

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
»Staunenerregende 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 publizierten *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 Zaubertrickkunst, nicht auf eine illusionäre, sondern auf eine *tatsächliche* Ausdehnung der Grenzen des Menschenmöglichen, die auch im Kontext einer Ästhetik der Disziplinierung steht. Ob Schlangensamen, 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 multi-sensuelle 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 Wegrund 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 Kunstszenen 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.

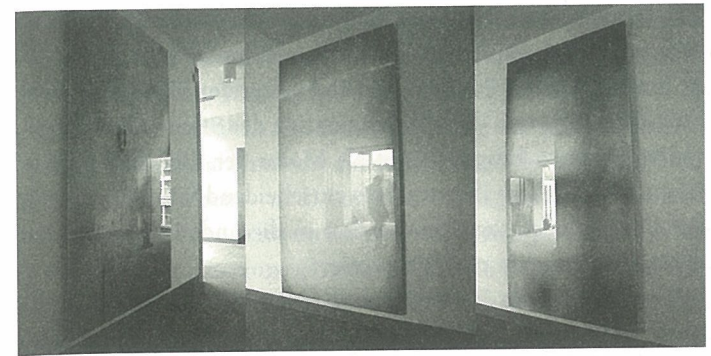


Abb. 3: Alison Dalwood: *Time Visible as Moving Light*, von links nach rechts: *Wallpaper, Striplight, Tiles*, 2007, University of Ulster. Fotografien unter milchigem Perspex, jeweils 280 x 150 cm.

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 aesthetica‹ 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.