

Autorenmanuskript; bibliographische Angabe zur Publikation:

Gess, N. (2020) "Stören und Staunen", in R. Freudenberg and M. Lessing-Sattari (eds.) *Zur Rolle von Irritation und Staunen im Rahmen literarästhetischer Erfahrung. Theoretische Perspektiven, empiriebasierte Beobachtungen und praktische Implikationen*. Berlin: Peter Lang, pp. 57–70.

Nicola Gess

Stören und Staunen

Abstract: The article examines the role of wonder in aesthetic experience by looking at two theories of poetics, one from the mid 18th and one from the early 20th century. It strives to demonstrate that the relationship of wonder and irritation plays a central and similar role in both of them, even if these poetics are eventually pursuing different goals, and that their findings on this matter can still be of relevance for aesthetic and didactic thought today.

In der Einleitung zum vorliegenden Band fragen die Herausgeberinnen, welche Rolle Staunen und Irritation in der (literar-)ästhetischen Erfahrung spielen, in welcher Beziehung die beiden Konzepte zueinanderstehen und ob sie auch für die (Literatur-)Didaktik wichtig sein könnten. Mein Beitrag antwortet auf diese Fragen aus den Perspektiven der Literaturtheorie und der Geschichte der Poetik. Schlaglichtartig zeigt er am Beispiel von zwei poetologischen Entwürfen zum Verhältnis von Staunen und Störung auf, dass diese Thematik auch schon vor gut 100 und 250 Jahren – unter ganz unterschiedlichen kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen – die Dichtungstheoretiker beschäftigte und dass deren Entwürfe auch für die gegenwärtige Bearbeitung fruchtbar gemacht werden können.

Poetologische Überlegungen zum Staunen finden sich schon in der Antike, etwa bei Longin und Aristoteles; sie sind auch in den *meraviglia*-Poetiken des 16. und 17. Jahrhunderts ubiquitär, und nicht zuletzt – hierauf wird im Folgenden eines meiner Schlaglichter fallen – auch für deutschsprachige Dichtungstheorien des 18. Jahrhunderts zentral, nun unter dem neuen Vorzeichen einer philosophischen Ästhetik, für die das Staunen als Brücke zwischen *aisthesis* und *cognitio* fungiert (vgl. Gess 2019, S. 38–45). Mein zweites Schlaglicht beleuchtet das frühe 20. Jahrhundert, in dem Staunen als ästhetische Emotion eine Renaissance erlebt, 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.¹

In den Avantgarde-Poetiken wird Staunen als ein Phänomen der Störung beschrieben: eines gestörten literarischen Gegenstands einerseits, insofern er semantische, syntaktische, generische oder stilistische Normen verletzt, einer verstörten Rezipient*in andererseits, insofern sie sich in ihren Erwartungen getäuscht sieht und neue Wahrnehmungen verarbeiten muss. Besonders deutlich wird diese

¹ Vgl. dazu ausführlich Gess 2016 sowie entsprechend: Gess 2019, S. 103–124; im folgenden Absatz und im Teil 1 wird auf diesen Aufsatz resp. dieses Kapitel zurückgegriffen.

Ausrichtung in literarischen Theorien der Verfremdung, etwa bei Viktor Šklovskij, Bertolt Brecht und Walter Benjamin. Die Verfremdung fungiert dort als ein literarisches, dramaturgisches und ggf. auch politisches Stör-Verfahren, das ein Staunen nach sich ziehen soll, dessen Zielsetzungen gleichwohl unterschiedlich sind – was nicht zuletzt auf die divergierenden Interessenlagen und historischen Kontexte der drei Autoren zurückzuführen ist: Während es dem politischen Schriftsteller Brecht in den 1930er-Jahren um das Staunen als distanzierende, einen Erkenntnisprozess auslösende Emotion geht, hat der russische Literaturtheoretiker und spätere Formalist Šklovskij in den späten 1910er-Jahren vor allem einen Zustand sensueller Erregung im Sinn, in dem ein ‚Fühlen der Dinge‘ wieder möglich werden soll. Auch Benjamin geht es in den 1930er-Jahren, ebenso angeregt durch die Begegnung mit Brecht wie mit Prousts Werk, um eine neue Beziehung zum (ästhetischen) Gegenstand, der im Staunen ‚die Augen aufschlagen‘ soll. Jedoch reflektiert er zugleich auf die besondere, zwischen Prozessualität und Momenthaftigkeit, zwischen Transzendierung und Arretierung schillernde Zeitstruktur des ästhetischen Staunens und bettet seine Überlegungen in eine Theorie des Gedächtnisses, der Geschichte und Geschichtsschreibung ein.

Im Folgenden werde ich mich zunächst ausschließlich auf Šklovskijs Verfremdungstheorie konzentrieren, um an ihrem Exempel ein Zusammenspiel von Störung und Staunen herauszuarbeiten, das bis heute wirkmächtig ist. Im Anschluss wende ich mich meinem zweiten Beispiel zu, das aus einer Epoche stammt, in der das Staunen als ästhetische Emotion neu codiert wird: Johann Jakob Breitingers *Critische Dichtkunst* (1740), die eine letztlich wissenspoetologisch motivierte Funktionalisierung der Störung im Dienst des Staunens entwickelt. Den Beitrag beschließen vergleichende Überlegungen zur Relevanz dieser Beobachtungen für die eingangs aufgeworfenen Fragen.

1 Šklovskij

In seinem Aufsatz *Die Kunst als Kunstgriff* (1916) fordert Šklovskij mit Aristoteles, dass die dichterische Sprache „fremdartig und überraschend wirken“ (Šklovskij 1966a [1925], S. 22) bzw. „den Charakter des [...] Erstaunlichen haben“ (Šklovskij 1969 [1916], S. 31) solle.² Dazu passt der von ihm gewählte russische Begriff, der im Deutschen üblicherweise mit *Verfremdung* übersetzt wird: *ostranenie*. Er leitet sich aus der Wurzel *stranno*, d. h. fremd, seltsam, wunderbar her, sodass er sich wörtlich als *Ver-wunderlich-ung* übersetzen ließe (vgl. Fankhauser 1971, S. 3). Kann man die *ostranenie* also als ein Verfahren der Staunensproduktion verstehen? Ein späterer Text von Šklovskij

² Vgl. für diese Bezugnahme auf Aristoteles und eine gleichzeitige Einordnung der Theorie Šklovskijs in den weiteren Kontext der russischen Formalisten: Hansen-Löve 1978, S. 19–42.

legt dies nahe. Dort rekurriert er zur Verdeutlichung des älteren *ostranenie*-Begriffs auf den Begriff *udivlenie*, d. h. Erstaunen/Verwunderung, von dem Renate Lachmann meint, dass er „ohne Mühe als Synonym für *ostranenie* gefaßt werden könnte“ (Lachmann 1970, S. 245). Šklovskij schreibt in diesem späteren Text über die *udivlenie*: „Das Erstaunen ist der Beginn der Bewußtmachung des Lebens“ (Šklovskij 1966b, S. 200).³ Damit interpretiert er Aristoteles' Formel vom Staunen als dem Anfang der Philosophie auf signifikante Weise neu: Ihm geht es nicht um das Staunen als epistemische Emotion, also um ein Staunen, das zur Erkenntnissuche motiviert und insofern am Anfang der Philosophie steht, sondern um 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 Anfang der Ästhetik (als Aisthesis) steht. Philosophen der Aufklärung, unter ihnen René Descartes, hatten dieses Staunen geschmäht, weil es den Körper im Genuss des intensiven Reizes, bei Descartes des „Kitzels“ der „äußerst zarten und weniger verfestigten“ Partien des Gehirns stillstelle und so, anders als die von ihm durchaus wertgeschätzte Verwunderung, ein Fortschreiten zur Erkenntnis verhindere (Descartes 1984 [1649], S. 113).⁴ Šklovskij aber setzt gerade auf diese intensive somatische Erfahrung im Staunen, von der er sich eine Befreiung aus der automatisierten und anästhesierten Wahrnehmung erhofft.

Die von Šklovskij in seinem Aufsatz diskutierten Kunstgriffe der *ostranenie* lassen sich allesamt als Störungen im Sinne der Normabweichung verstehen: Abweichung vom konventionellen Darstellungsmodus; rhetorische Mittel, fremdsprachliche Einsprengsel und Archaismen als Abweichungen vom gewöhnlichen Sprachgebrauch; Abweichung vom Rhythmus der Prosa (vgl. Lachmann 1970, S. 234). In *Die Kunst als Kunstgriff* nehmen sowohl die erste Variante der Abweichung großen Raum ein, wenn Šklovskij zum Beispiel zeigt, wie Lew Tolstoj eine Begebenheit aus der Perspektive eines Pferdes schildert, als auch die zweite, d. h. der Einsatz rhetorischer Mittel. Insbesondere interessiert sich Šklovskij hier für die Metapher: „Ich persönlich bin der Ansicht, daß sich die Verfremdung fast überall dort findet, wo ein Bild ist. [...] Es ist nicht der Sinn des Bildes, seine Bedeutung unserem Verständnis näherzubringen, sondern eine besondere Wahrnehmung des Gegenstandes zu bewirken“ (Šklovskij 1966a [1925], S. 19). Da nicht die diskursive Erkenntnis, sondern, wie Šklovskij schreibt, „Fühlen“ und „Empfinden“ (ebd., S. 7) das Ziel der Verfremdung sind, ist diese Abweichung ins Sprachbild nicht etwa auf größere Klarheit ausgerichtet, sondern auf eine Steigerung der Intensität: „Das poetische Bild ist eins der Mittel, einen möglichst starken Eindruck hervorzurufen. [...] [E]s ist all diesen Mitteln gleichwertig, die dazu dienen, eine durch ein Objekt hervorgerufene Empfindung zu verstärken“ (ebd., S. 10).

³ Šklovskij 1966b, S. 200, auch zit. bei Lachmann 1970, S. 245. Mit Dank an Inna Schill für die Anfertigung einer Übersetzung des Kapitels.

⁴ Vgl. zur ambivalenten Positionierung zum Staunen: Gess 2019, S. 33–38.

Bei den Störungen qua Normabweichung handelt es sich also um eine Art sprachliches Vitalisierungsprogramm, das über die Maximierung der Intensität die sinnliche Wahrnehmung steigern und bewusst erlebbar machen soll: „[Das] Künstlerische[...] ist ‚kunstvoll‘ konstruiert, damit die Wahrnehmung bei ihm anhält und ein Höchstmaß an Intensität und Dauer erreicht [...]. Die dichterische Sprache erfüllt diese Bedingungen“ (ebd., S. 22). Die Annahme, dass der Leser*in die Störung der Norm eine intensive somatische Erfahrung verschaffe, begründet Šklovskij dabei mit Rekurs auf den Philosophen und Sprachwissenschaftler Broder Christiansen, den er in *Die Beziehungen zwischen den Kunstgriffen* über fast zwei Seiten zitiert:

[W]er in der Sprache lebt, wer durch ein lebendiges Bewußtsein des Sprachnormalen von jeder Abweichung unmittelbar getroffen wird wie von einer sinnlichen Erregung [...]; ihn trifft jedes Anderssein eines Ausdrucks, eines Bildes, einer Wortverbindung mit der Stimmung eines sinnlichen Eindrucks (Šklovskij 1966a [1925], S. 32).⁵

Die Störungen der Sprache stören also die perzeptiven Automatismen der Rezipient*in. Normalerweise werden „die Dinge [...] entweder nur durch einen ihrer Wesenszüge dargestellt, zum Beispiel durch ihre Zahl, oder sie werden gleichsam nach einer Formel reproduziert, ohne daß sie im Bewußtsein auftauchen“ (ebd., S. 12). Die Kunstgriffe der *ostranenie* aber unterbrechen diese Ökonomie der Wahrnehmungskräfte und fordern stattdessen ihre intensive und dauernde Beanspruchung, die eine „Wahrnehmung des Lebens“ (des im Text Dargestellten, der Materialität der Sprache und der Rezipient*in selbst, ebd., S. 13) im Sinne einer somatischen Erfahrung der Abweichung ermöglichen soll.

Die veränderte Wahrnehmung der gestörten Rezipient*in nennt Šklovskij auch ein neues Sehen, d. h. die Kunstgriffe der *ostranenie* verleihen nicht nur den Dingen, sondern auch dem Sehen bzw. der sinnlichen Wahrnehmung insgesamt eine neue Qualität. Während Šklovskij hier also die doppelte Produktion von Neuem betont, rücken Christiansens Überlegungen zugleich deren Abhängigkeit von der Norm in den Blick. Die sprachlichen Störungen können nur vor dem Hintergrund einer extremen Vertrautheit mit dem Gewöhnlichen ihren Reiz entfalten. Er schreibt:

Warum ist uns fremdsprachliche Lyrik, auch wenn wir die Sprache erlernt haben, niemals ganz erschlossen? Die Klangspiele der Worte hören wir doch, wir vernehmen Reim um Reim und fühlen den Rhythmus, wir verstehen den Sinn der Worte und nehmen Bilder und Vergleiche und Inhalte auf: alle sinnlichen Formen, alles Gegenständliche können wir erfassen. Was fehlt uns noch? Es fehlen uns die Differenzimpressionen: die kleinsten Abweichungen vom Sprachgewohnten in der Wahl des Ausdrucks, in der Kombination der Worte, in der Stellung, in der Verschränkung der Sätze (Šklovskij 1966a [1925], S. 32).

⁵ Vgl. dazu: Robinson 2008, S. 128. Lachmann betont jedoch, dass sich Šklovskij bei aller Orientierung an Christiansen von ihm abgrenzt: „[Christiansens] These von den Differenzqualitäten wird von Šklovskij mit anderen Akzenten versehen: die Schaffung von Abweichungsfaktoren ist ein Prinzip der Kunst, die einer als Selbstzweck verstandenen Wahrnehmung gilt. Die Erzeugung von Abweichungsfaktoren ist das *ostranenie*, und die besondere Art der Wahrnehmung, die damit erreicht werden soll, nennt Šklovskij das ‚videnie‘ (‚Sehen‘) oder ‚oscuscenie‘ (‚Empfinden‘), das er dem bloßen Wiedererkennen des Gewohnten (‚uznavanie‘) entgegensetzt“ (Lachmann 1970, S. 237).

Bezogen auf die Frage nach dem Verhältnis von Staunen und Störung lässt sich daraus schließen, dass literarische Verfahren der Produktion von Staunen, wie z. B. die Kunstgriffe der *ostranenie*, nicht per se staunenerregend sind, sondern immer nur relativ zu ihrem jeweiligen Erwartungshorizont (vgl. Gess 2019, S. 125–130). Sie erregen Staunen, wenn sie diesen Horizont spezifisch stören/erweitern und diese Störung/Erweiterung auch als solche wahrgenommen wird. Das gilt allerdings auch für alle anderen literarischen Verfahren und ihre ästhetischen Emotionen; so sorgt z. B. auch das Monströse nur dann für Schrecken, wenn es unerwartet auftritt. Nur für das Staunen aber lässt sich argumentieren, dass es nicht nur durch spezifische Verfahren, sondern zusätzlich auch durch die Störung des Erwartungshorizonts als solche hervorgerufen wird, sodass diese hier gewissermaßen reflexiv wird.⁶ Wenn Hans-Robert Jauß 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 hab[e]“ (Jauß 1975, S. 133), so kann Staunen hier als Gradmesser gelten: Je größer die ästhetische Distanz (und d. h. hier auch: 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 den erst nach der dadurch angestoßenen Valorisierung eine positiv/negativ valente Emotion folgt.⁷ Das Problem an dieser Sichtweise ist allerdings, dass es Kunst an den Imperativ steter Innovation koppelt, während es Šklovskij doch gerade um die Wertschätzung des Alltäglichen, Gewöhnlichen geht, das nur wieder neu wahrgenommen werden soll.⁸

Ich hatte oben davon gesprochen, dass die Kunstgriffe der *ostranenie* das Staunen der Leser*in hervorrufen; zugleich wäre es aber reduktiv, Staunen hier als einen bloßen Affekt im Sinne eines Reiz-Reaktions-Schemas aufzufassen. Zumal wenn man *ostranenie* als Synonym zu *udivlenie* versteht, wird deutlich, dass Staunen hier auch eine Aktion oder vielmehr eine bestimmte Haltung meint, die zu den Dingen einzunehmen ist, *damit* sie fremd erscheinen: Staunen bedeutet hier immer schon auch: erstaunlich *machen*. Es funktioniert als eine ästhetische Praxis, wie sie seit dem 18. Jahrhundert als adäquater Umgang mit ästhetischen Gegenständen kultiviert wurde, bei Šklovskij (und nicht nur bei ihm) aber nun auch auf alltägliche Gegenstände übertragen wird, um diese anders, d. h. losgelöst von ihren alltäglichen und instrumentellen Kontexten und terminologischen Schranken,

⁶ Besonders deutlich wird das bei Šklovskij an einem Kunstgriff, den er die „Bloßlegung des Kunstgriffs“ (Šklovskij 1966a [1925], S. 131) nennt: die Krönung aller Kunstgriffe, insofern der Kunstgriff hier auf sich selbst – d. h. auf das Prinzip Kunstgriff als solches – verweist und in dieser Selbstreflexion die automatisierte Wahrnehmung stört.

⁷ Diese These habe ich zuerst formuliert in: Gess 2013; Gess 2014.

⁸ Über dieses Problem und über alternative Perspektiven auf das Staunen reflektiere ich ausführlich in: „Staunen heute?“ in: Gess 2019, S. 148–171.

man könnte auch sagen, als ästhetische/aisthetische Objekte, wahrnehmen zu können; zu keinem anderen Zweck als dieser Wahrnehmung selbst.⁹

2 Breitinger

Dass die Dichter*in sich um das Neue, ja sogar um das Wunderbare als äußerstes Extrem des Neuen zu bemühen habe, um die Leser*in oder Zuschauer*in zum Staunen zu animieren, ist in deutschsprachigen Poetiken der Mitte des 18. Jahrhunderts Konsens. Im zweiten Band seiner *Ästhetik* von 1758 bringt der Philosoph Baumgarten diese Überzeugung auf einen bündigen Begriff. Er schreibt: „Das Erwirken von Neuheit, durch diese von Verwunderung, durch diese von Neugier und durch diese von Aufmerksamkeit, mögen wir [...] die ÄSTHETISCHE THAUMATURGIE nennen“, also die Kunst der Staunenserzeugung (Baumgarten 2007 [1758], S. 823). Mit dieser Kunst beschäftigt sich auch Breitingers *Critische Dichtkunst*, und ich möchte im Folgenden zeigen, wie Breitinger in diesem Kontext auf eine Produktion von Fremdheit setzt, in der nicht nur Störung und Staunen bereits eng aufeinander bezogen werden, sondern auch das Bemühen um eine Intensivierung des Lebens bzw. des Lebensgefühls eine wichtige Rolle spielt.

Breitingers Beschäftigung mit dem Neuen ist ähnlich motiviert wie Šklovskijs Theorie der *ostranenie*; was bei Šklovskij die automatisierte Wahrnehmung, ist bei Breitinger die „betäubende Gewohnheit“:

Die Macht dieser Gewohnheit ist so groß, daß sie die Sinnen bindet, uns aller Empfindung beraubt, 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. [...] ja die Gewohnheit machet uns nicht selten so unachtsam, daß wir auch die größten Wunder der Natur nichts achten (Breitinger 1966 [1740], Bd. 1, S. 109).

Breitingers Bemühen zielt daher darauf, die Sinne wieder freizusetzen, die Empfindungen wieder zu wecken und die Leidenschaften, allen voran das gesuchte Staunen, wieder zu erregen, und dafür braucht er das extrem Neue: „[D]iese Gabe [die Sinnen und das Gemüthe auf eine angenehm-ergetzende Weise zu rühren und einzunehmen] [kommt] allein dem Neuen, Ungewohnten, Seltsamen, und Ausserordentlichen [zu]“ (ebd., S. 110). „Das Neue und Ungemeine [ist] die einzige Quelle des Ergezens [...], welches die Poesie hervorbringt“ (ebd., S. 111).

In Breitingers Setzen auf das Neue kann man einerseits den wirkungsästhetischen Pragmatiker erkennen, der dem Publikum – mit einigen moraldidaktischen Einschränkungen – gibt, was ihm gefällt; man kann darin auch die anthropologisch motivierte Furcht vor der Langeweile erkennen, dem

⁹ Vgl. zum Staunen als ästhetischer Praxis: Gess 2019, S. 148–162 sowie Vasalou 2015, S. 121–142.

Schreckgespenst der nicht arbeitenden Oberschicht des 18. Jahrhunderts, die Breitinger in der Tat als ein schlimmes Übel ansieht; man kann darin auch den Aufklärer erkennen, der den Reiz des Neuen vor allem einsetzt, um via Dichtung eine Belehrung und moralische Verbesserung des Publikums zu erreichen – darauf wird unten noch zurückzukommen sein. Doch klingt in seiner Klage über die Macht der Gewohnheit auch schon das Problem eines mangelnden Bezugs zur Lebenswelt an, das im frühen 20. Jahrhundert, unter ganz anderen historischen, gesellschaftlichen und ideengeschichtlichen Voraussetzungen, als Entfremdung gefasst und für Šklovskij zum Movers seiner Verfremdungstheorie wird. Zur Lösung des Problems der „Betäubung“ der Sinne und der „dumm“ gewordenen Empfindung zielt Breitinger darum auch keineswegs nur auf die literarische Präsentation genuin neuer Materie, wie z. B. neuer Erkenntnisse der Naturphilosophie. Sondern vielmehr auch darauf, eben diesen verloren gegangenen Bezug zur alltäglichen Lebenswelt wiederherzustellen, indem das Alltägliche wieder staunenswert gemacht wird. Dafür setzt Breitinger, um hier Christiansens Terminus aufzugreifen, auf die Differenzerfahrung, die in der Art und Weise der Darstellung begründet liegt und letztlich auf eine Störung der Nachahmung hinausläuft: ein Verfremdungsverfahren *avant la lettre*.

Schon in Breitingers Nachahmungskonzept ist eine Differenzerfahrung eingelassen. Er erläutert wiederholt, an antike Mimesis-Theorien anschließend, dass das Ergötzen an der Nachahmung deswegen so groß sei, weil man die Kopie mit dem Original vergleiche und über deren Ähnlichkeit ein Urteil fälle. Die Wertschätzung der gelungenen Nachahmung setzt also das Bewusstsein ihrer Abweichung vom Original voraus. Wie wichtig diese Differenz für Breitinger ist, wird deutlich, wenn er argumentiert, dass auch bei der Nachahmung bloß möglicher Dinge der Vorgang der Vergleichung stattfindet. Obwohl hier kein Urbild existiere, finde

eine ähnliche und eben so angenehme Gemüthes-Beschäftigung und Ueberlegung in den Gedancken statt [...], da wir nemlich diese unbekanntten Bilder mit andern ähnlichen und bekantten vergleichen, und aus Zusammenhaltung der Umstände entscheiden, ob sie möglich und wahrscheinlich seyen. (Breitinger 1966 [1740], Bd. 1, S. 75)

Hier geht es nicht mehr um die möglichst perfekte Kopie, sondern um Konzepte der Kombination und Ähnlichkeit, für die gerade die Differenzerfahrung zwischen Wirklichem und Möglichem grundlegend ist.

Breitingers Wertschätzung der Differenzerfahrung wird im Kapitel über das Neue zu einer Poetik der Verfremdung weiterentwickelt. Breitinger greift hier zur Metapher der optischen Instrumente und ihrer fremden Perspektive auf das Bekannte, um das Vermögen der Dichtung zur Produktion von Neuem zu veranschaulichen. So schreibt er von den „vormahls verborgenen Schönheiten [, die] das Auge, mit einem Vergrößerungs-Glase bewaffnet, uns in der Welt der kleinen Dinge entdeckt hat“ (ebd., S. 122), wie z. B. die „Saft-Kuegelgen, welche in den Insecten ihren Zirckel-Lauf durch alle die kleinen Lebens-Gefässe derselben fortführen [und] uns der Bewunderung [...] würdig

[dünken]“ (ebd., S. 120). Das gleiche Vermögen, im vermeintlich Bekannten eine neue Welt zu entdecken, spricht er auch der Dichtung zu. Wie das Mikroskop, könne auch der „poetische Pinsel“ die „Schönheiten des Kleinen“ offenbaren, indem er sie gerade nicht so nachahme, wie sie sich „dem blossen Auge“ (ebd., S. 122) zeigten. Hier geht es zum einen darum, der Leser*in Einsichten der Naturphilosophie zu vermitteln. Aber zum anderen argumentiert Breitinger hier auch für ein genuin literarisches Vermögen, der Leser*in in der Konzentration auf das Detail, in der Augmentierung und der sezierenden Innenschau eine ebenso verfremdende Perspektive auf das Altbekannte zu ermöglichen, wie es das Mikroskop vermag. Es fällt nicht schwer, hierin eine Nähe zu Šklovskijs Kunstgriff der „inadäquaten Perspektive“ (Lachmann 1970, S. 233) zu erkennen, der die Perspektive des *bloßen Auges* (d. h. der automatisierten Wahrnehmung) stört durch die Einnahme der Perspektive des Mikroskops bzw. durch literarische, dem Mikroskop abgelernte Verfremdungsverfahren, die das Staunen der Leser*in hervorrufen.

Breitinger widmet dieser „Kunst, gemeinen Dingen das Ansehen der Neuheit beyzulegen“ (Breitinger 1966 [1740], Bd. 1, S. 291), schließlich ein ganzes Kapitel, das eine Fundgrube für Verfremdungsverfahren *avant la lettre* darstellt. Er setzt hier erneut mit der Klage ein, dass manche Dinge „durch den täglichen Umgang und Gebrauch so bekannt und gewöhnlich“ geworden seien, „daß sie in ihrer nacketen Vorstellung weder Aufmercksamkeit noch Verwunderung erwecken könnten, sondern gantz unachtsam und kaltsinnig vorbegegungen würden“ (ebd., S. 298). Darum ist die Dichter*in aufgerufen, durch ihre Kunst „auch bekannten und täglich vorkommenden Dingen ein ganz neues und verwundersames Ansehen bey[z]ulege[n]“ (ebd., S. 297). Dafür empfiehlt Breitinger ihr, „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“ (ebd., S. 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. Breitinger spricht hier, wie Šklovskij bzw. dessen Übersetzerin, von „Kunstgriffen“, die die Dichter*in anwenden könnte, alternativ auch von „geheimen Vortheilen“ und „Kunst-Streichen“ der „poetischen Mahler-Kunst“ (ebd., S. 296). Bewirkt werden soll durch sie dreierlei: eine Verlebendigung der Vorstellungen („beleben“, ebd.), die Veränderung ihrer äußeren Erscheinung („wunderbares Ansehen, rechtes Licht“, ebd.) und die Intensivierung der Wirkung („entzückende Kraft“, ebd.), worin noch einmal besonders deutlich wird, dass es hier um eine sinnliche Erfahrung geht.

Um das zu erreichen, setzt Breitinger abermals auf die Veränderung der Perspektive: „Dieses geschieht, wenn er die Sachen vorstellet, nicht wie sie würclich sind, sondern wie sie uns in verschiedenen Gesichts-Puncten vorkommen“ (ebd., S. 299). Breitinger gibt drei Beispiele für solche inadäquaten Perspektiven, derer sich die Dichter*in bedienen kann: den Betrug der Sinne, den Betrug der

Affekte und den Betrug des Aberglaubens. Als ein Beispiel für den Betrug der Sinne führt Breitinger die scheinbare Lebendigkeit eines gemalten Bildes an; diese Täuschung greife die Dichter*in in ihrer Ekphrasis intensivierend auf; intensivierend deswegen, weil sie das Bild in der Beschreibung noch mehr belebe, als es dem gemalten Bild je möglich gewesen sei – gedacht ist hier an rhetorische Figuren wie die *evidentia* (ebd., S. 66), die *energeia* (sowohl im Sinne einer Vorstellung von Tätigkeit als auch im Sinne von ästhetischer Wirksamkeit; vgl. Adelung 1785, S. 274) und die *prosopopoeia* (vgl. Breitinger 1966 [1740], Bd. 1, S. 302). Als Beispiele für den Betrug der Affekte führt Breitinger unter anderem die Furcht und die Liebe an, die die Phantasie so erhitzten, dass sie „von dem Verstande und den Sinnen ganz abgezogen, und in sich selbst hinein gekehret“ werde: „[Sie] stellet sich die Gegenstände ihrer Betrachtung vor, [...] wie sie dieselbigen wünschet [bzw. fürchtet, NG]. Man saget darum mit Recht, daß die Leidenschaften alles mit eigenen und ganz anderen Augen anschauen“ (ebd., S. 308). Die Dichter*in folge dem Betrug der Furcht vor allem in „hyperbolischen Redens-Arten“ (ebd., S. 310) und dem der Liebe, indem sie Fluten von Bildern zu einem einzigen, immer neu besungenen Bildgegenstand sowie „nährliche Einfälle des metaphorischen Witzes“ erfinde. Das Staunen der Leser*in gilt in all diesen Fällen sowohl der neuen Erscheinung der dargestellten Gegenstände wie auch der neuen Art und Weise der Darstellung.

Breitinger setzt jedoch, Dichtungstheoretiker in Johann Christoph Gottscheds Fußstapfen, nicht nur auf die Störung, sondern zugleich auch auf die Ent-Störung, und das unterscheidet seinen Ansatz ganz entschieden von dem Šklovskijs. Denn die Täuschungen durch die Sinne, die Affekte und den Aberglauben sollen durch die Dichtung letztlich nicht affirmiert, sondern nur zur vorübergehenden Verfremdung des Gewöhnlichen genutzt werden. Daran anschließend soll dann aber ein zweites, gewissermaßen reflexives Staunen die Überschreitung zur Erkenntnis gewährleisten: der Erkenntnis nämlich, dass es sich nur um eine Täuschung gehandelt hat und dass derartige Täuschungen auch sonst die Wahrnehmung zu trüben vermögen. Breitinger schreibt:

der Poet hintergehet uns [...] zum Behuf der Wahrheit durch einen angenommenen Schein der Falschheit [...]. Die nachfolgende Beschäftigung des Gemüthes, da es die Vorstellungen mit seinen Begriffen und angenommenen Sätzen vergleicht, da es durch den Schein der Falschheit durchdringt [...] muß nothwendig angenehm und mit Ergetzen verknüpft seyn; zumahlen da diese Entdeckung die unschuldige List des Poeten recht verwundersam machet (ebd., S. 142).

So wird letztlich das „Wahre der Einbildung“ zum „Wahren des Verstandes“ (ebd., S. 138) hin aufgelöst, entweder indem die Leser*in etwas, das sie nach dem Maßstab der Einbildung für falsch hielt (wie z. B. das Kreisen der Erde um die Sonne), nun für wahr erkennt oder aber indem sie etwas, das sie nach dem Maßstab der Einbildung für wahr hielt (etwa die Lebendigkeit eines Bildes), als bloßen literarisch induzierten Betrug der Sinne bzw. der Einbildungskraft erkennt. Die ästhetische Emotion, die damit verbunden ist, ist dann nicht mehr das genießende „Ah“ vor der neuen Erscheinung, sondern der „Aha-Effekt“ der gewonnenen Erkenntnis (Fisher 1998, S. 31).

3 Abschließende Überlegungen

Breitingers und Šklovskijs Dichtungstheorien liegen nicht nur zeitlich, sondern auch in ihren kulturellen und sozialen Kontexten denkbar weit auseinander. Umso bemerkenswerter ist es, dass bei beiden die Tendenz zu beobachten ist, im Rahmen ihrer poetologischen Überlegungen Staunen letztlich als eine ethisch fundierte Praxis zu denken: Es geht beiden um Fragen des Lebens bzw. der Lebensführung, nämlich um das Bedürfnis oder die Notwendigkeit, ‚das Leben‘ wieder zu fühlen bzw. wieder einen sinnlich unmittelbaren Zugang zu den Dingen des Alltag zu bekommen – wenngleich mit unterschiedlichen Zielsetzungen: mal als Selbstzweck, mal als Mittel zur Wissensvermittlung und einer Aufklärung, die sich nicht zuletzt auf die Betrügereien der Sinne richtet.¹⁰ Und beide entwickeln dafür literarische Verfremdungsverfahren, die es der Rezipient*in ermöglichen sollen, das vermeintlich Vertraute aus neuer Perspektive zu sehen, und d. h.: darüber ins Staunen zu geraten und ihm daher mit höchster Aufmerksamkeit zu begegnen.

Dabei wird Staunen zum einen als eine sowohl kognitive wie somatische Reaktion auf die Störung einer jeweils spezifischen Erwartungshaltung bestimmt. Zum anderen wird Staunen – das ist bei Breitinger erst in Ansätzen erkennbar, bei Šklovskij aber bereits sehr präsent, insofern er an eine entsprechende Diskurstradition anschließen kann, die Staunen als ästhetische Praxis konzipiert und kultiviert¹¹ – als eine bestimmte Haltung zu den Dingen verstanden, die die automatisierte Wahrnehmung allererst selbst stört. Es gilt also nicht nur: *Wem altbekannte Dinge (z. B. durch literarische Verfremdungsverfahren) in einem neuen Licht erscheinen, der/die staunt über sie, als sähe er/sie sie zum ersten Mal*; sondern auch: *Wer über altbekannte Dinge staunt, als sähe er/sie sie zum ersten Mal, dem/der erscheinen sie fremd und neu* – was sich dann in entsprechenden literarischen Darstellungen oder philosophischen Erkenntnissen niederschlagen kann. In den Zirkel von Staunen und Störung führen also offenbar zwei Eingänge, und beide werden von Šklovskijs Zeitgenossen eifrig genutzt, so wählt etwa, um nur zwei prominente Beispiele anzuführen, Heidegger den zweiten Eingang und Brecht den ersten.¹²

Eine letzte Unterscheidung, die anhand meiner Beispiele veranschaulicht und auch für gegenwärtige Überlegungen zum Staunen fruchtbar gemacht werden kann, betrifft diejenige zwischen

¹⁰ Vgl. jedoch zur Veränderung des Lebensbegriffs zwischen dem frühen 18. und dem frühen 20. Jahrhundert: Thüring 2012, S. 40–59.

¹¹ Vgl. Fußnote 9 oben.

¹² Vgl. Heidegger 1984, S. 151–190, sowie Heidegger 1981 [1956], S. 26: „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“. Zu Brecht vgl. Gess 2016.

einem, mit Fisher gesprochen, „AH“- und „AHA“-Moment des Staunens.¹³ Während Ersteres ebenso die sinnliche Dimension, die für Breitinger und Šklovskij als Lust am neuen Reiz gleichermaßen relevant ist, wie auch die spirituelle Dimension des Staunens betont, die für Šklovskij von Belang ist und auf die Kontemplation eines kognitiv nicht restlos Auflösbaren bzw. sich dem Begriff Entziehenden zielt, betont das Zweite, und hier ist vor allem an Breitinger zu denken, die kognitive Dimension des Staunens und also den Antrieb zum bzw. den Moment des Erkenntnisgewinns.¹⁴ Im ersten Fall („AH“) wird die Störung im Genuss/in der Kontemplation gewissermaßen auf Dauer gestellt, im zweiten Fall („AHA“) mit der gewonnenen Erkenntnis rasch wieder beendet bzw. in ein neues Wissen überführt – weshalb Philosophen der Aufklärung Ersterem mit Skepsis, Letzterem aber mit Sympathie begegneten. Die Unterscheidung dieser zwei Ausrichtungen des Staunens hat eine lange philosophische Tradition, ist häufig mit entsprechenden Werturteilen verbunden und setzt sich bis heute fort.¹⁵ Für didaktische Belange scheint auf den ersten Blick das „AHA“-Moment besser geeignet zu sein. Wo es aber um die Sensibilisierung für literar-ästhetische Erfahrungen geht, sieht das schon anders aus. Denn für die philosophische Ästhetik ist es geradezu kennzeichnend, das Staunen als Brückenschlag zwischen *aisthesis* und *cognitio* zu denken und sich darum gerade nicht für eine dieser Dimensionen, sondern für ihr Zusammenspiel stark zu machen.¹⁶ Insofern ist die Literaturdidaktik gut beraten, sowohl auf ein naives Staunen über ‚störende Literatur‘ wie auf Staunen als eine ästhetische Praxis zu setzen, die im Umgang mit literarischen Texten ebenso erlernt wie kritisch hinterfragt werden kann und die im besten Fall auch selbst immer wieder für Störungen des *Common Sense* sorgt.¹⁷

Literatur

Adelung, Johann Christoph (1785): Über den deutschen Styl. 3 Theile in einem Band. Berlin: Christian Friedrich Voss.

Baumgarten, Alexander G. (2007) [1758]: Ästhetik. Teil 2. Hamburg: Felix Meiner.

Breitinger, Johann Jacob (1966) [1740]: Critische Dichtkunst. 2 Bde. Stuttgart: Metzler.

¹³ Vgl. neben Fisher 1998 auch Matuschek 1991, der eine ähnlich grundierte Unterscheidung zwischen einem aristotelischen und einem platonischen Staunen trifft und entsprechende Traditionslinien durch die Ideengeschichte bis ins 18. Jahrhundert verfolgt.

¹⁴ Vgl. für die Unterscheidung dieser drei Dimensionen: Fingerhut/Prinz 2018.

¹⁵ So z. B. bei Rubenstein 2008.

¹⁶ So z. B. der Gegenwartsphilosoph Jesse Prinz, dessen Buch *Works of Wonder* in Kürze bei Oxford UP erscheinen soll.

¹⁷ Vgl. hierzu auch ausführlich: Gess 2019, S. 148–171.

- Descartes, René (1984) [1649]: Die Leidenschaften der Seele. Hamburg: Felix Meiner.
- Fankhauser, Gertrud (1971): Verfremdung als Stilmittel vor und bei Brecht. Tübingen: Huth.
- Fingerhut, Joerg/Prinz, Jesse J. (2018): Wonder, Appreciation and the Value of Art. In: Progress in Brain Research. Vol. 237, pp. 107–128.
- Fisher, Philip (1998): Wonder, the Rainbow, and the Aesthetics of Rare Experience. Cambridge: Harvard University Press.
- Gess, Nicola (2013): Staunen als ästhetische Emotion. Zu einer Affektpoetik des Wunderbaren. In: Baisch, Martin et al. (Hrsg.): Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit. Freiburg: Rombach, S. 115–132.
- Gess, Nicola (2014): Vortheoretische Affekte. Staunen als ästhetische Emotion zwischen Genuss und Erkenntnis. In: Jahraus, Oliver/Grizeli, Mario (Hrsg.): Vor der Theorie. Immersion, Materialität, Intensität. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 325–336.
- Gess, Nicola (2016): Poetiken des Staunens im frühen 20. Jahrhundert. Brecht, Sklovskij, Benjamin, ihre Theorien der Verfremdung und ein Ausgangspunkt bei Descartes. In: Knaller, Susanne/Rieger, Rita (Hrsg.): Ästhetische Emotion. Formen und Figurationen zur Zeit des Umbruchs der Medien und Gattungen (1900-1930). Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 25-57.
- Gess, Nicola (2019): Staunen. Eine Poetik. Göttingen: Wallstein.
- Hansen-Löve, Aage (1978): Der russische Formalismus. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Heidegger, Martin (1981) [1956]: Was ist das – die Philosophie? Vortrag 1955. Pfullingen: Neske.
- Heidegger, Martin (1984): Grundfragen der Philosophie. Ausgewählte Probleme der Logik. Freiburger Vorlesung Wintersemester 1937/38. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann.
- Jauß, Hans-Robert (1975): Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. München: Fink, S. 126–162.
- Lachmann, Renate (1970): Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij. In: Poetica. Jg. 3. H. 3, S. 226–249.
- Matuschek, Stefan (1991): Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse. Tübingen: Max Niemeyer.
- Robinson, Douglas (2008): Estrangement and the Somatics of Literature. Tolstoy, Shklovsky, Brecht. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Rubenstein, Mary-Jane (2008): Strange Wonder. The Closure of Metaphysics and the Opening of Awe. New York: Columbia University Press.

Šklovskij, Viktor (1966a) [1925]: Theorie der Prosa. Hrsg. u. übersetzt von Gisela Drohla. Frankfurt a. M.: Fischer.

Šklovskij, Viktor (1966b): Ob udivlenii. In: Ders.: Povesti o Proze. Bd. 1. Moskau: Khudozhestvennaya literatura, S. 198–202.

Šklovskij, Viktor (1969) [1916]: Die Kunst als Verfahren. In: Jurij Striedter (Hrsg.): Texte der russischen Formalisten. Bd. 1. München: Wilhelm Fink, S. 3–35.

Thüring, Hubert (2012): Das neue Leben. Studien zu Literatur und Biopolitik 1750–1938. München: Wilhelm Fink.

Vasalou, Sophie (2015): Wonder. A Grammar. Albany: State University of New York Press.