir auf ihn stoßen.«¹⁰¹

Benjamin baut diese Theorie eines unwillkürlichen Gedächtnisses weiter aus, indem er mit Sigmund Freud betont, dass nicht alles im unwillkürlichen Gedächtnis gespeichert werde, sondern nur das, »was nicht [...] mit Bewußtsein [...] ›erlebt‹ worden« (MB, 613) sei und deshalb auch nicht willentlich wieder abgerufen werden könne. Es handelt sich dabei um vergangene, durch starke Reize ausgelöste Schocks, die nicht vom Bewusstsein pariert werden konnten. Sie sind als traumatische Erfahrungen ins

¹⁰¹ Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu*, Bd. I: *Du côté de chez Swann*, Paris 1919, S. 69; zitiert nach: MB, 610.

Gedächtnis abgesunken und lagern nun dort, bis sie unwillkürlich, und zwar durch erneute, den Reizschutz des Bewusstseins abermals durchbrechende Schocks wieder wachgerufen werden. Es würde zu weit führen, diese Begrifflichkeiten Benjamins hier im Detail zu erläutern. Wichtig ist nur, dass die Struktur der Unterbrechung – hier des Schocks – für seine Konstitution des unwillkürlichen Gedächtnisses von großer Bedeutung ist und dass mit ihr auch eine – wenngleich traumatische – intime, vom starken Reiz bestimmte Erfahrung mit den Gegenständen der Wahrnehmung verbunden ist.

Benjamin bettet also die lebensphilosophische Suche nach »wahren« Erfahrungen«, nach einem Fühlen des Lebens, nach einer intimeren Beziehung zu den Dingen, nach einer Intensivierung der Wahrnehmung in eine Theorie des unwillkürlichen Gedächtnisses ein und verleiht dadurch Šklovskijs Gegenstand des STAUNENS eine historische und subjektive Tiefendimension. Was in der »wahren« Erfahrung« erfahren wird, ist die in einem gewöhnlichen Gegenstand oder einer alltäglichen Situation schockhaft wieder lebendig werdende traumatische (weil unparierte) Vergangenheit. Dass eine Situation »zu einer unvergleichlichen und aus der Folge der Tage herausgehoben[en]« wird, liegt daran, dass man in ihr »vom Atem der verlorenen Zeit angeweht« (MB, 646) wird. Wenn ein Gegenstand plötzlich aus der automatisierten Wahrnehmung herausgerissen, neu wahrgenommen wird und mit einer besonderen Bedeutung versehen ist – Benjamin beschreibt das als ein »Augen Aufschlagen«, ein »Zurückblicken« des Gegenstandes, als seine »Aura« –, so liegt das daran, dass er zuvor durch die unwillkürliche Speicherung einer Schockerfahrung mit diesem Vermögen ausgestattet wurde (MB, 646 f.).

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

Die Ewigkeit, in welche Proust Aspekte eröffnet, ist die verschränkte, nicht die grenzenlose Zeit. [...] [I]n ihr herrschen die ›Korrespondenzen‹ [...]. Wo das Gewesene im taufrischen ›Nu‹ sich spiegelt, rafft ein schmerzlicher Chock der Verjüngung es noch einmal so unaufhaltsam zusammen.¹⁰²

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

[E]s handelt sich [...] um Bilder, die wir nie sahen, ehe wir uns ihrer erinnerten. [...] Man könnte sagen, daß unsern tiefsten Augenblicken [...] ein kleines Bildchen [...] unsrer selbst [...] ist mitgegeben worden. Und jenes ›ganze Leben‹ das, wie wir oft hören, an Sterbenden [...] vorüberzieht, setzt sich genau aus diesen kleinen Bildchen zusammen.¹⁰³

Das dialektische Bild nun, in dem die Dialektik im Stillstand anschaulich wird, ist ein eben solches Bild, in dem die Vergangenheit in einem »Jetzt der Erkennbarkeit« plötzlich wieder gegenwärtig wird. Allerdings mit dem Unterschied, dass es sich beim dialektischen Bild, von dem Benjamin in den Thesen zur Geschichte spricht, nicht um Funde einer individuellen, sondern einer kollektiven *mémoire involontaire* handelt. Es ist das »Subjekt der Geschichte«, das in diesem Bild seiner Erfahrung habhaft wird und dadurch auch zu einer neuen Einsicht in die Gegenwart gelangt.¹⁰⁴

102 Walter Benjamin: Zum Bilde Prousts. In: Ders.: Gesammelte Schriften (Anm. 79), Bd. II.1, Frankfurt a.M. 1977, S. 310-324, hier S. 320.

103 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften (Anm. 79), Bd. II.3, Frankfurt a.M. 1977, S. 1064.

104 Benjamin: Gesammelte Schriften (Anm. 99), S. 1243.

Zurück zum STAUNEN

Mit der Dialektik im Stillstand schreibt Benjamin dem STAUNEN also einen Gegenstand zu, in dem Šklovskijs Bedürfnis nach Entautomatisierung der Wahrnehmung und Brechts Bemühen um historisierendes Verstehen miteinander verzahnt sind. Benjamin schließt an das lebensphilosophische Streben nach »wahrer« Erfahrung« an, klärt jedoch darüber auf, dass diese – wenn überhaupt – nur in Abhängigkeit vom unwillkürlichen Gedächtnis zu haben ist. Wenn also auch Benjamin beschreibt, wie gewöhnliche Dinge plötzlich ganz neu wahrgenommen werden oder wie unbelebte Gegenstände plötzlich zurückzublicken beginnen, so führt er dies nicht auf eine Irritation der sinnlichen Wahrnehmung, sondern auf die schockhafte Freilegung ihrer historischen Tiefendimension zurück: Die Gegenstände geben unvermutet die in ihnen gespeicherte Erfahrung frei, und auf diese überraschende Verschränkung richtet sich das STAUNEN; es ist bei Benjamin nicht die *Abweichung*, wie bei Šklovskij, sondern die überraschende Ähnlichkeit zweier Elemente, die das STAUNEN nach sich zieht. Das passiert, wenn sich der »Strom der Dinge« am »Fels des Staunens« bricht.

Dabei spielt die Retardierung, bei Šklovskij als Effekt der Abweichung zentral, auch für Benjamins unvermutete Übereinstimmung eine wesentliche Rolle: Ein Ding bleibt auf dem »Kamm der Welle« stehen, in dem das »Nu« und ein vergangener Moment miteinander verschränkt sind. Der Einblick in diese Verschränkung erlaubt es dann, »[das Dasein] neu zu betten« (WT I, 531), d.h. (Brechtisch) eine neue Perspektive auf die bestehenden Verhältnisse zu gewinnen. Zugleich generiert der Schock der Unterbrechung (Šklovskijsch) eine neue Intimität mit dem Ding (d.h. bei Benjamin mit der in ihm gespeicherten Erfahrung in ihrer Konstellation mit der Gegenwart), sodass hier nicht von einem distanzierenden, sondern von einem partizipativen STAUNEN gesprochen werden muss. Dieses partizipative Moment konterkariert auf gewisse Weise die Frontstellung des STAUNENS gegen die Einfühlung, wie sie Benjamin von Brecht zunächst übernimmt. Wenn bei Šklovskij die intensive

somatische Erfahrung der Abweichung mit einer körperlichen Mimesis an den wahrgenommenen Gegenstand einhergeht,¹⁰⁵ so ist auch bei Benjamin an eine unvermutete Einfühlung in den Gegenstand gedacht, in der/als die die Übereinstimmung von Jetzt und Einst erfahren wird. Dass daran jedoch nichts Mystisches ist, sondern es sich um die unwillkürliche Freisetzung archivierter Erfahrungen, um die Konstellation von Geschichte handelt, zeigt Benjamin deutlich auf.

Benjamin generiert aus der Struktur der *mémoire involontaire* ein Verfahren für die Kunst, das auf Verschränkung von Zeitebenen setzt. Wenn Šklovskij die Aufgabe der Kunst in einer Intensivierung des Lebens qua ästhetischer Abweichung erkennt, so sieht Benjamin im Belehnen mit Vergangenheit den »Quellpunkt der Poesie« und den Ausgangspunkt für »das Schöne (der Kunst)«: Der Dichter muss »das Tier oder ein Unbeseeltes« mit Vergangenheit belehnen, damit es »den Blick aufschlägt« (MB, 647); »[s]oweit die Kunst auf das Schöne ausgeht [...], holt sie es [...] aus der Tiefe der Zeit herauf« (ebd., 646). In der die Schockabwehr bereits gewohnten Moderne kann diese Belehnung nur noch durch radikale Unterbrechungen realisiert werden: Sie geben den Blick auf die Identität in Differenz frei, die hier schockhaft zur Anschauung kommt, sei es im Sinne einer zeitlichen Differenz oder im Sinne eines Widerspruchs. Darum bestimmt Benjamin die Grundform des epischen Theaters auch als »die des Chocks, mit dem die einzelnen, wohlabgehobenen Situationen des Stücks aufeinandertreffen« (WET II, 537). Brecht bemühe sich dabei darum, die Reizabwehr, die die Bildung von Erfahrung verhindert hatte, rückgängig zu machen: Es gehe darum, »das Spektrum des ›Erlebnisses‹ zu zerlegen, um ihm die Farben der ›Erfahrung‹ abzugewinnen« (WET II, 537). Den Schock nicht abzuwehren, den starken Reiz vielmehr an sich heranzulassen, ist hier unmittelbar mit der Produktion von STAUNEN verbunden, das gleichwohl auf die Erlangung einer Einsicht in historische Zusammenhänge ausgerichtet bleibt, die Brecht durch Kommentierung, Benjamin aber in der Unterbrechung generieren will.

¹⁰⁵ Vgl. Douglas, *Estrangement* (Anm. 84), S. 89, 117, 120.

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

7. Verfahren

Im Fokus dieses Kapitels sollen literarische Verfahren der Staunensproduktion stehen. Nachdem bislang vorwiegend eine historisch-theoretische Perspektive auf das STAUNEN als ästhetische Emotion eingenommen und einzelne Texte und Theorien differenziert besprochen wurden, bietet dieses Kapitel noch einmal eine systematische und generalisierende Perspektive. Es fragt nicht, welche literarischen Gegenstände, sondern *welche Verfahren und konkreten Stilmittel* STAUNEN beim Rezipienten erregen. Klar ist jedoch, dass sich diese beiden Ebenen kaum trennen lassen. Meine Frage nach Verfahren des STAUNENS nimmt daher ihren Ausgang bei einigen zentralen ästhetischen Kategorien, die mit dem STAUNEN verbunden werden und sich stets von literarischen Gegenständen herleiten.

Die literarischen Verfahren, von denen im Folgenden die Rede sein wird, sind nicht *per se* staunenerregend, sondern immer nur relativ zu ihrem jeweiligen Erwartungshorizont.¹⁰⁶ Sie erregen STAUNEN, wenn sie diesen Horizont stören/erweitern und diese Störung/Erweiterung auch als solche wahrgenommen wird. Das gilt allerdings auch für alle anderen literarischen Verfahren und ›ihre‹ ästhetischen Emotionen. *Nur* für das STAUNEN aber lässt sich argumentieren, dass es nicht nur durch spezi-

¹⁰⁶ Der Erwartungshorizont wird bei Jauß definiert als das »objektivierbare [...] Bezugssystem der Erwartungen [...], das sich für jedes Werk im historischen Augenblick seines Erscheinens aus dem Vorverständnis der Gattung, aus der Form und Thematik zuvor bekannter Werke und aus dem Gegensatz von poetischer und praktischer Sprache ergibt«. (Hans-Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik, München 1975, S. 126-162, hier S. 133). Dieser Augenblick und sein Bezugssystem müssten darum eigentlich für jedes der folgenden Beispiele mitreflektiert werden.

fische Verfahren, sondern *zusätzlich* auch durch die Störung des Erwartungshorizonts *als solche* hervorgerufen wird, sodass diese hier gewissermaßen reflexiv wird. Wenn der Literaturwissenschaftler Hans-Robert Jauf schreibt, dass der »Kunstcharakter« eines Werkes sich an der »ästhetischen Distanz« zwischen dem »vorgegebenen Erwartungshorizont« und der »Erscheinung eines neues Werkes« bemesse, »dessen Aufnahme [...] einen Horizontwandel zur Folge haben« (133) könne, so kann STAUNEN hier als Gradmesser gelten: Je größer die ästhetische Distanz (und d.h. die produktive Störung), desto eher löst das Werk STAUNEN aus, und je größer das STAUNEN, desto positiver die ästhetische Beurteilung des Werkes.

STAUNEN wäre in dieser Weise als *primäre* ästhetische Emotion zu verstehen – ›primär‹ im Sinne Descartes', der das STAUNEN als diejenige Emotion bestimmt, mit der zuerst auf einen neuen Reiz (hier: die Störung des Erwartungshorizonts) reagiert wird und auf die erst nach der dadurch angestoßenen Valorisierung eine positiv/negativ valente Emotion folgt (vgl. Kap. 3).¹⁰⁷ In diese Richtung weisen im Übrigen auch Jesse Prinz' Überlegungen, die Qualität eines Kunstwerks danach zu beurteilen, ob es in der Lage ist, dauerhaft bzw. wiederholt STAUNEN (in allen drei Dimensionen: sinnlich, kognitiv, spirituell) zu erregen (vgl. Kap. 2). Das Problem an dieser Sichtweise ist allerdings, dass es Kunst an den Imperativ steter Innovation koppelt, wodurch sowohl das Konzept der ästhetischen Erfahrung wie auch das STAUNEN als ästhetische Emotion eindimensionaler ausfallen, als sie in den vorangehenden Kapiteln erarbeitet wurden. Darauf wird in Kapitel 8 ausführlich zurückzukommen sein. Wenden wir uns hier zunächst der Frage nach den ästhetischen Kategorien des STAUNENS zu.

¹⁰⁷ Diese These habe ich auch formuliert in: Nicola Gess: Staunen als ästhetische Emotion. Zu einer Affektpoetik des Wunderbaren. In: Martin Baisch/Andreas Degen/Jana Lüdtker (Hg.): Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit, Freiburg 2013, S. 115-132; Dies.: Vortheoretische Affekte. Staunen als ästhetische Emotion zwischen Genuss und Erkenntnis. In: Oliver Jahraus/Mario Grizelji (Hg.): Vor der Theorie. Immersion, Materialität, Intensität, Würzburg 2014, S. 325-336.

Ästhetische Kategorien des STAUNENS

Aus der Auseinandersetzung mit Ästhetik und Poetik des 18. Jahrhunderts sind uns bereits drei für das STAUNEN zentrale ästhetische Kategorien bekannt: das Erhabene, das Wunderbare und das Neue.¹⁰⁸ Sie werden in den entsprechenden Theorien primär durch die Gegenstände der literarischen Darstellung bestimmt: Das Erhabene meint dann sowohl das schlechthin Große als auch das Übermächtige, und das STAUNEN, das es auslöst, wird als Bewunderung und Ehrfurcht, aber ebenso auch als Schrecken und ›terror‹ gefasst. Zu beachten ist, dass die Opposition zwischen Erhabenem und Schönerm erst mit Burke und Kant zum philosophischen Gemeinplatz wird. Davor kann das Erhabene ebenso gut als höchste Form des Schönen im Sinne des Vollkommenen verstanden werden, das somit ebenfalls als Trigger von STAUNEN greifbar wird.

Das Wunderbare basiert auf einer ontologischen Kategorienverletzung und bezieht sich auf literarische Gegenstände, die die zur Entstehungszeit eines Textes für gültig gehaltenen Naturgesetze und ontologische Ordnung stören und in diesem Sinne ›übernatürlich‹ sind. Zugleich ist das Wunderbare, zumal in den Poetiken des 18. Jahrhunderts, durch die Forderung nach Wahrscheinlichkeit stark eingeschränkt, sodass sich hier in Ablösung/Ergänzung des alten Übernatürlichen ein neues Wunderbares etabliert, das z.B. neue Einsichten in die Natur oder subjektiv gefärbte Wahrnehmungen der Wirklichkeit meint, welche dem Rezipienten ›wunderbar‹ *scheinen*, aber tatsächlich einer naturwissenschaftlichen oder psychologischen Realität

¹⁰⁸ Es handelt sich um Kategorien, die im 18. Jahrhundert stark reflektiert werden, aber auch über dieses hinaus ihre Gültigkeit behalten. Sie unterliegen unterschiedlichen Konjunkturzyklen und werden in den folgenden Jahrhunderten z.T. auch neu theoretisiert, worauf hier aber nicht näher eingegangen werden kann. Weitere ästhetische Kategorien, die ihre Relevanz erst im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts entfalten, ließen sich hinzufügen, wie z.B. das Interessante, das Fantastische, das Schockante oder das Grotteske.

entsprechen.¹⁰⁹ Nach der Etablierung des sogenannten ›Fiktionspakts‹ bezeichnet das Wunderbare dann in der Regel fantastische (d. h. nicht realistische), mögliche (d. h. nicht aktuelle, aber gleichwohl den Gesetzen der Logik gehorchende) literarische Welten, die sich häufig durch Fülle und Mannigfaltigkeit sowie durch eine (im Unterschied zum Erhabenen) heitere Atmosphäre auszeichnen. Zugeordnet ist dem Wunderbaren vor allem das imaginative Staunen, das sich aber, je nach Gegenstand, mit der Ehrfurcht vor dem Göttlichen oder der Verwunderung vor dem Unbekannten verbinden kann.

Das Erhabene und das Wunderbare sind einerseits durch die Sprengung oder Übersteigerung des Erwartungshorizonts geprägt: Ihre Gegenstände sind über-groß, über-natürlich. Andererseits sind sie deswegen aber noch lange nicht unbekannt. Sie gehören im Gegenteil häufig zum Inventar des religiösen oder literarischen Imaginationsraums, wie z. B. Engel oder Elfen. Dass sie STAUNEN auslösen, liegt also nicht unbedingt daran, dass sie für den Rezipienten grundsätzlich neu wären, sondern, dass sie ihm qua Literatur in einer bis dahin nicht vorhandenen Lebendigkeit und ggf. auch Anschaulichkeit begegnen; hierfür sind bestimmte literarische Verfahren wie die ›enérgeia‹ und die ›evidentia‹ gefragt (vgl. Kap. 3, 4). Zugleich gehört das STAUNEN, das erhabene und wunderbare Gegenstände auslösen, gewissermaßen bereits zu den Erwartungen, die der Rezipient mit ihnen verbindet. Man müsste also sagen: Hier erfüllt sich eine Erwartung, indem *auf der Zeichenebene* so operiert wird, dass *auf der inhaltlichen Ebene* eine Übersteigerung der Erwartung möglich wird, nämlich das Lebendig- und ggf. auch Anschaulichwerden der wunderbaren oder erhabenen Gegenstände.

Das unterscheidet das Erhabene und das Wunderbare von der ästhetischen Kategorie des Neuen. Wenn das Neue ganz allgemein das Außergewöhnliche (im Sinne eines das Gewöhnliche Übertreffenden) meint, ist es grundlegend für *alle* ästhetischen Kategorien, die für das STAUNEN relevant sind; in diesem Sinne

¹⁰⁹ Vgl. die entsprechende Abgrenzung z. B. bei Fontenelle und Breitinger (Kap. 4). Sowie auch: Gess, *Instruments of Wonder* (Anm. 29).

bezeichnet Breitinger das Neue auch als die Mutter des Wunderbaren (Bd. I, 110). Wenn das Neue aber spezifischer das Unbekannte meint, sei dies im Sinne des wesentlich Fremden oder im Sinne der Neuigkeit bzw. der »unerhörten Begebenheit« (Goethe¹¹⁰), dann zielt es – qua Unbekanntheit – auf ein STAUNEN als Verwunderung. Es regt zur Exploration an, kann sich aber auch in der Gier nach dem immer neuen Reiz erschöpfen, wie Friedrich Schlegel in seiner Kritik der Ausrichtung der modernen Literatur am Interessanten monierte, die irgendwann in einer »entschiednen Nullität« enden müsse.¹¹¹

Mit den genannten ästhetischen Kategorien ist auch die Reflexion über literarische *Verfahren* der Staunensproduktion verbunden. Denn die Poetiken stellen sich die Frage, wie sich auch *unabhängig* von oder zusätzlich zu den Gegenständen der literarischen Darstellung der Eindruck des Großen und Übermächtigen, des Dunklen und Geheimnisvollen, der Vollkommenheit und Perfektion, des Fremden und Neuen erzeugen lasse. Daraus ergeben sich grundlegende Verfahren der Staunensproduktion, wie z. B. die Verfremdung, die Verdunkelung, der erhabene und der manieristische Stil. Aus der Spezifik von Literatur als einer Zeitkunst, deren »eigentlicher Gegenstand«, wie schon Lessing schrieb, »Handlungen« sind,¹¹² ergeben sich darüber hinaus Verfahren der Staunensproduktion, die sich zum einen aus der Unterbrechung oder dem plötzlichen Umschwung eines Handlungsverlaufs, zum anderen aus dem Ausbrechen aus der linearen Zeitlichkeit ergeben sowie auch aus dem Spiel mit der Differenz von Erzählzeit und erzählter Zeit und mit unterschiedlichen Erzählebenen. Abgesehen davon, dass rhetorische

110 Als eine solche bestimmte Goethe die Novelle, vgl. Gespräch mit Eckermann vom 29. Januar 1827. In: Ders.: Goethes Werke. Hg. von Erich Trunz, Bd. VI, Hamburg 1960, S. 726.

111 Friedrich Schlegel: Über das Studium der griechischen Poesie, Godesberg 1947, S. 53. Vgl. auch: »Aber umsonst führt Ihr aus allen Zonen den reichsten Ueberfluss interessanter Individualität zusammen! Das Fass der Danaiden bleibt ewig leer. [...] Das Neue wird alt, das Seltene gemein, und die Stachel des Reizenden werden stumpf« (ebd., S. 52 f.).

112 Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon, Stuttgart 2012, S. 115.

Figuren als Abweichungen vom normalen Sprachgebrauch für die Produktion von STAUNEN generell eine große Rolle spielen, haben sich ferner einige Figuren speziell der Produktion von STAUNEN verschrieben. Dabei handelt es sich zum einen um Figuren, die bislang Unzusammenhängendes miteinander in Verbindung bringen (wie z.B. die Metapher); zum anderen um Figuren, die logische (Schein-)Widersprüche herstellen (wie z.B. das Oxymoron). Relevant sind außerdem Figuren, die zur Erschütterung/Überwältigung des Rezipienten eingesetzt werden, wie z.B. die Exclamatio, die Klimax, die Hyperbel, die Apostrophe. Einige dieser Verfahren sollen im Folgenden exemplarisch vorgestellt werden, die allerdings weder repräsentativ für all ihre Verwendungsweisen sind noch im Sinne einer ahistorischen und kontextunabhängigen Konstanz dieser Verfahren missverstanden werden sollten.

Die Verfremdung

Das Verfahren der Verfremdung zielt darauf ab, etwas Bekanntes, Gewohntes plötzlich neu oder fremd erscheinen zu lassen und dadurch eine Verwunderung auszulösen, die, wie im sechsten Kapitel gezeigt, häufig mit dem Anspruch verbunden ist, eine neue Erfahrung zu ermöglichen oder eine neue Erkenntnis auf den Weg zu bringen. Für das Verfahren der Verfremdung steht eine große Zahl literarischer Kunstgriffe zur Verfügung; ich beschränke mich hier auf einen einzigen, nämlich die Einnahme einer ungewöhnlichen Beschreibungs- oder Erzählperspektive. In seinem Aufsatz *Die Kunst als Verfahren* schlägt Šklovskij das Verfahren der »inadäquaten Perspektive«¹¹³ vor, um eine Verfremdung des Erzählten zu erreichen. Dabei hat er, orientiert an Texten Tolstois, beispielsweise die Perspektive eines gesellschaftlichen Außenseiters im Sinn oder die eines Tieres, das dem seltsamen Treiben der Menschen einen Sinn abzugewinnen sucht. Narratologisch gesprochen geht es hier

¹¹³ So bezeichnet von Lachmann, ›Verfremdung‹ (Anm. 86), S. 233.

um Fragen der Fokalisierung: In beiden Fällen führt die externe Fokalisierung dazu, dass die erzählten Handlungen für den Leser erst einmal unverständlich bleiben und er sie auf diese Weise ganz neu wahrnimmt. Nicht die Identifikation mit den Protagonisten, sondern die Störung und Deautomatisierung der Wahrnehmung rücken hier also in den Vordergrund einer Rezeption, die durch die Verfremdung gesteuert wird und auf das STAUNEN des Rezipienten zielt.

Viele der im Folgenden diskutierten Verfahren lassen sich, wenn man den Verfremdungsbegriff etwas weiter auslegt, ebenfalls als Kunstgriffe der Verfremdung verstehen, so etwa die Metapher (so thematisiert u.a. bei Šklovskij), die Unterbrechung (bei Benjamin) und die narrative Anachronie (ebenfalls bei Šklovskij). Eine maximalistische Position könnte, in Anlehnung an das zu Beginn des Kapitels formulierte Argument, sogar so weit gehen, *jede* Abweichung vom normalen Sprachgebrauch und d. h. *jede* Störung des Erwartungshorizonts als einen Verfremdungseffekt zu verstehen; dann würde allerdings *alle* Kunst (wenn sie sich u.a. durch ihre ästhetische Distanz vom Normalen/Erwartbaren definiert) auf Verfremdung basieren und die Verfremdung dadurch ihre Spezifik als ein *bestimmtes* Verfahren der Staunensproduktion verlieren. Sinnvoller ist es für die vorliegende Fragestellung daher, die Spezifik im Blick zu behalten: Verfremdung zielt auf das Fremdwerden des Bekannten, Gewohnten und damit auf eine irritierte Verwunderung, die eine neue Wahrnehmung und ggf. auch ein Erkenntnisstreben triggert. Das kann beispielsweise auch für die Metapher gelten, muss es aber nicht. So kann diese z.B. auch Bestandteil einer Verdunkelungsstrategie sein, die ein Geheimnisvoll-Werden des Dargestellten und damit gerade *keine* Erkenntnisleistung (außer im Modus der Offenbarung) anstrebt.

Die Verdunkelung

Dass STAUNEN durch die Verdunkelung der literarischen Darstellung hervorgerufen werden kann, haben wir im Verlauf

dieses Buches u.a. bei Bloch und Burke gesehen. In Burkes *Philosophical Enquiry* gilt das Obskure als Haupttrigger des ›terrible astonishment‹, weil es den Rezipienten mit einer unauflösbaren Ungewissheit konfrontiert und dadurch zum einen die Einbildungskraft in eine starke und andauernde Bewegung versetzt und zum anderen durch seine emotionale Besetzung im Rezipienten Gefühle der Ohnmacht und Furcht produziert (vgl. Kap. 3, 4). Als Beispiel dafür wählt Burke u.a. eine obskure Schilderung des an sich Obskuren: John Miltons tropenreiche Beschreibung Satans aus *Paradise Lost* (1667).

Auch Bloch nutzt das Verfahren der Verdunkelung, indem er auf eine in ihrer Bedeutung unklare, von Metapherketten und Symbol-Akkumulationen geprägte Sprache setzt, die sowohl Fülle und Bedeutung suggeriert als auch den autoritativen Gestus des Buches unterstützt (vgl. Kap. 5). Denn die Verdunkelung verunmöglicht das rationale Verstehen ebenso wie die diskursive Auseinandersetzung, die dem philosophischen Text eigentlich angemessen wären. Nicht auf ein Aha-Moment wird hier also gezielt, sondern auf Mystifikation und Glauben; prägend ist das Verfahren der Verdunkelung daher z.B. auch für mystische Texte. Das STAUNEN, das es hervorruft, verbindet sich mit der Überwältigung des Rezipienten durch und der bewundernden/ehrfürchtigen Unterordnung unter das Große, Geheimnisvolle und dessen Instanzen, insbesondere dann, wenn es sich nicht um fiktionale, sondern faktuale, z.B. philosophische oder politische Texte handelt. Dabei kann die Verdunkelung auch Bestandteil des sogenannten erhabenen Stils sein, der in der antiken Rhetorik u.a. durch den Traktat des Pseudo-Longinos, *Peri Hypsous*, vertreten wird.

Der erhabene Stil

Die traditionelle Rhetorik unterscheidet drei Stilebenen, die sich durch ihre Lizenzen zur Abweichung von der Umgangssprache unterscheiden: das *genus humile*, das *genus medium* und das *genus sublime*. Das *genus sublime*, der erhabene Stil, will starke

Affekte beim Publikum erregen, wird vor allem zu manipulativen Zwecken eingesetzt und gestattet große Abweichungen von der alltäglichen Sprache ebenso wie pathetische Stilmittel. Im *Peri Hypsous*, der in der Neuzeit u. a. durch den französischen Dichtungstheoretiker Nicolas Boileau wiederentdeckten Abhandlung über den erhabenen Stil, die eine große Wirkung auf die Ästhetiken des Erhabenen im 18. Jahrhundert hatte, schreibt Longinos gleich zu Beginn:

[D]ie erhabenen Stellen [sind] Vollendung und Gipfel sprachlicher Gestaltung [...]. Das Großartige nämlich verzückt [die Hörer]; immer und überall wirkt ja *das Erstaunliche* [Hvh. NG] mit seiner erschütternden Kraft mächtiger als das, was nur überredet oder gefällt, hängt doch die Wirkung des Überzeugenden meist von uns ab, während das Großartige unwiderstehliche Macht und Gewalt ausübt und jeglichen Hörer überwältigt; [...] das Erhabene [...] [zerteilt] den ganzen Stoff wie ein plötzlich zuckender Blitz [...] und [offenbart] schlagartig die geballte Kraft des Redners.¹¹⁴

Longinos fasst hier das Großartige, das nicht nur den Gegenstand der Rede, sondern auch diese selbst meint, als Erstaunliches und die Erschütterung, die es erzeugt, als eine Form des STAUNENS. Dieses wird zum einen als eine fast schon physische Überwältigung, als ein »Erschlagenwerden« durch die Kraft des Redners gefasst. Zum anderen aber auch als Bewunderung des Redners. So schreibt Longinos über ein Liebesgedicht Sapphos:

Bewunderst du nicht, wie [Sappho] zugleich Seele und Leib, die Ohren, Zungen, die Augen, die Haut, alles, [...] zusammensucht und in grellem Wechsel Kälte zugleich und Hitze spürt, ohne Verstand besonnen ist [...], so daß nicht nur ein Affekt an ihr hervortritt, sondern eine Versammlung von Affekten (33).

Drittens schließlich geht es bei diesem STAUNEN auch um einen Übertragungsvorgang, der u. a. aus dem Rhythmus und dem

¹¹⁴ Longinus: Vom Erhabenen. Griechisch/Deutsch, Stuttgart 2002, S. 5-7.

Klang der Rede abgeleitet wird: »[Die Wortfügung zwingt] durch Mischung und Vielfalt ihrer Klänge die im Redner herrschende Leidenschaft den Seelen der Hörer ein und [zwingt sie] zum Miterleben« (95). Die Stärke der Leidenschaft des Redners, die in seinen Worten zum Ausdruck kommt, erzeugt Bewunderung beim Hörer, zugleich übertragen sich seine starken, dem Erhabenen affinen Affekte (z. B. Wut, Furcht, Begeisterung und STAUNEN) auf ihn.

Auch wenn Longinos' Theorie des Erhabenen im 18. Jahrhundert mehrfach neu ausgelegt wurde, das Erhabene nicht mehr primär als Stil-, sondern vielmehr als ästhetische Kategorie verstanden wurde, und die Rhetorik einen zunehmend schweren Stand hatte: Friedrich Gottlieb Klopstock macht in seinen Hymnen und Oden starken Gebrauch von den bei Longinos propagierten Verfahren und ihrer dreifachen Bezogenheit auf das STAUNEN. Klopstocks Ode *Der Erbarmer*, zum Beispiel, greift auf das *genus sublimis* zurück, um das Ergriffensein durch Gott zum Ausdruck zu bringen, und das STAUNEN ist hier omnipräsent. So vollzieht die Ode schon in den ersten drei Strophen eine Klimax von der Bewunderung (»O Bewunderung, Gottes Bewunderung«) zum Erstaunen (»Erstaunen! Himmelfliegendes Erstaunen!«) bis zum »Aufflammen im Entzücken« und endet in der letzten Strophe mit der Aufforderung an die Seele: »Wirf zu dem tiefsten Erstaunen dich nieder.«¹¹⁵ Hinzu kommen rhetorische Figuren wie die gehäufte Verwendung der Exclamatio (»O«, »Nein!«), der Apostrophe (»du der Seligkeiten höchste«, »Vater!«, »O ihr«), der Geminatio (»Vater! Vater! Vater!«), der Repetitio (»O Bewunderung, Gottes Bewunderung«; »Denn so hat Jehova geredet« – zweimal, in Variation fünfmal), der Ellipse, rhetorischer Fragen (»Bin ich am Grabe noch?«) und Übersteigerungen (»erforschlicher«). Mit diesen Figuren zielt das Gedicht auf die Erzeugung des STAUNENS, das es zugleich

115 Friedrich Gottlieb Klopstock: *Der Erbarmer*. In: Ders.: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Horst Gronemeyer/Klaus Hurlebusch u. a., Bd. 1, Berlin/New York 2010, S. 182-187, hier S. 183, 185 u. 187.

selbst mehrfach benennt bzw. dem Rezipienten vorgibt und sowohl als Bewunderung Gottes wie als Begeisterungs- und Offenbarungsmoment begreift.

Die Metapher

In seinem *Thaumaturgus opticus* (1646) deckt der französische Mathematiker und Maler Jean-François Nicéron die mathematischen Geheimnisse der Perspektive, der Katoptrik und Dioptrik sowie illusionistischer optischer Effekte auf, die als ›natürliche Magie‹ bezeichnet wurden: Natürlich, weil es sich hier nicht um göttliche, sondern optische bzw. mathematisch oder physikalisch begründbare ›Wundertaten‹ handelte; dennoch aber magisch, weil sie den Anschein des Unmöglichen und daher Übernatürlichen behielten und aufgrund dieser Zwiespältigkeit ihre Betrachter in STAUNEN versetzten. Das eindrucklichste Beispiel dafür sind Anamorphosen (vgl. Abb. 4): verzerrte Bilder, die sich nur aus einem bestimmten Blickwinkel oder mithilfe von Spiegeln oder Prismen entschlüsseln lassen.

Auch auf dem berühmten Frontispiz des *Cannocchiale Aristotelico* (1670), der 1654 erstmals aufgelegten Metaphertheorie des italienischen Rhetorikers Emanuele Tesauro, findet sich eine konische Anamorphose. Entzerrt man sie mithilfe eines zylindrischen Spiegels, enthüllt sich das Motto »Omnis in Unum«: Die Wirklichkeit – so will dieser Vorgang sinnbildlich verstanden werden – erscheint zwar als ein rätselhaftes Chaos, lässt aber – vom richtigen Standpunkt aus – einen größeren Zusammenhang erkennen. In ähnlicher Funktion präsentiert das Frontispiz auch das Fernglas, mithilfe dessen die (kurz zuvor von Galileo Galilei entdeckten) Sonnenflecken zu erkennen sind. Auch dies ist als Sinnbild für das Vermögen der Rhetorik, genauer der Metapher zu verstehen: Der Ausdruck »Fernrohr des Aristoteles«, der dem Traktat seinen Titel gibt, ist eine Metapher für die Fähigkeit der Metapher, das dem Augenschein Verborgene erkennbar zu machen und bislang unsichtbare Zusammenhänge aufzudecken. Im Kontext der manieristischen meraviglia-Poetik



Abb. 4: Frontispiz aus Emanuele Tesauro *Il Cannocchiale Aristotelico* (1670).

des italienischen Seicento stehend, zielt diese Kunst der Metapher auf das STAUNEN des Rezipienten. Dabei entspricht es dem Doppelsinn von ›to wonder‹ bzw. der von Fisher (vgl. Kap. 2) betonten Gleichzeitigkeit von, erstens, ›Ah!‹ (der Lust an der neuartigen Kombination) und, zweitens, ›Aha!‹ (der aus der Metapher gewonnenen Erkenntnis).

Drittens erscheint der Dichter hier ebenfalls als ein ›thaumaturgus‹, ein Wundertäter, allerdings nicht auf optischem, sondern auf rhetorischem Gebiet (man denke hier auch noch einmal an Baumgartens und Meiers Begriff der »thaumaturgia aethetica«, vgl. Kap. 3). Dem ingenüösen Scharfsinn, der ›argutezza‹, des Dichters gilt die Bewunderung des Rezipienten, der selbst niemals die Ähnlichkeit zwischen den beiden weit auseinanderliegenden Sachen (hier: Fernrohr, Metapher) erkannt hätte. Wie weit dieser Abstand sein darf, wird in den normativen Poetiken unterschiedlich beurteilt. Wo der Reiz des Abseitigen, die Bewunderung des Dichters oder die Hermetik im Vordergrund stehen, kann es gar nicht weit genug sein; wo der Aha-Moment im Vordergrund steht, wird die Entfernung in der Regel etwas stärker eingeschränkt. So schreibt schon Aristoteles, für den die Rezeption ebenso wie die Produktion von Metaphern auf dem Erkennen des »Ähnliche[n] auch in weit auseinanderliegenden Dingen« basiert, eine Metapher dürfe »weder weit hergeholt – sie soll nämlich leicht verständlich sein –, noch oberflächlich [sein] – dies hinterläßt nämlich keinen Eindruck«. ¹¹⁶

Die Paronomasie

Über den Reim bemerkt der französische Schriftsteller und Enzyklopädist Jean-François Marmontel:

La rime est enfin un plaisir pour l'esprit, par la surprise qu'elle cause [...] la surprise qui naît de ces hasards réservés

¹¹⁶ Aristoteles: Rhetorik, übers. von Franz G. Sieveke, München 1989, S. 195, 191.

au talent où la richesse est déguisée sous l'apparence de la rencontre, cette surprise mêlée de joie est un plaisir à chaque instant nouveau, pour qui connaît l'indocilité de la langue et les difficultés de l'art.¹¹⁷

Hier soll zwar nicht vom Reim, sondern von der Paronomasie die Rede sein. Aber der Effekt, den sie hat, ist ein ganz ähnlicher. Denn auch die Paronomasie bringt zwei Wörter miteinander in Verbindung, die semantisch oder etymologisch nicht zusammenhängen, sich aber ähnlich anhören, und bereitet durch diese ›Überraschung‹ dem ›Geist Vergnügen‹. Heinrich Lausberg definiert die Paronomasie wie folgt:

Wortspiel, das durch die Änderung eines Teiles des Wortkörpers entsteht, wobei häufig einer nur geringfügigen Änderung des Wortkörpers eine überraschende (›verfremdende‹) ›paradoxe‹ Änderung der Wortbedeutung entspricht.¹¹⁸

Das erzeugt Verblüffung; und bisweilen kann sich an die überraschende Ähnlichkeit auch die Vorstellung eines verborgenen Sinns knüpfen, wie das folgende Beispiel zeigt.

Ein Drama, das übermäßigen Gebrauch von Wortspielen macht, ist Georg Büchners *Leonce und Lena* (1836). Dazu gehören auch Paronomasien, wie z.B. in der folgenden Szene: »LEONCE: [...] Valerio gib den Herren das Geleite. VALERIO: Das Geläute? Soll ich dem Herrn Präsidenten eine Schelle anhängen? [...] LEONCE: Mensch, du bist nichts als ein schlechtes Wortspiel.«¹¹⁹ In den letzten Worten des Dramas imaginiert sich Valerio, der Meister der Wortspiele, als künftigen Staatsminister, der per Dekret ein Arbeitsverbot erlässt: »und dann legen wir uns in den Schatten und bitten Gott um Makkaroni,

117 Jean-François Marmontel: *Lecture des Éléments de littérature* (1787), Paris 2005, S. 1021. Diesen Hinweis verdanke ich Hugues Marchal.

118 Heinrich Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik*, Regensburg 1990, S. 90, § 277.

119 Georg Büchner: *Leonce und Lena* (emendierter Text). In: Ders.: *Sämtliche Werke und Schriften*. Hg. von Burghard Dedner, Bd. 6, Darmstadt 2003, S. 97-124, hier S. 108.

Melonen und Feigen, um musikalische Kehlen, klassische **Leiber** und eine **komm◊ode** Religion! [Hvh. i. O.]¹²⁰ Zwar sind sich die Editionen des Dramas inzwischen einig, dass hier im Manuskript in der Tat »kommode« steht; in älteren Editionen des Dramas entschied man sich jedoch häufig für das Wort ›kommende◄. Von der Omnipräsenz von Wortspielen in dem Drama angeregt, die »den Worten unsichtbar [Anführungszeichen] zu[lächeln], die vielleicht nicht als Gänsefüßchen, die vielmehr als Hasenöhrchen [...] verstanden sein wollen«,¹²¹ legt der Dichter Paul Celan in seiner Büchnerpreisrede (1960) darum nahe, auch ›kommode/kommende◄ als Paronomasie zu lesen. In seiner Lektüre stattet er also auch ›kommode◄ mit solchen »Hasenöhrchen« aus, um in ihm ›kommende◄ mitzulesen, im Sinne eines »nicht ganz furchtlos über sich und die Worte Hinauslauschende[n]«. ¹²² Celan tut hier zweierlei. Einerseits schlägt er vor, hinter der buchstäblichen Bedeutung des Kommoden eine zweite, uneigentliche zu entdecken, die ihm durch die klangliche Nähe zum Kommenden zuwächst und den utopischen Charakter der Rede Valerios verstärkt. Zugleich legt er, wie Sandro Zanetti gezeigt hat, nahe, dass die Zweiseitigkeit von kommod/kommend auf eine grundsätzlich zweiseitige Lektürehaltung verweist, die sich neben der kommoden/bequemen auch eine uneigentliche und eventuell unbequeme Bedeutungsdimension eines Textes erschließt, indem sie »einen Text ›im Licht der Utopie◄ liest, d.h. auf all das hin, was in ihm nicht explizit ausgesprochen, aber gleichwohl angelegt ist«. ¹²³ Aus dem STAUNEN über ein Wortspiel und die unvermuteten Ähnlichkeiten zwischen zwei Wörtern geht hier also die Ahnung

120 Büchner, *Leonce und Lena* (Anm. 119), S. 124.

121 Paul Celan: *Der Meridian*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1983, S. 187-202, hier S. 202.

122 Celan, *Meridian* (Anm. 121), S. 202.

123 Sandro Zanetti: *Das Kommode und das Kommende. Zum Witz der Paronomasie*. In: Felix Christen u.a. (Hg.): *Der Witz der Philologie. Rhetorik, Poetik, Edition*, Frankfurt a.M./Basel 2014, S. 40-48, hier S. 44.

eines dahinter verborgenen Sinns hervor, dem eine utopische Dimension, ein Ausblick auf das Kommende eignet.¹²⁴

Narrative Anachronien

In seiner Auseinandersetzung mit Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1759-1767) betont Šklovskij, dass dieser Roman schon

gleich zu Anfang von der natürlichen chronologischen Reihenfolge [der Zeit und der Logik, NG] ab[weicht]. Wir erfahren die Ursachen erst nach den Folgen, der Autor selbst bringt uns dazu, falsche Schlüsse zu ziehen.¹²⁵

Dabei liege die Besonderheit des Romans nicht in der zeitlichen Verschiebung als solcher, sondern im übertriebenen Einsatz des Verfahrens:

Sterne dehnt diesen Kunstgriff auf das ganze Werk aus. Die Exposition einer handelnden Person erfolgt stets erst, nachdem wir bei einem sonderbaren Satz oder dem Ausruf einer neuen Person verwundert innegehalten haben. (117)

Der übertriebene Einsatz des Verfahrens bewirkt zweierlei: eine irritierte Verwunderung selbst des erfahrenen Romanlesers, der sich durch die stete Unterbrechung der Chronologie nicht mehr auskennt, falsche Schlüsse zieht und später dann Aha-Momente erlebt. Zum anderen die Offenlegung des narrativen Kunstgriffs selbst. Sterne hebt, wie Šklovskij schreibt, »die Konventionalität der ›literarischen Zeit‹ hervor und spielt damit« (124). Dies

124 Sprungtropen wie die gesuchte Metapher und Wortspiele wie die Paronomasie, aber auch Letternwechsel und Paralogismen spielen auch im sogenannten manieristischen Stil eine große Rolle, in dessen Zentrum die Ausstellung der Artifizialität des literarischen Kunstwerks und der Ingeniösität des Dichters steht, der sowohl auf Ver- wie Bewunderungseffekte setzt und zwischen einem ludischen und einem (neo-)mystischen Umgang mit Sprache schwankt.

125 Viktor Šklovskij: Die Parodie auf den Roman: *Tristram Shandy*. In: Ders.: *Theorie der Prosa*, Frankfurt a. M. 1984, S. 115-143, hier S. 117.

nicht nur durch die Zeitsprünge innerhalb der fiktionalen Handlung (Prolepsen, Analepsen) und aus der fiktionalen Handlung heraus (Binnenerzählungen, Metalepsen), sondern auch durch die Überblendung von fiktiver und realer Zeit. So schaltet der Erzähler immer wieder lange Kommentare oder ganze Novellen in die eigentliche Handlung ein, um dann darauf hinzuweisen, dass während der Zeit, die es dauerte, diese Abschweifungen zu erzählen/zu lesen, die Figuren der Haupthandlung warten, z. B. in gebückter Haltung still stehen mussten, oder aber genug Zeit hatten, eine andere Aufgabe endlich zu erledigen. Für Šklovskij macht Sterne mit solchen Manövern auf die Artifizialität der temporalen Ordnung des Romans aufmerksam. Das lässt sich als ein überlegener Verfremdungseffekt verstehen, der den Leser zunächst in irritierte Verwunderung stürzt, dann aber einen Aha-Effekt, sowohl in Bezug auf die Romanhandlung wie auf die Machart der Gattung Roman als solcher nach sich zieht. Noch gesteigert wird der Effekt der Anachronien in narrativen Achronien, die eine paradoxe Zeitlichkeit etablieren.

Das Paradoxon

M.C. Eschers bekanntes Bild *Aufsteigend – Absteigend* ist ein visuelles Paradoxon, insofern die Treppe, die darauf abgebildet ist, immer hinauf und zugleich doch immer nur im Kreis herumzuführen scheint (vgl. Abb. 5):

Das Auge diagnostiziert die optischen Merkmale einer Treppe, aber die begriffliche Struktur der Treppe kann auf das Ergebnis der Bildanalyse nicht angewendet werden, weil eine Treppe nicht im Kreis und dabei immer nach oben führen kann.¹²⁶

¹²⁶ Wolfgang Huber: Sprachfallen und Denkfälle – Widersprüche und Paradoxa aus sprachwissenschaftlicher Sicht. In: Roland Hagenbüchle u. a. (Hg.): *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Würzburg 2002, S. 131-152, hier S. 140.

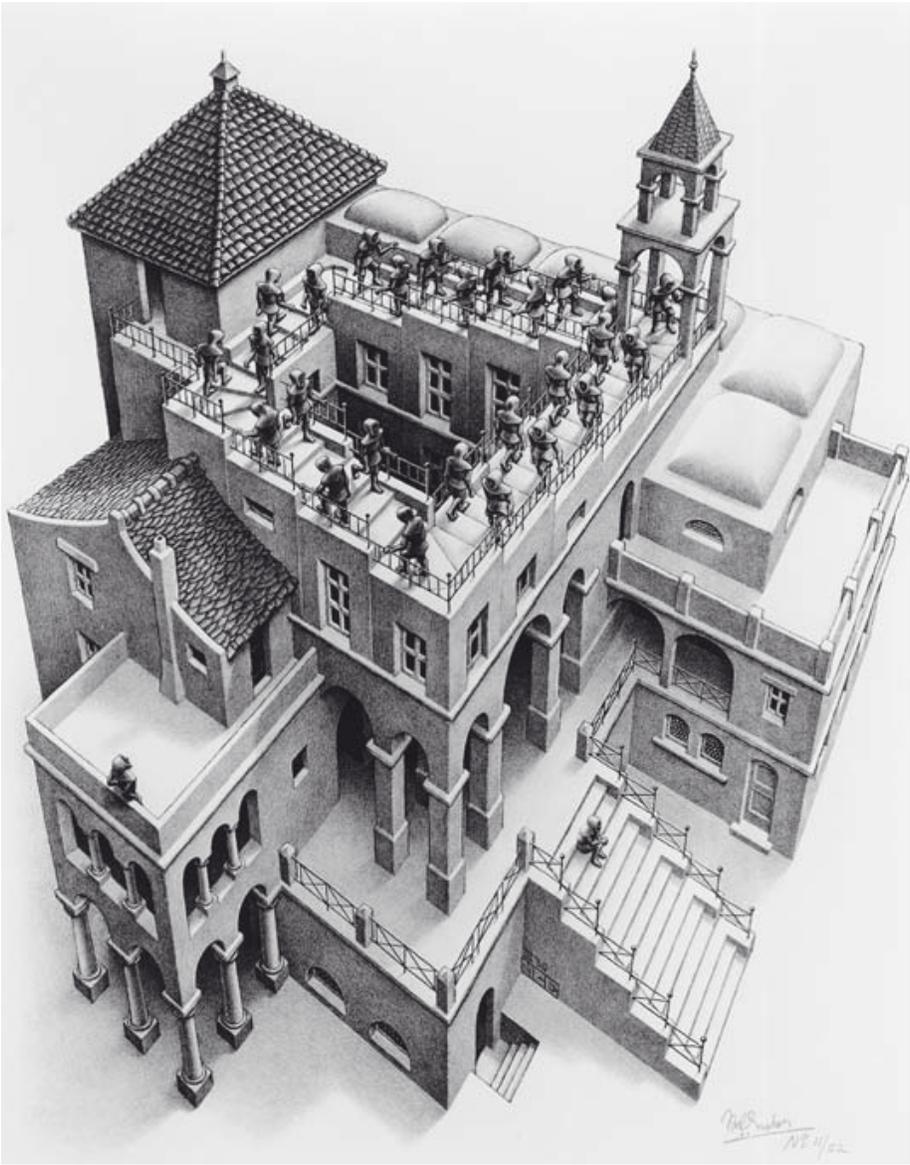


Abb. 5: M.C. Escher: *Ascending and Descending* (1960), Lithografie; 28.5 x 35.5 cm.

Übertragen auf literarische Texte sind solche Effekte interessant im Hinblick auf narrative Achronien, d.h. den linearen Zeitverlauf auf paradoxe Weise aussetzende Verfahren. Felicitas Hoppes Roman *Paradiese, Übersee* (2003) etwa hat eine solche paradoxe Zeitstruktur, insofern Aspekte vom Anfang der Handlung Elemente von ihrem Ende bereits voraussetzen (vgl. Kap. 8). Berühmt für seine narrativen Paradoxa ist auch Jorge Luis Borges, Autor vieler neofantastischer Erzählungen. Auch hier ist es das

logische Problem des unendlichen Regresses – die Ursache einer Wirkung hat selbst wiederum diese Wirkung als ihre Ursache –, das Borges in die narrative Struktur seiner Texte überträgt.¹²⁷ Borges, der als Begründer des magischen Realismus gilt, erzielt mit seinen Erzählungen auf diese Weise ein STAUNEN vor dem rational nicht Auflösbaren. Ein solches STAUNEN leben auch die Figuren seiner Erzählungen in Reaktion auf die ihnen begegnenden logischen Unmöglichkeiten vor, so etwa in *Das geheime Wunder* (1943), in der es um die Relativität von Zeit geht:

Gott vollbrachte für ihn ein geheimes Wunder: das Blei der Deutschen würde ihn zur bestimmten Stunde töten, aber in seinem Geist würde ein Jahr vergehen zwischen dem Befehl zum Feuern und der Ausführung des Befehls. Von der Bestürzung ging er zu fassungslosem Staunen, von dem Staunen zur Ergebung, von der Ergebung zur Dankbarkeit über.¹²⁸

Oder in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940), wo es heißt, dass die »Metaphysiker auf Tlön [...] nicht die Wahrheit, nicht einmal die Wahrscheinlichkeit [suchen]: Sie suchen das Erstaunen. Sie halten die Metaphysik für einen Zweig der phantastischen Literatur«,¹²⁹ und darum neigen sie sowohl zu einem radikalen Idealismus als auch zu einem radikalen Zweifel, der jede ihrer Lehren immer schon in Frage stellt: »Ein Buch ohne Selbstwiderlegung gilt als unvollständig« (27).

127 Karl Alfred Blüher: Paradoxie und Neophantastik im Werk von Jorge Luis Borges. In: Hagenbüchle u.a. (Hg.), *Das Paradox* (Anm. 126), S. 531-550, hier S. 534 f.

128 Jorge Luis Borges: *Das geheime Wunder*. In: Ders.: *Werke in 20 Bänden*, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1993, S. 131-139, hier S. 138.

129 Jorge Luis Borges: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. In: Ders.: *Werke* (Anm. 128), S. 15-34, hier S. 23.

Die Überraschung

Die meisten der bislang besprochenen Verfahren zielen vor allem auf die kognitive Dimension des STAUNENS. Manche, wie z.B. die Verdunkelung und zum Teil auch der manieristische Stil, haben zusätzlich seine spirituelle Dimension im Blick, insofern sie eine Bewunderung des Dargestellten oder des Dichters anstreben. Beim erhabenen Stil steht die sinnliche Dimension des STAUNENS im Vordergrund, weil er primär auf die Überwältigung und Erschütterung des Rezipienten zielt – ob qua sinnlicher Präsenz des Redners und seiner Rede oder über die affektive Valenz der Worte und Rhythmen, das Mitfühlen mit den sich fürchtenden Protagonisten oder über die schiere Überwältigung der Einbildungskraft durch eine Überfülle oder Dunkelheit der Sprachbilder.

Auch das Verfahren der Überraschung zielt vor allem auf die sinnliche Dimension des STAUNENS, wie sich besonders deutlich an seinem Einsatz im Theater zeigt.¹³⁰ Das für eine Tragödienhandlung notwendige wunderbare/erstaunliche Moment knüpft Aristoteles in seiner *Poetik* an einen wider Erwarten und gleichwohl folgerichtigen Umschlag der Handlung. Das dafür beste Verfahren sei die Wiedererkennung (>anagnorisis<) als >peripetie<, d.h. als Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis, der gleichzeitig den Umschlag von Glück in Unglück bedeutet und nicht nur STAUNEN (durch die Folgerichtigkeit bei gleichzeitiger Störung der Erwartung), sondern zugleich auch Jammer und Schauer hervorruft:

Diese Wirkungen kommen [...] zustande, wenn die Ereignisse wider Erwarten eintreten und gleichwohl folgerichtig auseinander hervorgehen. So haben sie nämlich mehr den Charakter des Wunderbaren, als wenn sie in wechselseitiger Unabhängigkeit und durch Zufall vonstatten gehen (denn auch von den zufälligen Ereignissen wirken diejenigen am

¹³⁰ Zum verwandten Verfahren der Unterbrechung und zum Konzept des Schocks: siehe Kap. 6.

wunderbarsten, die sich nach einer Absicht vollzogen zu haben scheinen).¹³¹

Als Beispiel wählt Aristoteles Sophokles' Tragödie *König Ödipus*, in der Ödipus, der aus eigener Initiative die Nachforschungen eingeleitet hatte, erkennen muss, dass er selbst der gesuchte Vatemörder und damit auch der Gatte seiner eigenen Mutter ist. Das vermeintlich einer abschließenden Aufklärung und einem daran anschließenden Glück zustrebende Geschehen wendet sich somit plötzlich und (zumindest für die Hauptfigur) völlig unerwartet zur Katastrophe: Ödipus blendet sich selbst und geht ins Exil.

Die Anagnorisis als Peripetie ist verwandt mit einem späteren dramaturgischen Konzept, das noch expliziter auf die Überraschung der Zuschauer zielt und nicht nur in der Tragödie, sondern in allen dramatischen Gattungen seine Anwendung findet: der sogenannte ›coup de théâtre‹. Er markiert eine plötzliche und überraschende Wende in der Handlung und der Beziehungen der Figuren zueinander, die eine bestimmte emotionale Reaktion in den Figuren ebenso wie in den Zuschauern auslöst, nämlich zunächst Überraschung und dann, je nachdem, ob sich die Handlung ins Negative oder Positive wendet, die entsprechend valenten Emotionen. Beim Theatercoup kann es sich nur um wenige Worte handeln, häufiger geht es jedoch um ein unerwartetes Ereignis, eine plötzliche Begegnung oder abermals ein Wiedererkennen. Typisch ist zum Beispiel das Wiederauftauchen eines Familienmitglieds, durch das die Handlung zu einem unerwartet guten Ende gebracht wird, wie z. B. im letzten Akt von Molières Komödie *Der Geizige* (1668), in dem plötzlich klar wird, dass es sich bei Valère und Mariane um Harpavons Kinder handelt, oder auch in Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise* (1779), in dem sich am Schluss herausstellt, dass die Jüdin Recha, der Christ Curd und der Muslim Saladin alle derselben Familie angehören. Im Unterschied zu Aristoteles' Anagnori-

¹³¹ Aristoteles: Poetik (Griechisch/Deutsch). Hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 33.

sis/Peripetie ist der coup de théâtre dabei nicht so streng an das Konzept der Notwendigkeit gebunden – eine Lockerung, die auch für die seit dem 18. Jahrhundert zunehmende dramentheoretische Kritik an ihm verantwortlich ist.¹³²

Als verwandt erweist sich der coup de théâtre darin einem etwas älteren theatralen Verfahren, das gleichfalls für eine Dramaturgie des STAUNENS wichtig ist und eine ganz ähnliche Funktion wie der Theatercoup erfüllt: der ›deus ex machina‹. Er bezeichnet eine Gottheit, die in einer Theatermaschine oder mithilfe von Theatermaschinerie auf der Bühne erscheint, um dort für die Lösung eines verfahrenen tragischen Konflikts zu sorgen. Der deus ex machina ist bereits aus der Antike bekannt, ist aber insbesondere im maschinenstarken Barocktheater prominent, dessen Opern nicht ohne die in Maschinen auftretenden Götter zu denken sind, welche immer wieder an entscheidenden Stellen in die Handlung eingreifen. So beispielweise auch in Jean-Philippe Rameaus *Hippolyte et Aricie* (1733), die den tragischen Schluss aus der Vorlage, Jean Racines Tragödie *Phèdre* (1677), in ein glückliches Ende umwandelt, indem plötzlich Diana, die Göttin der Jagd, erscheint und dafür sorgt, dass das Paar am Ende doch noch glücklich wird. Das STAUNEN des Zuschauers bezieht sich hier, wie überhaupt im barocken Maschinentheater, nicht nur auf die überraschende Wendung der Handlung, sondern zugleich auch auf das übernatürliche Geschehen und die ingenüose Maschine selbst.¹³³

Gattungen?

Was hier nicht mehr ausführlich diskutiert, aber zumindest als Frage aufgeworfen werden soll, ist, ob bestimmte literarische

132 Vgl. zu dieser Kritik: Christoph Balme: [Art.] Theatercoup. In: Klaus Weimar u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. I, Berlin 1997, S. 625-626, hier S. 625, 2. Sp.

133 Vgl. Nicola Gess: Ästhetik des Spektakels. Barockoper revisited. In: Rita Rieger/Simon Frisch/Elisabeth Fritz (Hg.): Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken, Paderborn 2018, S. 155-178.

Gattungen eine besondere Affinität zum STAUNEN als ästhetische Emotion haben. Dies nicht zuletzt deswegen, weil die ästhetischen Kategorien, die oben besprochen wurden, manchen Gattungen besonders verbunden sind, wie z.B. – und hier sind doppelte Zuordnungen möglich – das Erhabene der Hymnik, der Tragödie, der *Gothic* und *Mystery Novel*; das Neue dem Reisebericht, dem Abenteuerroman, der Novelle; das Wunderbare dem Ritterroman, dem Kunstmärchen, der Zauberoper sowie auch der Science Fiction und der fantastischen Literatur, die sich nach Tzvetan Todorov auf dem schmalen Grat zwischen Wunderbarem und Unheimlichem bewegt.¹³⁴ Die These liegt daher nahe, dass diese Gattungen auch dem STAUNEN stärker verbunden sind als andere, ja sich zum Teil geradezu auf die Produktion von Staunen, Verwunderung, Bewunderung oder ›terror‹ und Überraschung spezialisiert haben. Dem näher nachzugehen, muss jedoch einer anderen Untersuchung vorbehalten bleiben.

134 Vgl. Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, Berlin 2013.

8. STAUNEN heute?

Welchen Stellenwert haben die Affekte der Bewunderung, der Verwunderung, des Staunens und der Überraschung für die Gegenwartskultur? Hat STAUNEN noch das subversive Potenzial, das Brecht, Benjamin und Bloch ihm zugesprochen haben? Oder ist es, wenn man beispielsweise an das Streben nach dem ›Wow-Effekt‹ in der Werbung, der Erlebnisindustrie oder in Praktiken der Selbstdarstellung in den sozialen Netzwerken denkt, zu einem ebenso omnipräsenten wie affirmativen Affekt geworden?¹³⁵ Das vorliegende Kapitel beginnt, über diese Fragen nachzudenken, und liefert Beispiele für einen gegenwärtigen Rekurs auf das STAUNEN in Philosophie, Kunst und Literatur.¹³⁶

Zwischen Affirmation und Subversion

Wenn es stimmt, dass wir, wie der Kulturosoziologe Andreas Reckwitz schreibt, in einer »Gesellschaft der Singularitäten« leben, ist das STAUNEN möglicherweise *der* Affekt unserer Zeit.¹³⁷ Denn ob etwas als singulär, als außergewöhnlich, als besonders, als außeralltätlich, als einzigartig, als einmalig, als exzeptionell gilt – so das semantische Feld, das Reckwitz aufmacht (Reckwitz, *Gesellschaft*, 48) –, entscheidet sich nicht zuletzt an den Affekten, die es auslöst. Die Bestandteile der Gesellschaft der

¹³⁵ Vgl. Henry Jenkins: *The WOW Climax. Tracing the Emotional Impact of Popular Culture*, New York, 2007: »The essays in the *Wow Climax* are about things that make me go ›wow‹« (2).

¹³⁶ In diesem Sinne stellt das Kapitel den Auftakt zu Überlegungen dar, die ich im Rahmen der neuen Sinergia-Forschergruppe *The Power of Wonder* weiterverfolgen möchte. Vgl. www.staunenprojekt.com.

¹³⁷ Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2017.

Singularitäten wirken »hochgradig affizierend – und die Subjekte lechzen danach, affiziert zu werden und andere affizieren zu können« (17), weil sie nur dann als singulär gelten. Viele Affekte sind hier denkbar, »Leidenschaften und Bewunderungen, Ergriffenheiten und Erleuchtungen, ein Gefühl des Aufgehobenseins, des Stolzes oder der schönen Harmonie, Bestürzung, Angst-Lust oder Ekel-Lust« (71). Der Primäraffekt aber, der all diesen zugrunde liegt, scheint das STAUNEN zu sein. Dies nicht nur, weil z. B. auch die Bewunderung, die Ergriffenheit, die Erleuchtung und die Angst-Lust, wie wir im Verlauf dieses Buches gesehen haben, in den semantischen Hof des STAUNENS gehören. Sondern vor allem deswegen, weil STAUNEN-Affekte diejenigen Emotionen sind, die das Singuläre überhaupt erst als besonders ausweisen, es überhaupt erst als singulär valorisieren.

Das zeigt sich unter anderem an der Bedeutung, die in der Gesellschaft der Singularitäten dem »Regime des kulturell Neuen« (25) zukommt. Dessen Anfänge verortet Reckwitz in dem sich im späten 18. Jahrhundert etablierenden bürgerlichen Kunstfeld, das ästhetische Praktiken ausbilde, die auf die Hervorbringung ästhetischer Wahrnehmungen zielten und für die eine Orientierung auf das Neue wesentlich sei.¹³⁸ Im Vergleich mit anderen sozialen Feldern der Moderne zeichne sich das Kunstfeld dabei »durch ein außergewöhnlich hohes Maß an systematisch produzierter Affektivität« aus (Reckwitz, *Erfindung*, 86), und das ästhetische Regime des Neuen bringe dieses Affiziertwerden »in eine besondere Form: in die des Begehrens nach immer wieder neuen, überraschenden Objekten« (87). Es ist also die Überraschung, die hier im affektiven Zentrum der ästhetischen Wahrnehmung steht, und alle anderen Affekte, wie z. B. »Ergriffenheit, Versenkung, Bestürzung, Verblüffung« (86) – alle ebenfalls als STAUNEN-Affekte verbuchbar – satteln auf diesem auf.

Dem Neuen und den ihm verbundenen STAUNEN-Affekten kommt also eine wichtige (wenngleich nicht die einzige) Rolle

¹³⁸ Vgl. Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012, S. 68.

bei der Hervorbringung und Regulierung ästhetischer Praktiken zu, wie sie seit dem späten 18. Jahrhundert vom Kunstdiskurs geleistet wurden. Erkennt man ferner an, dass in der heutigen Gesellschaft ästhetische Strategien der Regulierung von Aufmerksamkeit in allen gesellschaftlichen Bereichen dies- und jenseits der Kunstsphäre zentral sind, dann lässt sich folgern, dass gerade STAUNEN-Affekte in dieser »ästhetischen Sozialität« (322) wichtiger sind denn je. Die verheißungsvolle Norm dieser Sozialität könnte dann lauten: STAUNE, indem du dich durch neue ästhetische/ästhetisierte Objekte überraschen lässt und auf diese Weise dein ästhetisches Erleben beförderst, und Sorge auch für das STAUNEN deines Publikums, indem du überraschende ästhetische Objekte produzierst und so selbst zum bewunderten Kreativsubjekt oder sogar »Kreativstar« (329) avancierst. Oder in den Netzjargon übersetzt: Steigere deinen Wert auf dem Markt der Singularitäten, indem du für möglichst viele WOW! und OMG! unter deinen Posts sorgst.

Von dieser Warte aus gesehen wäre das STAUNEN heute also omnipräsent, und es wäre schlicht naiv, ihm noch irgendein subversives Potenzial zuzutrauen. Doch STAUNEN auf den sogenannten WOW-Effekt zu beschränken, greift zu kurz; ebenso wie es zu kurz greift, die ästhetische Erfahrung, wie Reckwitz dies tut, auf eine um ihrer selbst willen gesuchte sinnliche und emotionale Affizierung zu reduzieren (23). Im ästhetischen und poetologischen Diskurs, den ich im Verlauf dieses Buches nachvollzogen habe, ist STAUNEN vielmehr immer schon, mit Prinz gesprochen, »dreidimensional« konzipiert: nicht nur sinnlich, sondern auch spirituell und vor allem kognitiv. Anders als im »Regime des ästhetisch Neuen« (40) wird es in diesem Diskurs auch nicht nur als spontane *Reaktion* auf eine Affizierung, sondern ebenso als eine kognitive und imaginative *Aktivität* verstanden, die sich an der Bestimmung und der Bedeutung eines ästhetischen Objekts abarbeitet und sich u. a. durch eine (selbst-) reflexive Distanznahme auszeichnet. Entsprechend ist dieses STAUNEN nicht nur kurz und einmalig, sondern kann durchaus andauern und auch wiederholbar sein. Ferner befördert das STAUNEN, das ich in diesem Buch untersucht habe, keineswegs

nur das Wohlgefühl des Rezipienten, sondern ist auch Gefühlen der Verunsicherung, der Unlust und sogar der Bedrohung verbunden. Außerdem wird es im untersuchten Diskurs nicht nur als anthropologische Konstante bzw. Teil der emotionalen Grundausstattung jedes Menschen verstanden, sondern darüber hinaus als eine ästhetische Praxis kultiviert, erlernt und bewusst abgerufen und ist als solche der Didaktik, der Ethik sowie – mit Blick auf meine Ausführungen zum frühen 20. Jahrhundert – auch dem politischen Imaginären, der historischen Erkenntnis und der sozialen Kritik verbunden.

An dieses STAUNEN wird heute in Philosophie, Kunst(-Theorie) und Literatur ebenfalls angeschlossen, wie schon die Arbeiten Dalwoods im ersten Kapitel gezeigt haben und wie ich unten an weiteren Beispielen (u. a. von Rubenstein, Vasalou, Schrott und Hoppe) demonstrieren möchte. Es muss sich jedoch gegen eine Mainstream-Erwartung durchsetzen, die STAUNEN entweder auf den WOW-Effekt oder auf eine Esoterik der Wiederverzauberung reduziert. Einer Kunst, die ihr Publikum sucht, kann es darum schwerfallen, das oben genannte Potenzial des STAUNENS auszuschöpfen, wie das folgende Beispiel verdeutlichen soll. Die Gegenwartskünstlerin Laura Kuch zielt mit ihren Arbeiten auf ein imaginatives Staunen des Rezipienten.¹³⁹ Sie fragt, »where and how [can] we still find wonder today, [...] after what [...] Max Weber has called the ›disenchantment of the world‹ – brought about by the Enlightenment and Modernity?«. ¹⁴⁰ Und ihre Antwort lautet: »Wonder today [...] lies in the poetic potential of the ordinary. What constitutes my

¹³⁹ Ihr Werk lässt sich einordnen in einen anhaltenden Trend zur Romantik in der Gegenwartskunst; so gab es 2005 etwa in der Schirn Kunsthalle Frankfurt eine Ausstellung zu *Wunschwelten. Neue Romantik in der Gegenwart*, und der Kunstphilosoph Jos de Mul hat schon 1999 von einem *Romantic Desire in (Post-)modern Art and Philosophy* gesprochen. Diese Hinweise verdanke ich Agnes Hoffmann.

¹⁴⁰ Laura Kuch: Wunderkammer of the Now. In Search of the Wunderbare. Romanticizing as a Contemporary Fine Art Practice. In: Mieves/Braun (Hg.), *Wonder in Contemporary Artistic Practice* (Anm. 4), S. 230-239, hier S. 230.

art practice is searching for, insisting on and pointing out, or revealing, the poetic within everyday objects and materials.« (230) Kuch beruft sich dabei auf die Frühromantik und ihr Konzept einer ›Romantisierung‹ der Welt, das sich insbesondere mit Novalis verbindet. Ihm zufolge romantisiert der Dichter durch seine Fähigkeit, unsichtbare Zusammenhänge zu erkennen und diese in seiner Dichtung darzustellen, die Welt und macht sie in ihrer eigentlichen Bedeutung sichtbar, in der sich die Wiederkehr des goldenen Zeitalters ankündigt.¹⁴¹ Für Novalis heißt das aber nicht nur, dass die Welt dem Leser nun in diesem neuen Licht erscheint, sondern auch, dass damit bereits der erste Schritt zu einer tatsächlichen Veränderung der Wirklichkeit getan ist. Das Streben nach einer ›Wiederverzauberung‹ der Welt ist bei Novalis immer schon von einem gesellschaftskritischen, politisch-utopischen Impuls getragen. Im Weiterleben dieses romantischen Konzepts verstärkt sich dieser Impuls noch, z. B. bei Ernst Bloch (vgl. Kap. 5), der aus dem Staunen über die imaginären Welten der Literatur die Kraft nicht nur zur Imagination einer besseren Welt, sondern auch der revolutionären Veränderung ziehen will. Oder bei Walter Benjamin (vgl. Kap. 6), für den profane Gegenstände dann mit einer Aura belehnt (also sozusagen ›wiederverzaubert‹) werden, wenn eine in ihnen gespeicherte historische Erfahrung plötzlich wieder lebendig und dadurch eine Deutung sowohl der Vergangenheit wie der Gegenwart, kurz eine historische Erkenntnis möglich wird, die der erste Schritt zur Veränderung der Gegenwart ist.

Kuch schließt also an eine lange Tradition des imaginativen Staunens an, nimmt ihm aber den subversiven Stachel, indem sie beim ›Romantisieren‹ primär an einen expressiven und radikal subjektiven Prozess denkt, den man mit Reckwitz auch als Ästhetisierung und zugleich Singularisierung beschreiben

¹⁴¹ Vgl. das bekannte Zitat: »Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung« (in: Novalis: Vermischte Fragmente I. In: Ders.: Schriften. Hg. von Richard Samuel, Bd. 2, Darmstadt 1981, S. 539-557, hier S. 545).

könnte: »My artworks are what I call romanticized objects. They constitute *an expression of my romantic perspective and romantic mindset* [Hvh. NG] encountering the material world.« (Kuch, 232) Kuchs Arbeiten sind also Ausdruck ihrer ganz eigenen Anschauung der Objektwelt, deren »romantische« Qualität darin liegt, dass sie alltägliche Dinge um eine nicht alltägliche (und sprachlich verfasste) Privatassoziation ergänzt:

The key to these artworks can be found [...] in the title and the material description, revealing that the object has been related to an idea – my poetic idea of it. It has been transformed [...] allowing for two perspectives at the same time: one, the ordinary and familiar, [...], and secondly, the elevated meaning, which the artwork offers through a fusion of object and idea (233).

Kuch greift hier gewissermaßen auf das Verfahren der Metapher zurück, durch eine überraschende Kombination (hier: das gewöhnliche Objekt und der unerwartete Titel) das Staunen des Betrachters zu evozieren. So beispielsweise in der Arbeit *Doppelgänger (for Lena)* (2011), die zwei gleiche, nebeneinander montierte Gabeln zeigt:

Two found silver forks with equally bended prongs. One could have easily mistaken them for being merely two ordinary forks. But I decided they are much more than that: They are Doppelgängers I encountered and united (234).

An anderer Stelle ruft Kuch ein weiteres literarisches Verfahren, die Narrativierung, auf.

The more familiar a thing is or becomes, the less we tend to marvel about it and forget about the wonders it still carries. On my search for the Wunderbare I came across some things seemingly familiar and yet I still wonder about them (235).

Sie präsentiert diese gefundenen Objekte und regt den Rezipienten dazu an, mögliche Geschichten zu ihnen zu erfinden: »What is the coin's biography? Did it travel to China once, or did it sit in some dark drawer forgotten for many years?« (238)

Stellt man nun die Frage nach dem subversiven Potenzial des imaginativen Staunens bei Kuch, lässt sich einerseits argumentieren, dass Kuch, indem sie die Gegenstände aus ihren alltäglichen und instrumentellen Kontexten löst, auch den Betrachter aus einem zweckrationalen Umgang mit diesen befreit und so zugleich eine De-Automatisierung seiner Wahrnehmung wie eine Aktivierung seiner Imaginationskraft bewirkt. Andererseits kann hier von einer nachhaltigen Irritation des Betrachters kaum die Rede sein, zumal dem heutigen Rezipienten diese Art der ›Romantisierung‹ bestens vertraut sein dürfte durch eine Warenwelt, die sich gleichfalls durch ästhetisierte, z. B. auf ihre elegante Form oder ihre vermeintliche Vergangenheit (›vintage products‹) aufmerksam machende Produkte auszeichnet und in der das »poetic potential of the ordinary« (Kuch, 230) längst zum Marketingklichee geworden ist. Diese Produkte lassen sich genießen, ohne nennenswerte Verstehensanstrengungen herauszufordern.

Das gilt in letzter Konsequenz wohl auch für Kuchs Arbeiten. So ist mit dem STAUNEN über die Metapher normalerweise ein Aha-Effekt verbunden, der hier jedoch ausbleibt. Denn was teilt der Begriff »Doppelgänger« dem Betrachter anderes über die beiden Gabeln mit als die offensichtliche Tatsache, dass sie sich ähnlich sehen? Und auch im Fall der Münz-Geschichte geht es nicht darum, eine allgemeinere Bedeutung oder gar eine historische Erkenntnis zu erschließen, die auch den Betrachter angehen und möglicherweise sogar transformieren würde. Dazu bleiben die Objekte, die Andeutungen und die Bezüge zur Gegenwart letztlich zu wahllos. Mehr noch: Das imaginative Staunen, auf das Kuch zielt, verbindet sich geradezu mit einem nicht-wissen-Wollen: »We will never find out, and it's this ›not-knowing‹ [...] that allows for wonder and creates a space for imagination that, by each of us, can be filled with infinite possibilities of ideas and thoughts.« (239) Gabeln und Münze werden von Kuch also aus ihren Kontexten gelöst, um dann durch den Titel bzw. durch suggestive Fragen mit einer Aura von Bedeutung umgeben zu werden, die letztlich Selbstzweck bleibt. Kuchs Verfahren zielen so auf eine Singularisierung der Objekte und zugleich auf eine Singularisierung ihrer Selbst als Kreativsubjekt: »My artworks can

be understood as a kind of snapshot of this internal Wunderkammer [d. h. »a space in my head«, NG]«, in der »subjective-poetic perceptions and ideas of wonder« (233) produziert werden.

Mit Benjamin könnte man sagen, dass Kuchs Arbeiten nicht auf die transformative (ästhetische) Erfahrung, sondern auf das für den Betrachter letztlich folgenlos bleibende Erlebnis (von Singularität) aus sind. Benjamin versteht unter dem Erlebnis eine »defiziente Erfahrungsmodalität«, die den von der Reizfülle der Großstadt und dem Konsumgebot latent überforderten Menschen der Moderne auszeichnet.¹⁴² Das Erlebnis entsteht, wenn ein neuer Reiz vom Bewusstsein sofort pariert und als »genormter und abrufbarer Vorfall« (Schmider/Werner, 578) im selbigen abgelegt werden kann. Ein Erlebnis ›gehabt [zu] haben‹ ist hier wichtiger als die Sache selbst (576), die man gar nicht erst näher an sich heranlässt. Entsprechend hinterlässt das Erlebnis keine Spuren im Gedächtnis und hat auch sonst keine nennenswerten Folgen für den Rezipienten, der ohnehin längst wieder mit einem neuen Reiz beschäftigt ist. Die Erfahrung hingegen hat bei Benjamin eine sowohl historische wie religiöse Dimension (vgl. Kap. 6). Sie entsteht, wenn die Reizabwehr im Modus einer ›profanen Erleuchtung‹ plötzlich durchbrochen wird und sich historische Erkenntnis in Form eines ›dialektischen Bildes‹ konstituiert, in dem Gegenwart und Vergangenheit in eine unvermutete Konstellation miteinander treten – das ist der Moment des STAUNENS als ›dem Felsen, an dem sich der Strom der Dinge bricht‹ (WET I, 531).

Benjamin und anderen Kulturtheoretikern der 1920er-Jahre zufolge gerät diese Erfahrung in der Moderne jedoch in eine, u. a. durch Innovations- und Wissensbeschleunigung hervorgerufene, tiefgreifende Krise. In ihr wächst der Kunst eine Schlüsselfunktion zu.¹⁴³ Denn durch sie soll »die verlorene Erfahrung

142 Christine Schmider/Michael Werner: [Art.] Das Baudelaire-Buch. In: Burkhard Lindner u. a. (Hg.): Benjamin-Handbuch, Stuttgart 2011, S. 567-584, hier S. 575.

143 Vgl. Georg Maag: [Art.] Erfahrung. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 260-275, hier: S. 267 f.

kompensatorisch ins Ästhetische« gerettet werden.¹⁴⁴ Das Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe* geht sogar so weit, das Aufkommen des Begriffes der ästhetischen *Erfahrung* überhaupt an diesen historischen Moment, die Rettung der Erfahrung in die *ästhetische* Erfahrung, zu knüpfen. Von dieser Warte aus gesehen, stünden die ästhetische Erfahrung und das STAUNEN, das ihr nicht nur bei Benjamin, sondern auch bei anderen Zeitgenossen (z. B. Šklovskij, Bloch, Heidegger) eng verbunden ist, also geradezu quer zu einer Gesellschaft der Singularitäten, die in besonderen Erlebnissen nach immer neuen Wow-Effekten strebt. Dieses querstehende, feste Gewissheiten und Identitäten erschütternde STAUNEN möchte heute z. B. die US-amerikanische Religionswissenschaftlerin und Philosophin Mary-Jane Rubenstein wieder stark machen: »I am trying [...] to mark as inimical to wonder a particular kind of mastery that proceeds by means of *certainty* and exceptionless appropriation. [Hvh. i. O.]«¹⁴⁵ STAUNEN sperre sich nicht nur gegen eine Assimilation der Fremdheit des Erkenntnisgegenstands, die einer Verhinderung von Erfahrung im Benjamin'schen Sinne gleichkäme, sondern bleibe sich generell der Vorläufigkeit aller Propositionen bewusst und stelle damit das Subjekt und sein Wissen immer schon in Frage (8). Darum werde es von der neuzeitlichen Philosophie auch als bedrohlich empfunden: »[It] renders the thinker incapable of doing the kind of simple calculating, sure representing, [...] that might secure himself and his knowledge against the storm of indeterminacy.« (12) Sich diesem Sturm zu stellen und ihn mit all seinen potenziellen Folgen auszuhalten – das ist die Forderung, die Rubenstein heute an eine Philosophie richtet, die sich auf das STAUNEN besinnen soll.

144 Maag, *Erfahrung* (Anm. 143), S. 261; paraphrasiert wird Odo Marquard: *Krise der Erwartung – Stunde der Erfahrung. Zur ästhetischen Kompensation des modernen Erfahrungsverlustes*, Konstanz 1982, S. 32.

145 Rubenstein, *Strange Wonder* (Anm. 15), S. 8.

Keine Anleitung

Doch kommen wir zurück zu Kuchs Arbeiten und der Frage, wie heute in Kunst und Literatur an eine Ästhetik des STAUNENS angeschlossen werden kann, mit der sich Irritation, Reflexion, Kritik und Subversion verbinden und die sich gegen die Eingliederung in eine affirmative »Logik der ästhetischen Überraschung« sperrt (Reckwitz, *Erfindung*, 132). Ohne hier eine Anleitung geben zu können oder zu wollen, scheinen mir fünf Aspekte wesentlich dafür zu sein. Ein solches STAUNEN wird aufgerufen, wenn der Rezipient nicht nur mit einem »relativ Neuen als Ereignis« (ebd., 45), das innerhalb der Gesellschaft der Singularitäten immer schon auf seine Aneignung angelegt ist, sondern mit einem ›Inkommensurablen‹ konfrontiert wird, das einen tatsächlichen Bruch mit dem Bekannten und darum eine nachhaltige Irritation des Rezipienten bedeutet. In diesem Sinne betont beispielsweise die Kunstphilosophin Juliane Rebentisch mit Lyotard, das ästhetische Ereignis zielt nicht auf das Neue in der Logik des Kommerzes, welches immer schon in die Lebenswelt der Konsumenten integriert werde, sondern unterbreche »die Logik der Identifikation selbst«. ¹⁴⁶

Für das Aufrufen eines solchen STAUNENS ist es ferner hilfreich, wenn die Bedeutungsdimension des ästhetischen Objekts gestärkt wird, sodass es nicht mehr nur auf sich selbst als ›reines Formenspiel‹ verweist, sondern den Rezipienten auch zu »Verstehensvollzügen« provoziert. Noch mal Rebentisch: »Die Erfahrung des spezifisch ästhetischen Rätselcharakters der Kunst ist eine Implikation der Verstehensvollzüge, zu denen sie uns provoziert«, nicht deren Abwesenheit oder das »Ergebnis von deren Blockade« (114). Die beiden bereits genannten Aspekte stärken außerdem die reflexive Dimension des STAUNENS, insofern sie das Nachdenken über das erstaunliche Objekt, dessen Bestimmung und Bedeutung unterstützen. Ich erinnere an

¹⁴⁶ Juliane Rebentisch: *Theorie der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 115.

Fisher (vgl. Kap. 2), der nur dort ein STAUNEN über Kunst erkennen wollte, wo ein Erkenntnisprozess angestoßen wird.

Die genannten Aspekte haben ferner zur Folge, dass das STAUNEN über das ästhetische Objekt nicht mehr als eine reine Wellness-Emotion durchgehen kann. Durch die nachhaltige Irritation und die sich nie vollständig erfüllenden Verstehensbemühungen nimmt STAUNEN eine Negativität an, wie wir sie z.B. aus den Theorien des Erhabenen kennen. Das muss nicht unbedingt heißen, dass es bedrohlich, aber doch, dass es unbequem, anstrengend oder verunsichernd sein kann. Entsprechend unterscheidet sich beispielsweise für Reckwitz die Gegenwartskunst innerhalb des Regimes des Neuen bereits vom »nicht-künstlerischen Ästhetischen« durch die Provokation »negativer sinnlich-affektiver Reaktionen« (Reckwitz, *Erfindung*, 131). Auch Rubenstein betont diese negative Valenz des STAUNENS und weist sogar auf seine mythologische Verwandtschaft mit den furchterregenden Harpyien hin.¹⁴⁷ Darüber hinaus haben die genannten Merkmale zur Folge, dass STAUNEN nicht nur ein momentaner Effekt, sondern ein über längere Zeit andauernder bzw. wiederholbarer Zustand sein kann. Hier ist noch einmal an Prinz zu erinnern, der eben dies vom STAUNEN über Kunst gefordert hatte, wenn er zum Beispiel mit Bezug auf dessen kognitive Dimension schrieb: »One could try to retain cognitive engagement by adding layers of meaning, or posing interesting questions that have no settled answer [...]« (Prinz, Kap. 12, S. 24).

Und schließlich ist zu betonen, dass sich ein solches STAUNEN auch von der »Produzent-Publikums-Konstellation« (Reckwitz, *Erfindung*, 358) freimacht, indem es sich als eine ästhetische Praxis versteht, die auch unabhängig von einer spontanen Affizierung, d. h. als eine bewusste Haltung zum Einsatz kommen kann.¹⁴⁸ Wie meine Ausführungen gezeigt haben, bildet sich

¹⁴⁷ Rubenstein, *Strange Wonder* (Anm. 15), S. 11. Der Meeresherr Thaumata (Stauen) ist nicht nur Vater der Iris, des Regenbogens, sondern auch der Harpyien, vogelähnlicher Dämonen, deren Aufgabe es war, Verstorbene in die Unterwelt zu befördern.

¹⁴⁸ Vgl. zum Praxisbegriff: eine »sich wiederholende und intersubjektiv verstehbare, körperlich verankerte Verhaltensweis[e], in de[r] ein im-

eine solche Praxis seit dem mittleren 18. Jahrhundert im ästhetischen und poetologischen Diskurs heraus. Er versteht STAUNEN als eine ästhetische Praxis, die kontemplativ (also in die sinnlichen Qualitäten des Objekts und zugleich den Wahrnehmungsvorgang selbst versunken und nach innen gewendet), reflexiv, d.h. in einen distanzierenden Urteils- und zugleich Verstehensprozess eingebunden (der sich nicht auf einen externen Zweck, sondern auf die sinnliche Beschaffenheit und zugleich die Bedeutung des ästhetischen Objekts richtet), angemessen (und das heißt auch, ein entsprechendes Bildungswissen voraussetzend) und andauernd ist.¹⁴⁹

Auf das STAUNEN als ästhetische Praxis weist auch die eingangs bereits erwähnte Philosophin Sophia Vasalou hin. In ihrem Buch *Wonder. A Grammar* (2015) betont sie, dass der »wondering gaze« in vielen für die heutige Gesellschaft zentralen Praktiken – sie nennt intellektuelle, ästhetische und spirituelle (122) – programmatisch kultiviert worden sei, so dass man STAUNEN nicht (nur) als spontane und gewissermaßen angeborene Reaktion, sondern auch als »an achievement« (121), als ein »habit«, eine »reflective practice« oder sogar eine »discipline of reflection« (123) verstehen müsse. Entscheidend ist für Vasalou dabei das Vermögen »to be able to step back or away« (125), das uns zu einer (selbst-)reflexiven Haltung gegenüber

plizites Wissen verarbeitet wird und die [...] auch die Sinne auf eine bestimmte Weise organisier[t]« (Reckwitz, *Erfindung* (Anm. 138), S. 25).

149 Diese Praxis lässt sich zum Beispiel in Arthur Schopenhauers Konzept einer »ästhetischen Kontemplation« in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) wiederfinden. Die ästhetische Kontemplation soll in der Betrachtung des Schönen eine Schau der Ideen ermöglichen und ist dem STAUNEN auf doppelte Weise verbunden: indem der ästhetischen Kontemplation in der Erkenntnislehre Schopenhauers eine »intellektuale Anschauung« entspricht, die mit einem »Erstaunen« gegenüber dem in der Schau intuitiv Erkannten einhergeht; und indem Schopenhauer mit seinem Konzept der ästhetischen Kontemplation in einer (neo-)platonischen Tradition steht, in der die Schau der Ideen mit dem höchsten Staunen (»ekplexis«) verbunden wird. Vgl. Brigitte Scheer: [Art.] Ästhetik. In: Daniel Schubbe/Mathias Koßler (Hg.): *Schopenhauer Handbuch*, Stuttgart 2018, S. 68-80.

den Gegenständen unserer Wahrnehmung ver helfe: »To wonder: to be conscious« (124). Das impliziere, sich aus einer rein instrumentellen Beziehung zur Welt zu lösen, wie sie unseren Alltag auszeichne, und markiere »the opposition [...] between the stance of wonder and the stance of use« (141). Und diese Opposition bzw. diese Fähigkeit sei vor allem in der Ästhetik ausgebildet worden als »distinction between the practical and aesthetic points of view, or between interested and disinterested perception« (141). STAUNEN als ästhetische Praxis bedeutet für Vasalou also, innezuhalten, einen Schritt zurückzutreten und einen Gegenstand/einen Sachverhalt ganz neu, d.h. losgelöst von konkreten Zwecken und Vorannahmen sowie (selbst-)kritisch zu reflektieren.¹⁵⁰

Eine gegenwärtige Politik des ästhetischen STAUNENS kann möglicherweise hier am ehesten anschließen. Mich erinnert Vasalou's Position beispielsweise an diejenige des französischen politischen Philosophen Jacques Rancière, der in der ästhetischen Erfahrung und ihrer »Interesselosigkeit« ebenfalls ein emanzipativ-utopisches Potenzial erkennt:¹⁵¹ Durch den ästhetischen Blick – in dem ich das von Vasalou beschriebene STAUNEN wiederfinde – distanzieren sich die Arbeiter, den Rancière in den Archiven der Arbeiteremanzipation des 19. Jahrhunderts aufsucht, von einem »sinnlichen Universum«, das ihm durch seinen »Stand aufgeprägt war« (Rancière, 296):

150 Mit dem französischen Soziologen Bourdieu wäre hier allerdings die Frage zu stellen, ob es sich dabei nicht auch um eine extrem privilegierte Position handelt, insofern diese ästhetische Praxis auch ein Bildungswissen voraussetzt und die »Freiheit von der Notwendigkeit« einen klassenspezifischen Habitus darstellt (Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a.M. 1982, S. 102). Rancière hat an Bourdieus Analyse jedoch kritisiert, dass sie die Aufteilung des Sinnlichen (z.B. in eine arbeitende und eine denkende Klasse) nur fortschreibe (vgl. z.B. Jacques Rancière: Der Philosoph und seine Armen, Wien 2010, S. 293-304). Siehe zu dieser Kontroverse auch: Jens Kastner: Der Streit um den ästhetischen Blick. Kunst und Politik zwischen Pierre Bourdieu und Jacques Rancière, Wien/Berlin 2012.

151 Rancière, Der Philosoph und seine Armen (Anm. 150), S. 296.

Die Emanzipation bestand vor allem darin, sich an dem Ort, wo man auf Rechnung eines anderen arbeitete, die Zeit für einen Blick zu nehmen, der sich von der den Händen vorgeschriebenen Richtung entfernt und sich den Raum der »ent-eigneten« Arbeit aneignet (297).

Dabei sei es nicht um den Gewinn eines anderen Wissens gegangen, sondern vielmehr um die Entledigung von einer bisherigen Wissensordnung, die eine Aufteilung des Sinnlichen unternehmen habe, in der »den einen die Aufgabe des Denkens und den anderen die Arbeit der Produktion« vorbehalten war (295). Rancière sieht in der Interesselosigkeit des ästhetischen Blicks also insofern einen emanzipativen Impuls, als sich der Arbeiter mithilfe dieses Blicks nicht nur für Momente aus den Zwängen der Notwendigkeit löst, sondern vor allem auch die übliche Aufteilung der Sinnlichkeit bereits unterbricht, indem er widerlegt, dass ihm für die ästhetische Einstellung das nötige Wissen fehle, und die Sphäre der Kunst, des Denkens und der Kreativität nun auch für sich reklamiert.¹⁵² Vasalou hingegen leitet aus ihrer Position, hierin Rubenstein (die allerdings ontologisch argumentiert) nicht unähnlich, die Forderung nach einer skeptizistischen Ethik ab. Die ästhetische Praxis des STAUNENS richtet sich bei ihr darauf, das intellektuelle Abenteuer des Zweifels und der Erkenntnissuche einzugehen, das sich aus der ästhetischen Haltung zu den Dingen ergibt, auch und gerade wenn der Ausgang unsicher und der Gegenstand möglicherweise ebenso furchtein-

152 Kritisch nachzufragen wäre hier allerdings, ob diese Analyse für die gegenwärtige Situation, in der nicht so sehr die Arbeiter die Arbeit, sondern vielmehr die Konsumenten das Konsumieren unterbrechen müssten, überhaupt noch zutreffend ist. Die Subversion könnte dann z. B. eher in einer Verweigerung der von der Kulturökonomie geforderten affektiven Anteilnahme gesucht werden; von hier aus ergäbe sich sowohl ein Bezug zum STAUNEN als einem »kalten«, »intellektuellen« Affekt, wie ihn u. a. die Neoklassizisten schätzten, als auch zu einer nüchtern konstatierenden, indifferenten (Roman-)Prosa, wie sie neuere Poetiken des Romans interessiert (vgl. z. B.: Zadie Smith: *Two Directions for the Novel*. In: Dies.: *Changing my Mind. Occasional Essays*, London 2009, S. 71-96).

flößend ist wie der Vorgang selbst. Aus dem STAUNEN ergeht für Vasalou die Forderung an uns, diese Herausforderung auszuhalten: »This is a wonder that [...] can tell us who we are« (9).

Schließen möchte ich mit vier Arbeiten von zwei Gegenwartsauteuren/innen, in denen mehrere der oben skizzierten Aspekte berücksichtigt werden, um eine zeitgenössische Poetik des STAUNENS zu entwerfen. Dafür wende ich mich wieder der Literatur zu und damit derjenigen Kunstform, die sich einem ästhetischen Regime, das primär auf den neuen Sinnenreiz setzt, wohl am ehesten verstellt und die aufgrund ihrer ebenso zwangsläufigen Bindung an hermeneutische und imaginative Prozesse einem reflexiven STAUNEN vielleicht am nächsten ist. Ich werde über vier Texte sprechen, die zwischen faszinierter Hingabe und kritischer (Selbst-)Reflexion den Raum des STAUNENS aufspannen und sich dabei die ästhetische und poetologische Tradition des Erhabenen und des Wunderbaren neu erschließen: über Raoul Schrotts *Tropen* (1998) und *Erste Erde Epos* (2016) und über Felicitas Hoppes *Paradiese, Übersee* (2003) und *Sieben Schätze* (2009).¹⁵³

»Staunenerregende Erkenntnisse«: Raoul Schrott

Raoul Schrotts Bücher stehen im Zeichen des neuzeitlichen Erhabenen, einer Erfahrung des »Unfaßbaren der Natur« (Schrott, *Tropen*, 207), der der Mensch als ein »Nichts im Hinblick auf das Unendliche« (207) ausgesetzt ist. Der Mensch reagiere darauf, so Schrott, auf zweierlei Weise: mit dem »Trotz und Trost« der Wissenschaft, die eine »Art Experimentaltheologie« liefere, die jedoch (anders als die Religion) »hinterfragt, begründet, erklärt und das Entsetzen zu überwinden versucht, indem sie ihr Begriffsgebäude an seine Stelle setzt« (*Epos*, 21). Und mithilfe der Dichtung, die ähnlich vorgehe: »[A]uch sie vergleicht, muss in

153 Raoul Schrott: *Tropen. Über das Erhabene*, München/Wien 1998; Ders.: *Erste Erde Epos*, München 2016; Felicitas Hoppe: *Paradiese, Übersee*, Frankfurt a.M. 2003; Dies.: *Sieben Schätze. Augsburger Vorlesungen*, Frankfurt a.M. 2009.

sich kohärent sein und weist ihre eigenen Strukturen auf« (20), fragt jedoch – hierin wiederum der Religion verwandter – auch nach der Bedeutung, die dieses Wissen für den Menschen hat, und lässt es »in Bildern imaginierbar werden« (21).¹⁵⁴ Schrott formuliert hier auch seine eigene Poetik. Sein Schaffen ist getragen von dem Wunsch, möglichst viel Wissen über die Welt zu erlangen, zugleich aber auch ›uns im Innersten zu verstehen‹ (21). Beides zu verbinden, ist das Vermögen, das er emphatisch der Literatur zuspricht.

Schrott steht mit seinen Büchern also in der Tradition des ›poeta doctus‹, des gelehrten Dichters, und der Lehrdichtung, insbesondere derjenigen des 18. Jahrhunderts, die ein neues, d. h. nicht mehr nur religiös, sondern naturwissenschaftlich fundiertes Erhabenes/Wunderbares der Natur preisen und durch seine Veranschaulichung einem breiteren Publikum vermitteln will.¹⁵⁵ Seine Bücher antworten gewissermaßen auf die im *Erste Erde Epos* zitierte Klage des US-amerikanischen Physikers Richard Feynman:

Unsere Dichter schreiben nicht über diese besondere Art von religiöser Erfahrung, die Wissenschaftler machen; unsere Künstler versuchen nicht, *deren staunenerregende Erkenntnisse anschaulich werden zu lassen* [Hvh. NG]. Ich frage mich, weshalb. Wird denn keiner von unserem heutigen Bild des Universums inspiriert? Der Wert der Wissenschaft bleibt unbesungen (zit. bei Schrott, *Epos*, 685).

Das war nicht immer so. Dichter wie Brockes (vgl. Kap. 3) machten es sich im frühen 18. Jahrhundert zur Aufgabe, höchstes Erstaunen angesichts der neuen Erkenntnisse über die Natur

154 Diese herkömmliche Kontrastierung von objektivem und subjektivem Wissen und die Zuschreibung des Letzteren an die Literatur wird von Schrott in der literarischen Praxis durchaus aufgeweicht, insofern er anerkennt, dass auch die Wissenschaft auf figurative Sprache angewiesen ist. Vgl. dazu: Karen Leeder: *The Poeta Doctus and the New German Poetry. Raoul Schrott's Tropen*. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 77:1, 2002, S. 51-67, hier S. 55 f.

155 Vgl. Leeder, *The Poeta Doctus* (Anm. 154), S. 51-55, 64 f.

zum Ausdruck zu bringen. Bei Brockes stand dieser Lobpreis allerdings noch im Kontext einer Physikotheologie, die mithilfe der naturphilosophischen Einsichten die Existenz Gottes belegen wollte. Doch auch Schrotts Büchern ist ein religiöser Impuls nicht fern, ob in der Suche nach dem Ursprung, in der existenziellen Frage nach der Situierung des Menschen in dieser Welt, oder in dem Maße, in dem Dichtung hier als Offenbarung von Wissen erscheint und in der die Bewunderung dieses Wissens schwerer wiegt als der Zweifel.

Im Bemühen, die Erkenntnisse der Naturwissenschaften so anschaulich zu machen, dass sie beim Leser das gewünschte STAUNEN erregen, ist Schott jedoch mit dem Problem der Un-sagbarkeit konfrontiert: »wie den Urknall anschaulich machen [...]. Da sind viel zu wenige Sprachformeln, um all die Formen des neuen Wissens auszudrücken, kaum Bilder, um die Erkenntnisse figurativ zu gestalten.« (Epos, 23) In *Tropen* und *Erste Erde Epos*, die hier exemplarisch herangezogen werden sollen, wählt Schrott unterschiedliche literarische Gattungen für diese Herausforderung: mal Gedichte, gegliedert in fünf Zyklen, mal ein Epos in (bis auf das siebte Buch) gebundener Rede, in dem Schöpfungs-Akteure ganz unterschiedlicher Art – die epischen Helden sind hier z. B. die Gesteinsarten, die Kräfte der Elemente und der Evolution ebenso wie die menschlichen Figuren, die in Anekdoten und als Stichwortgeber für die eigene Sinnsuche auftauchen – zusammengebracht werden. Beide versuchen, ein wissenschaftliches Wissen in seiner Bedeutung für den Menschen sinnfällig zu machen, das gleichfalls mitgeliefert wird, ob in Form erläuternder Glossen in den *Tropen* oder eines umfangreichen Anhangs über »unser Wissen von der Entstehung des Universums, der Erde, des Lebens, seiner unterschiedlichen Formen, und des Menschen« im *Erste Erde Epos*.

In *Tropen* wird zur Veranschaulichung dieses Wissens vor allem auf das Erhabene als eine Stil-kategorie gesetzt, die sich verfremdender Sprachfiguren bedient:

[D]as Erhabene ist eine ästhetische Kategorie, gerade weil die Ästhetik die Dinge verfremdet – und nur dieses Fremde das

Sublime auszudrücken in der Lage ist. [...] Die Tropen sind es, die mit ihren ungewohnten Sichtweisen jene paradoxalen Analogien erzeugen, die das Unfaßbare der Natur anzudeuten in der Lage sind (207).

Einzelne Elemente wissenschaftlichen Wissens werden auf diese Weise in poetische Bilder übersetzt, wie zum Beispiel die »minimalen Unbestimmbarkeiten« der Quantenphysik in das »labyrinth / des lichts in den hohlen wangen / der wellen · kreise und schleifen / mondringe wie sie heißen die fast zu jäh untergehen / um sie zu sehen« (19).¹⁵⁶ Im *Erste Erde Epos* spiegelt sich die Spannung zwischen der Totalität einer wissenschaftlichen Erzählung und der Partikularität des einzelnen poetischen Bildes hingegen auf der Ebene der Großform wider, die Prosa und Poesie miteinander vermitteln will:

Prosa erzählt in ihren Flächen über die Welt, sie setzt viel voraus und hält es für gegeben. Poesie hingegen will ausloten, um unter den Bedingungen, denen sie sich verschreibt, Sinnstiftendes von sich aus zu errichten. Sie zwingt einen dadurch über jede Zeile so lange nachzudenken, bis sie sich einer Form anpasst, die alles andere ist als ein Artifizium, indem sie das, was man sagen will, immer wieder auf sich zurückwirft. (24)

In diesem Sinne will das *Erste Erde Epos* ein »erzählendes Langgedicht«, bzw. »Poesie, die Welt enthält« (25), sein. Entsprechend ist der Zug zur megalomanischen Totalität, zum Erzählen eines Wissens über die Geschichte der Erde »vom Urknall bis zum Menschen« (846) hier sehr viel stärker ausgeprägt als in den *Tropen*; weniger deutlich ist zugleich der Perspektivismus, der die *Tropen* thematisch wie programmatisch prägt und ihnen insgesamt einen zurückhaltenden Gestus verleiht.

¹⁵⁶ Vgl. zu Schrotts Arbeit mit Metaphern in den Tropen: Leeder, sowie zu seinem Umgang mit dem Simile: Daniel Rothenbühler: »Die Natur kennt keine Schrift«. Raoul Schrotts Dialog mit den Naturwissenschaften. In: Text + Kritik 176, 2007, Themenheft *Raoul Schrott*, S. 43-52, hier S. 48-51.

Dieser Unterschied hat nicht zuletzt damit zu tun, dass Schrott mit dem *Erste Erde Epos* das wissenschaftliche Wissen über die Entstehung der Erde »in für uns Relevantes, in ein Verhalten, eine Moral umsetzen« möchte (26). Dieser ethischen Zielsetzung dient die Bewunderung, die im affektiven Zentrum des Epos und wohl auch der antizipierten Rezeption steht. Wie aber sieht diese aus der Bewunderung geborene ethische Haltung aus? Bei Schrott ist es die Verpflichtung, sich selbst »vor diesem Hintergrund [des wissenschaftlichen Wissens bzw. der Wissenschaften] zu definieren« (26), auch wenn, oder gerade weil es sich dabei um ein Wissen handelt, das zutiefst menschlich, d.h. vom menschlichen Körper und seinem Vermögen geprägt und konstruiert ist (19). Sich als Schöpfer des eigenen Weltbildes zu erkennen, mündet hier gerade nicht in Hybris, sondern angesichts der überwältigenden Vielfalt und historischen Tiefe der physikalischen Welt in einen ehrfürchtigen Mut. Schrott kommt hier Vasalous Forderung nach dem STAUNEN als einem philosophischen Ethos sehr nahe: Gerade weil »alles, was wir sind, einmal Teil von Staubnebeln und Sonnen« war, dürfen wir vor »irgendwelchen Ängsten vor diesem Unermesslichen« nicht kapitulieren, sondern müssen uns weiterhin mit der Anstrengung auseinandersetzen, es »fühlbar und begreiflich« werden zu lassen (Epos, 27).

»Von fern bestaunen«: Felicitas Hoppe

Felicitas Hoppes literarisches Universum ist dem Wunderbaren verpflichtet. In ihren Augsburger Poetikvorlesungen *Sieben Schätze* (2009) geht es um Fabeln, Märchen und Abenteuer geschichten, um Zauberinnen, Ritter und Ungeheuer, um Wünsche, Schätze und Geheimnisse. Die Wirklichkeit erscheint in ihren Büchern so, »als sei sie nichts als reine Erfindung, womöglich ein Märchen« (Schätze, 82). In *Paradiese, Übersee* (2003) tauchen zum Beispiel Fabelwesen, sprechende Tiere und ein irrender Ritter auf, der den Roman zugleich als Don Quichotiade ausweist. Das Wunderbare ist in diesem Roman aber auch

als fiktionstheoretisches und narratologisches Konzept präsent, und zwar über Verfahren, die auf die Verwunderung und anhaltende Irritation des Lesers zielen. Beispielsweise sendet der Roman höchst widersprüchliche Signale bezüglich seiner Referenz auf eine außerliterarische Realität. So bemüht er sich einerseits um die Verortung des Geschehens an real existierenden Orten; den gleichen Eindruck erweckt auch die dem Roman beigelegte Karte. Andererseits handelt es sich dabei jedoch um Orte, die – etwa im Fall der luxemburgischen Ardennen – dem durchschnittlichen Leser vollkommen unbekannt sein und deren Namen ihm wie ein fantasievolles Konglomerat deutscher und französischer Morpheme vorkommen dürften. Entsprechend sind sie von der Kritik auch – fälschlicherweise und dennoch aus wirkungsästhetischer Perspektive vollkommen korrekt – als Fantasieorte aufgefasst worden.¹⁵⁷ Auch die Landkarte erweist sich auf den zweiten Blick als fantastische Überblendung zweier verschiedener Karten in unterschiedlichen Maßstäben, und die darauf abgebildete Reiseroute entspricht nicht derjenigen der Figuren im Text. Der Roman macht darüber hinaus verschiedene Angebote, wie man die fantastisch anmutenden Figuren und Ereignisse gleichwohl plausibilisieren könnte – ein weiteres Indiz dafür, dass er an einer außer- oder zumindest innerliterarischen Wahrscheinlichkeit interessiert zu sein scheint. Jedoch werden auch diese Ansätze immer wieder durchkreuzt und stellen sich darüber hinaus als inkompatibel miteinander heraus.¹⁵⁸

157 Etwa von Steffen Richter oder Uta Beikünfter, vgl. dazu auch: Claude D. Conter: Felicitas Hoppes romantische Modernekonzeption. Zum Roman *Paradiese, Übersee*. In: Stefan Neuhaus/Martin Hellström (Hg.): Felicitas Hoppe im Kontext der deutschen Gegenwartsliteratur, Innsbruck 2008, S. 89-104, hier S. 94 bzw. Fußnote 30.

158 Vgl. zu meiner ausführlichen Lektüre dieses Romans, aus der Teile des Folgenden entnommen sind und in der abschließend auch eine Kritik an Hoppes Neigung zur Regression formuliert wird: Nicola Gess: Don Sylvio und der Kleine Baedeker. Zur Wiederkehr einer Poetik des Wunderbaren in Felicitas Hoppes *Paradiese, Übersee*. In: Text + Kritik 207, 2015, Themenheft *Felicitas Hoppe*, S. 25-34.

Aus dem Bemühen, die Wirklichkeit wie ein Märchen erscheinen zu lassen, spricht einerseits, so Hoppe in ihren poetologischen Überlegungen, das Bestreben einer ›Überwindung der Wirklichkeit‹ (Schätze, 82). Das Märchen bediene eine »Sehnsucht nach Abenteuern und *wunderlichen Dingen*« (69); es sei Ausdruck unserer Wünsche nach Geheimnissen, Schätzen, kurz, nach einem »besseren Leben« (19). In *Paradiese, Übersee* steht dafür das geheimnisvolle Fell eines Fabeltiers, der Berbiolette, ein, nach dem sich der Ritter verzehrt. Andererseits betont Hoppe jedoch, dass das Märchen dem Leser viel mehr über sich selbst mitteilen könne als die sogenannte realistische Literatur (19). In dieser Denkfigur kann man ein Verfahren aus Breitingers Poetik des Wunderbaren wiederfinden: Indem sich das Wirkliche in den Mantel des Wunderbaren hüllt, wird via Verwunderung ein Erkenntnisprozess angestoßen, der den Rezipienten schließlich die verborgene Gestalt des Wirklichen um so deutlicher erkennen lässt. So lernt man aus Hoppes Märchen zum Beispiel, dass wir nach der Verwirklichung unserer Wünsche »nicht selten schlecht da[stehen]« (Schätze, 14), dass wir uns eigentlich vor dem Unbekannten fürchten (18) und dass es manchmal eine (imaginäre) Reise braucht, um wirklich heimkehren bzw. zu sich finden zu können (72). Auch in *Paradiese, Übersee* geht es am Ende um die Rückkehr nach Hause bzw. in die erinnerte Kindheit, und der letzte, das Anliegen der Selbsterkenntnis betonende Satz lautet in großen Buchstaben: »DER RITTER; DAS BIN ÜBRIGENS ICH« (Paradiese, 186).

Nicht etwa als »Pressesprecherin« unserer Wünsche, sondern »unserer Ängste«, unserer »Furcht vor der Wirklichkeit« (Schätze, 14) beschreibt Hoppe darum die Literatur. Ihr ambivalentes Verharren zwischen Wunsch und Wirklichkeit zeigt sich nicht zuletzt an der Autorposition. In Hoppes Verständnis von Literatur geht es nämlich nicht darum, tatsächlich zu reisen, sondern darum, inspiriert durch die imaginären Welten anderer vom Reisen nur zu träumen (83). Vorbild ist hier das Kind, das sich eine Welt im Draußen imaginiert, die durch die Lektüre und das Hörensagen geprägt ist:

[D]er Schreiber [erhebt] seine kindliche Erinnerung von Wirklichkeit, also Gelesenes und Gehörtes, zum Maßstab für die erlebte Wirklichkeit [...], die er zwar nicht ignorieren kann, aber wieder und wieder überwinden möchte (82),

und zwar in der »Nachstellung des Blicks durch jenes Fenster, durch das wir in unserer Kindheit geblickt haben« (83). Die Imagination spielt für Hoppes Schaffen darum die entscheidende Rolle, nicht die »Recherche«, wie sie für andere Reiseschriftsteller – u. a. auch Schrott – unverzichtbar sein mag (213).¹⁵⁹ Motor ihres Schreibens ist das imaginative Staunen: das »von fern [B]estaunen« und die Bewunderung (97) der furchtlosen Reisenden, das sich Hineinbegeben in deren Wunsch- und Traumwelten (97) und schließlich der Gewinn einer »imaginativen und mentalen Kontrolle« (191) über diese, die der Auftakt zu eigenen Reisen ins Imaginäre ist. Vorbild bleibt auch hier das Kind:

Die Phantasie eines Kindes ergreift in einer Form von einer Geschichte Besitz, die man als eine Einheit [von zwei gegensätzlichen Orten, von Raum und Bedeutung] bezeichnen könnte. [...] Das Kind kann die Geschichte nach Belieben wieder betreten, sich umsehen, all diese Dinge finden und in Ruhe über sie nachdenken. Indem es der Welt einer solchen Geschichte seine Beachtung schenkt, beginnt es, die imaginative und mentale Kontrolle zu übernehmen. (190f., zit. Hughes¹⁶⁰)

Das imaginative Staunen über die Wunderwelt geht also mit einem ausdauernden Nachdenken einher, das für Hoppes Literaturverständnis wesentlich ist: »Unsicherheit und Zweifel«

159 Vgl. zu Hoppes Unterscheidung von Reiseschriftstellern und reisenden Schriftstellern, den Aufbruchs- und Suchbewegungen in ihren Texten und dem ›Anderswo der gewohnten Umgebung‹ als ›Gegenraum‹ ästhetischer Produktivität: Christine Kanz: Mit Staunen auf den Gang der Dinge blicken, Felicitas Hoppes und Yoko Tawadas Schreiben in Bewegung. In: Michaela Holdenried/Alexander Honold/Stefan Hermes (Hg.): Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne, Berlin 2017, S. 97-116, hier S. 98, 100, 104.

160 Ted Hughes: Wie Dichtung entsteht, Frankfurt a. M./Leipzig 2001.

(153) sind hier von großer Bedeutung, denn Literatur lebt vom »Kontrast von Rätseln und ihrer Lösung, [...] von Revision und Befragung« (159).

In *Paradiese, Übersee* sind dafür vor allem die narrativen Finessen des Romans verantwortlich, wie z.B. metaleptische Manöver und Irritationen der herkömmlichen Logik. Beispielsweise scheint der Roman zunächst weiträumig über Rück- und Vorausblenden strukturiert zu sein. Versucht man aber, diese in eine zeitliche Reihenfolge zu bringen, ist man mit logischen Unmöglichkeiten konfrontiert. So müsste der Ritter einen Brief an den Doktor transportieren, der doch eigentlich der Brief der Schwester an ihn selbst ist und den ihm erst der Hund gegeben haben kann, den er aber erst nach Beginn seiner Queste mit dem Brief getroffen hat. Diese Teile der Erzählung lassen sich nicht in eine logische Reihenfolge bringen, und die Germanistin Michaela Holdenried hat den Roman darum treffend mit einem Möbiusband verglichen.¹⁶¹ Der Roman selbst legt jedoch einen anderen Vergleich nahe: das Kartenlegen, bei dem zwar immer alle Karten im Spiel bleiben, jedoch in immer anderer Reihenfolge ausgelegt werden:

In Wahrheit war der Handschuh aber nur liegen geblieben auf der Straße [...], wie eine Karte, die vorübergehend verschwindet und trotzdem im Spiel bleibt, denn [...] nichts kann wirklich in Vergessenheit geraten. Alles bleibt im Spiel, [...] weil am Ende alles, jede Karte [...] Teil der Geschichte werden muss (Hoppe, *Paradiese*, 25 f.).

Das Kartenspiel gehorcht dem Prinzip einer gesteuerten Kombinatorik. Wie die Karten (d.h. Figuren, Motive, Erzählstränge) gemischt, in welcher Reihenfolge sie hingelegt und wie sie interpretiert, also ausgelegt werden, liegt an der Autorinstanz,

¹⁶¹ Michaela Holdenried: Ein unbekannter Stubengenosse Schillers, das Tropenverdikt Ottiliens und die Suche nach dem Berbiolettenfell. Anmerkungen zur postmodernen Zitationspraxis und Autorschaft im Werk von Felicitas Hoppe, *GoethezeitPortal* 2005, S. 15. URL: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/holdenried_hoppe.pdf [letzter Zugriff: 11.8.2018].

die im Roman als Kartenlegerin auftaucht (20 f.).¹⁶² So verraten auch die zahlreichen Wiederholungen im Roman deutlich eine ordnende Hand: Sie gehorchen einer dreiteiligen Struktur, indem in jedem der drei Teile des Romans alle Elemente in neuer Kombination vorkommen. Und spätestens nach dem zweiten Durchgang durch dieses Spiel der kontrollierten Kombinatorik ist klar, dass der Roman nicht an einer Abbildung von Wirklichkeit, ebenso wenig am Mitgehen des Lesers mit der Handlung oder an seiner Identifikation mit den Romanfiguren interessiert ist, und dass die Wiederholungen nicht auf ein zu lösendes Rätsel verweisen.

Im Zentrum des Romans steht vielmehr das Faszinosum dieser Kombinatorik und ihrer Effekte selbst. Die optische Metapher, die der Roman dafür findet, stammt ebenfalls aus dem Motivarsenal des Wunderbaren: Die Rede ist vom Kaleidoskop, das hier vom Pauschalisten, der am Dogma der Wirklichkeitsabbildung und -erschließung festhält, wie folgt kritisiert wird: »Man hebt es ans Auge und sieht nichts als Streifen und Punkte, lauter unklare Muster« (16 f.).¹⁶³ Das Kaleidoskop erzeugt das Wunderbare als ein Spiel von Farben und Formen, und der Leser ist gleichermaßen fasziniert von den überraschenden Effekten wie vom Können der Autorinstanz, die über diese virtuose Kombinatorik gebietet: Der »Hoppe-Ton«¹⁶⁴ zielt, der poetologischen Tradition des Wunderbaren zutiefst verpflichtet, auf die Bewunderung der Autorin ebenso wie auf die irritierte Verwun-

162 Vgl. Gess: *Don Sylvio und der Kleine Baedeker* (Anm. 158), S. 29-31. Zur Stärkung dieser Instanz vgl. auch Holdenried, *Ein unbekannter Stubengenosse* (Anm. 161), S. 17; sowie Hoppes Rede von einem »Hoppe-Ton«: Felicitas Hoppe: »Der Steuermann als Autopilot«. Ein Gespräch. In: Anja K. Meier/Burkhardt Wolf (Hg.): *Wege des Kybernetes. Schreibpraktiken und Steuerungsmodelle von Politik, Reise, Migration*, Münster 2004, S. 16-24, hier S. 21.

163 Das Kaleidoskop als »wunderbares Instrument« beschreibt zum Beispiel Eichendorff in der *Geschichte der poetischen Literatur* (1857); vgl. dazu: Nicola Gess: »Wunderbare Beleuchtung«. Zur Konzeption des Wunderbaren bei Joseph von Eichendorff. In: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, 2008, S. 265-289, hier S. 270.

164 Hoppe, »Der Steuermann« (Anm. 162), S. 21.

derung und ein Staunen, das im Sinnieren über die fantastische Welt, ihre rätselhaften Figuren und Manöver die Imagination des Rezipienten freisetzt. Ihr Störpotenzial tarnend mit dem Inventar der Kindheit und der Reise entfalten diese Texte eine gegenwartsdiagnostische Poetik des STAUNENS, die zwischen Regression und Aufbruch, Affirmation und kritischer Befragung schillert.

Dank

Den Ertrag aus mehreren Jahren Forschung in ein schmales Büchlein zu bannen, ist nicht leicht, schon gar nicht, wenn einem dafür nur wenige Monate zur Verfügung stehen. Umso dankbarer bin ich denjenigen, die mich in diesem Prozess begleitet haben: Agnes Hoffmann und Daniela Hahn, die die jeweils fertig gewordenen Kapitel umgehend gelesen, kommentiert und kluge Kürzungsvorschläge gemacht haben, Ella Imgrüth und Simone Sumpf, die sich fortlaufend um das Lektorat gekümmert haben, sowie Lea Liese, die am Schluss noch einmal das ganze Manuskript durchgesehen hat. Außerdem möchte ich diejenigen nicht unerwähnt lassen, mit denen ich mich in den letzten vier Jahren viel über das Staunen austauschen durfte und denen ich wichtige Anregungen verdanke: Micha Huff, Mireille Schnyder und Hugues Marchal.

Teile von Kapitel 6 sind erschienen in: Poetiken des Stauens im frühen 20. Jahrhundert. Brecht, Šklovskij, Benjamin, ihre Theorien der Verfremdung und ein Ausgangspunkt bei Descartes. In: Susanne Knaller/Rita Rieger (Hg.): Ästhetische Emotion. Formen und Figurationen zur Zeit des Umbruchs der Medien und Gattungen (1900-1930). Heidelberg 2016, S. 25-57; und Teile von Kapitel 8 in: Don Sylvio und der Kleine Baedeker. Zur Wiederkehr einer Poetik des Wunderbaren in Felicitas Hoppe's *Paradiese, Übersee*. In: Text + Kritik 207, 2015, Themenheft *Felicitas Hoppe*, S. 25-34.

Bildnachweis

- Abb. 1 & 2: Schwarz-Weiß-Fotografien von Tom Dombrowski der Vorstellung *Wald* des Theaterlabors Bielefeld (Premiere: 13. Mai 1993). Inszenierung: Peter Jallakas und Siegm Schröder. Abdruck mit freundlicher Erlaubnis des Theaterlabors Bielefeld.
- Abb. 3: Alison Dalwood: *Time Visible as Moving Light*, von links nach rechts: *Wallpaper, Striplight, Tiles*, 2007, University of Ulster. Fotografien unter milchigem Perspex, jeweils 280 x 150 cm. © 2018 From Alison Dalwood: Claude Glass Revisited: ›... The largest down to the smallest balls of mercury reflect the entire universe«. In: Christian Mieves/Irene Brown (Hg.): *Wonder in Contemporary Artistic Practice*, New York/London 2017, S. 263-270, hier S. 264. Reproduced by permission of Taylor and Francis Group, LLC, a division of Informa plc.
- Abb. 4: Frontispiz, entworfen von Domenico Piola (1627-1703), gestochen von Giorgio Tasnière; in: Emanuele Tesauo: *Il Cannocchiale Aristotelico, o sia, Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione: che serue à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica*, Turin 1670.
- Abb. 5: M.C. Escher: »Ascending and Descending« (1960), Lithografie; 28.5 x 35.5 cm. © 2018 The M.C. Escher Company – The Netherlands. All rights reserved. www.mcescher.com.

Siglen

- ET: Bertolt Brecht: Über experimentelles Theater. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 15, Frankfurt a. M. 1967, S. 285-305.
- GdU I: Ernst Bloch: Geist der Utopie. Erste Fassung [1918]. In: Ders.: Gesamtausgabe, Bd. 16, Frankfurt a. M. 1971.
- GdU II: Ernst Bloch: Geist der Utopie. Zweite Fassung [1923]. In: Ders.: Gesamtausgabe, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1977.
- KdU: Immanuel Kant: Kritik der Urteilkraft. In: Ders.: Werkausgabe in 12 Bänden. Hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. X, Frankfurt a. M. 1994.
- MB: Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.2, Frankfurt a. M. 1974, S. 605-653.
- NTS: Bertolt Brecht: Neue Technik der Schauspielkunst. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 15, Frankfurt a. M. 1967, S. 337-388.
- WET I: Walter Benjamin: Was ist das epische Theater? (1). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Frankfurt a. M. 1991, S. 519-531.
- WET II: Walter Benjamin: Was ist das epische Theater? (2). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Frankfurt a. M. 1991, S. 532-539.

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

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

© Nicola Gess 2019

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2019

www.wallstein-verlag.de

Umschlag: Susanne Gerhards, Düsseldorf

ISBN (Print) 978-3-8353-3311-6

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8023-3

DOI <https://doi.org/10.46500/83533311>