Zwischen Wahn und Wundern. Eigenzeiten des Staunens

Nicola Gess

Mit der Frage nach einer »Psychopathologie der Zeit«[1] beschäftigt sich der vorliegende Essay aus einer affektpsychologischen und zugleich ästhetikgeschichtlichen Perspektive. Dabei gehe ich von der Beobachtung aus, dass es wohl keine ›Basisemotion‹ gibt,[2] die in der Geschichte der Ästhetik so zuverlässig mit ›Eigenzeitlichkeit‹ verbunden wurde wie das Staunen – eine Emotion, die in den zu untersuchenden Texten gewissermaßen als *pars pro toto* für die ästhetische Erfahrung einsteht.[3] Die Annahme dieser philosophischen und literarischen Schriften lautet: Wer staunt, dem kommt die normale Zeitwahrnehmung abhanden. In welche Richtung dies jedoch geht (z.B. Unterbrechung oder Dehnung von Zeit, Zeitlosigkeit oder Verräumlichung von Zeit) und ob diese Abweichung von der Norm pathologisiert oder als Ausweis eines überlegenen Denk- und Dichtungsvermögens oder

1 So der Titel des Heftes, in dem der vorliegende Essay erscheint.

2 Als ›Basisemotion‹ werden in der Psychologie Emotionen bezeichnet, die gewissermaßen zur emotionalen Grundausstattung eines Menschen gehören, ob sie nun als für das Gattungswesen Mensch grundlegend und angeboren (Evolutionspsychologie), als für eine bestimmte Kultur/Gesellschaft/soziale Gruppe grundlegend und Ergebnis sozialer Prozesse (Sozialpsychologie) oder schlicht als Grundlage für andere Gefühle gedacht werden, die sich selbst nicht auf andere grundlegendere Gefühle zurückführen lassen (Individualpsychologie).

3 Im ästhetischen und poetologischen Diskurs des 18. Jahrhunderts bildet sich ein Verständnis von Staunen als einer ästhetischen Praktik heraus, die kontemplativ, reflexiv und zugleich anhaltend ist; vgl. dazu im Detail: Gess 2019, Kap. 3, 4, 8. Auch heute schlagen Philosoph*innen wie Jesse Prinz und Sophia Vasalou vor, die Rolle des Staunens in der ästhetischen Erfahrung zu reflektieren. So markiert für Vasalou Staunen die »distinction between the practical and the aesthetic points of view, or between interested and disinterested perception« (Vasalou 2015: 141). Was im Folgenden über die Eigenzeitlichkeit des Staunens zu sagen ist, resonniert zum Beispiel sehr deutlich – und ich danke Sandra Janßen für diesen Hinweis – mit Michael Theunissens Ausführungen über die Eigenzeitlichkeit der ästhetischen Anschauung: »Sinnliche Wahrnehmung wird zur ästhetischen Anschauung, indem das Subjekt vermöge seines gewaltsamen Sich-Losreißens von der Zeit gewaltlos in den Gegenstand sich versenkt« (Theunissen 1991: 285–299, hier 288); diese »Gegenwart des Verweilens […] [eignet] in keiner Weise dem Subjekt […]. Sie ist die Gegenwart des Anderen« (ebd.: 295).

ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1|2021
urn:nbn:de:hbz:6:3-zfk-2021-34687
© transcript 2021

einer höheren Erkenntnis gewertet wird, soll im Folgenden anhand einer Reihe exemplarischer Positionen von der Frühaufklärung bis in die 1930er-Jahre untersucht werden.[4]

Drei Vorbehalte seien vorausgeschickt. Erstens: Mit diesen Positionen, die sowohl Grundlagentexte einer Ästhetik des Staunens wie auch weniger bekannte Fundstücke berücksichtigen, soll ein Kaleidoskop zum Thema entworfen, d.h. ausdrücklich *keine* Entwicklungsgeschichte geschrieben oder gar eine anthropologische Aussage über das Staunen gemacht werden. Zweitens: Es wären auch andere Stationen möglich gewesen. Ich konzentriere mich hier auf diese vier, um einerseits Positionen aus der Zeit der Begründung der philosophischen Ästhetik und andererseits solche aus dem frühen 20. Jahrhundert abbilden zu können, das für die Frage nach »Psychopathologien der Zeit« von besonderem Interesse ist.[5] Drittens: Da es sich um Positionen aus vier Jahrhunderten und aus unterschiedlichen linguistischen Kontexten handelt, müssten die historische Semantik des Wortes Staunen und seiner Verwandten (v.a. Verwunderung) und die feinen Differenzen zwischen den entsprechenden Wörtern in den anderen Sprachen (z.B. *admiration*, *étonnement*, *astonishment*, *amazement*, *wonder*) stärker berücksichtigt werden, als es hier möglich ist. Ich bemühe mich daher um eine entsprechende sprachliche Sensibilität und verweise darüber hinaus auf Ausführungen an anderer Stelle (vgl. Gess 2019: 18–23; Schnyder/Gess 2019: 1–10, hier 2).

»[U]nbeweglich wie eine Statue«

Grundlegend für die neuzeitliche Auseinandersetzung mit den Emotionen ist René Descartes' Studie über die Leidenschaften der Seele, *Les passions de l'âme* von 1649. Dem Staunen, der *admiration*, kommt in dieser Studie eine ganz besondere Stellung zu, erkennt Descartes doch in ihm die erste aller Leidenschaften, insofern es diejenige Leidenschaft sei, mit der der Mensch auf etwas Neues reagiere:

> »Wenn ein Objekt uns beim ersten Entgegentreten überrascht und wir urteilen, daß es neu ist und sehr verschieden von allem, was wir vorher kannten, […] bewirkt das, daß wir uns über es wundern und erstaunt sind« (Descartes 1984 [1649]: 95).[6]

Descartes wertschätzt das Staunen einerseits, weil es die Seele dazu bringe, »mit Aufmerksamkeit die Objekte zu betrachten, die ihr als selten und außerordentlich erscheinen« (ebd.: 109) und darüber hinaus auch dazu diene, die Dinge, »die wir bis dahin nicht gewußt haben, […] im Gedächtnis [zu] bewahren« (ebd.: 117). Wer keine »natürliche Neigung zu dieser Leidenschaft« habe, sei und bleibe darum »gewöhnlich sehr unwissend« (ebd.). Andererseits will Descartes das Staunen aber auch zügig wieder beendet wissen. So ist z.B. *Die Meteore* (1637), Descartes naturphilosophische Schrift über die Himmelserscheinungen, von der Hoffnung getragen, dass die Leser*innen nach der Lektüre »in den Wolken

4 In den Kapiteln zu Descartes und Benjamin greife ich zurück auf Gedanken und Passagen aus Gess 2019: 35/36, 115–17, 124.
5 Vgl. dazu die Einleitung zum vorliegenden Heft.
6 Vgl. zum Staunen bei Descartes grundlegend: Zittel 2017: 41–65.

nur noch Dinge sehen werden, deren Ursache sie leicht verstehen können[,] und nichts mehr, das ihnen Grund gibt zum Staunen« (Descartes 2006 [1637]: 305). Descartes geht es hier also darum, vermeintliche »Wunder der Natur« (ebd.: 33) auf ihre natürlichen Ursachen zurückzuführen, auf dass sich das Staunen der Betrachter*innen möglichst vollständig in Verstehen bzw. in Wissen auflöse.

In *Les passions de l'âme* wird ersichtlich, *warum* das Descartes so wichtig ist. Der Grund liegt in der Gefahr, sich »unmäßig zu verwundern« (Descartes 1984 [1649]: 119), und das heißt, sowohl in der Betrachtung fremdartiger Dinge nicht mehr an der Auflösung des Staunens interessiert zu sein als auch sich über ganz alltägliche Dinge zu wundern, die eigentlich gar keine nähere Untersuchung verdienen:

> »Das macht die Krankheit derjenigen aus, die von blinder Neugier 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‹, daß Dinge, die keinerlei Bedeutung haben, sie nicht weniger fesseln als diejenigen, deren Erforschung äußerst brauchbar ist« (ebd.: 121).

In der blinden Neugier liegt also die *eine* pathologische Abweichung des Staunens; die andere liegt in einem zu heftigen Erstaunen, das Descartes als étonnement bezeichnet. Descartes bestimmt das Staunen (*admiration*) als eine »plötzliche Überraschung der Seele« (ebd.: 109) durch die Konfrontation mit einem neuen Objekt. In organischer Hinsicht hat diese Überraschung zur Folge, dass »die Lebensgeister […] mit großer Kraft zu der Stelle des Hirns […] streben, wo [der Eindruck des neuen Objekts im Gehirn, NG] stattfand«, um ihn dort »zu verstärken und festzuhalten« (ebd.). Wenn die Überraschung durch das neue Objekt aber zu stark ist, werden, so Descartes, zu viele Lebensgeister an dieser Stelle blockiert, d.h. sie fließen von dort nicht mehr in die Muskeln, noch gelingt es ihnen, sich von »den ersten Bahnen«, die der neue Eindruck geschaffen hat, wieder »abzuwenden«. Und das bewirke, 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« (ebd.: 115).

Diese Arretierung durch ein zu heftiges Erstaunen (*étonnement*) hält Descartes für ebenso schädlich wie die blinde Neugierde.

Man kann diese beiden Staunens-Pathologien auch als Konsequenz aus einer paradoxen Eigenzeitlichkeit des Staunens verstehen, die sich vielleicht am besten als ein dauernder Moment beschreiben lässt. Descartes lässt gewissermaßen nur dessen eine Seite gelten – das kognitive Staunen, das den Motor eines Erkenntnisprozesses darstellt und sich als kurzer Zwischenmoment, als bloßer Übergang von einem *Davor* des Unwissens zu einem *Danach* des Wissens präsentiert. Aber die andere, man könnte auch sagen, die sinnliche Seite des Staunens, bei der es um ein Innehalten in der *aisthesis*, in der sinnlichen Wahrnehmung des neuen Reizes geht, ist ihm suspekt. Descartes spricht z.B. davon, dass »äußerst zart[e] und weniger verfestigt[e]« Partien des Gehirns überreizt werden könnten

und vergleicht diese Überreizung auch mit dem »nahezu unerträglich[en]« Kitzeln zarter Fußsohlen (ebd.: 113). Seine mit dem *étonnement* verbundene Befürchtung ist nun, dass der neue Reiz so stark werden könnte, dass die Unterbrechung des Zeitkontinuums, die das Staunen im Prozess der Wahrnehmung bedeutet, gleichsam auf Dauer gestellt wird. Der Erkenntnisprozess bleibt dann beim ersten Eindruck stecken, es werden keine Bewegungen und weiterführenden Handlungen angestoßen, der Körper ist arretiert, weil die sinnliche Wahrnehmung vollständig durch den inneren Reiz absorbiert ist.

Descartes beunruhigt dieser Zustand nicht zuletzt deswegen, weil er durchaus lustvoll sein kann, wie die erste pathologische Abweichung des Staunens zeigt. Geht es der »blinden Neugier« doch genau darum, diesen Zustand des Staunens-um-seiner-selbst-willen wieder und wieder aufzusuchen, sich keine Gelegenheit zum Gebannt- und Gefesselt-Werden entgehen zu lassen und diese sogar willkürlich herbeizuführen. Die Wundersucht, die Descartes fürchtet, zielt auf einen Selbstgenuss ab, in dem sich ästhetische Erfahrung und Kurzweil verbinden.

»[D]en Kopff voll Gedancken«

Knapp 100 Jahre nach Descartes' Studie erschien Johann Jakob Breitingers *Critische Dichtkunst* (1740). Auch Breitinger begegnet dem Staunen zunächst mit Skepsis. Einen Hang zum Staunen zu haben ist bei ihm zwar nicht Symptom einer Krankheit, wohl aber ein Anzeichen von großer Einfältigkeit und Dummheit. Es zeichnet Kinder ebenso wie das ungebildete Volk aus:

> »unerfahrne Kinder [gaffen] alle Sachen ohne Unterschied mit einer dummen Bewunderung [an], weil ihnen alles fremd, neu und seltzam vorkommen muß. […] In die Classe der Kinder gehöret aller Pöbel des menschlichen Geschlechtes« (Breitinger 1966 [1740]: I, 124).

Bezogen auf die Frage nach den Eigenzeiten des Staunens steht hier vor allem der Verdacht der Entwicklungslosigkeit im Raum; außerdem auch der des Zeit-Vertreibs.

Jedoch gibt es bei Breitinger auch ein kultiviertes Staunen, über das Philosoph und Dichter verfügen, das aber über die Rezeption von Dichtung auch an ein breiteres Publikum vermittelt werden kann. Wie seine Zeitgenossen Baumgarten, Meier und Bodmer beginnt Breitinger nämlich, Staunen als eine ästhetische Praktik zu denken, die geübt und vervollkommnet werden kann. Die kognitive Dimension des Staunens wird hier nicht mehr gegen seine sinnliche Dimension ausgespielt, sondern das Staunen wird als Brücke zwischen *aisthesis* und *cognitio* gerade wertgeschätzt. Dies steht im Kontext einer allgemeinen Kultivierung der sinnlichen Erkenntnis, wie sie die Begründung der philosophischen Ästhetik auszeichnet, welche die sinnliche Erkenntnis als notwendige Vorstufe aller rationalen Erkenntnis verstanden wissen will und ihr darüber hinaus auch noch ganz eigene Qualitäten, z.B. eine besondere Anschaulichkeit, zuschreibt.

Staunen wird in diesem Zusammenhang nicht mehr nur reaktiv gedacht, als spontane Reaktion auf einen neuen Reiz, die den Menschen in die Lage versetzt, diesen mit höchster Aufmerksamkeit zu untersuchen. Sondern Staunen wird nun auch aktiv gedacht, als

eine Praktik, die kultiviert und gezielt eingesetzt werden kann, um beispielsweise selbst im Altbekannten noch etwas Neues und Verwunderliches entdecken zu können.[7] Diese lässt sich als eine ästhetische Praktik bezeichnen, weil es zum einen um die Schulung der *aisthesis*, also der sinnlichen Wahrnehmung geht, und weil dieses Staunen zum anderen, so Breitingers Überzeugung, in der Rezeption von Kunst und insbesondere Literatur geübt werden kann und nicht zuletzt auch den dichterischen Enthusiasmus befördert.

Ebenso wichtig sind aber auch die ethischen Implikationen dieser Praktik, insofern sie die für das aufgeklärte Subjekt grundlegende Fähigkeit zur Introspektion, Selbstreflexion und Selbstregulation befördert.[8] Breitinger versteht Staunen auch als eine geistige Meditation und korrigiert entsprechend in den *Discoursen der Mahlern* (1721–1723) Descartes' negative Bewertung:

> »Eine Passion für eine gewisse Sache ist alleine fähig einem Menschen die Sinne zu feßeln und sein Gemüthe beschäfftiget zu halten, wenn diese Passion starck ist, so reisset sie einen Menschen in ein Erstaunen, […] frieret sein Gemüthe so starck auf den Gegenstand seiner Betrachtung, daß er diejenigen Sachen, welche ihm die aussern Sinne vorstellen, verachten muß, aus Furcht, daß sie ihm an dem speculativen Genuß desjenigen Guten, welches ihm die Imagination so schön vormahlet, hinterlich seyn möchten […]. Ich habe an einem Orte das Meditiren beschrieben [sic!] eine Conversation der Seelen mit sich selbst, wenn nun die Seele in der Conversation mit sich selbst begriffen ist, so ist unmöglich das sie zu gleicher Zeit den aussern Sinnen Gehör geben könne« (Bodmer/Breitinger 1721–1723: 3, 118–119).

Breitinger hat also, anders als Descartes, nicht nur kein grundsätzliches Problem mit dem arretierenden, hier »einfrierenden« Staunen, sondern hält es im Gegenteil sogar für sehr sinnvoll für denjenigen, der »richtig und ungestört Nachdenken« (ebd.: 123) lernen will. Staunen, das bedeutet für Breitinger hier so intensiv über einen Gegenstand (der Vorstellung) und die eigene Wahrnehmung und Beurteilung dieses Gegenstands zu »meditieren«, dass man darüber den Bezug zur Außenwelt für einige Zeit ganz verliert. Dass Breitinger Staunen dabei als einen meditativen Vorgang denkt, macht auch die Überarbeitung der folgenden Passage deutlich. Er schreibt in den *Discoursen der Mahler* ursprünglich:

> »Der Meditierende folget keine andre Gesetze, als solche die vernünfftig sind, die Reguln der Wolständigkeit [also auch des gesellschaftlichen Umgangs; NG] können ihn nicht beunruhigen; […] [weil; NG] er keinen andern Zweck hat, als sich selbst von der Wahrheit zu versichern« (Bodmer/Breitinger 1721–1723: 2, 42).

In der späteren Neuauflage der *Discourse* als *Der Mahler der Sitten* (1746) heißt es dann aber:

7 Zu meinem Praktik-Begriff vgl. Reckwitz 2003: 282–301.

8 Die folgenden Überlegungen zum Staunenskonzept im Kontext der *Discourse der Mahlern* werden im Zusammenhang mit meinen Überlegungen zu Bodmers Staunenspoetik detaillierter ausgeführt in: Gess 2021 (Im Erscheinen).

»*Der Staunende* folget keinen anderen Gesetzen, als der Vernunft; die Regeln des Wohlstandes binden ihn nicht […], [d]a es ihm allein um die Erforschung der Wahrheit zu thun ist« (Bodmer/Breitinger 1746: 1, 95; Hervorhebung d. Verf.).

Zwar spricht auch Breitinger davon, dass das »Gemüt« des Staunenden »eingefroren« sei, doch ist diese äußere Starre hier nur Ausdruck einer umso regeren geistigen Tätigkeit. Das entspricht auch der in *Grimms Wörterbuch* vermerkten ursprünglichen Bedeutung des Wortes Staunen, die im helvetischen Raum, so der Verfasser, noch gegenwärtig sei: Staunen »bezeichnet ein gedankenvolles sinnen und träumen« und »den starren blick des sinnenden; in diesem sinne gern mit allgemeinen richtungsangaben verbunden« (Grimm 1854–1960: 2.1, Sp. 1178f.). Mit dem meditativen Staunen rückt auch eine andere Eigenzeitlichkeit in den Fokus. Nicht um Stillstand, sondern um eine zeitliche Dehnung geht es hier, die den Moment der Apperzeption gewissermaßen in die Länge zieht. Das Leben läuft weiter, doch verweilt der Staunende in Gedanken noch immer bei dem neuen Eindruck und den durch ihn ausgelösten Vorstellungen, was ihn in Gesellschaft als verträumt oder zerstreut erscheinen lässt. Dafür gibt Breitinger ein vortreffliches Beispiel:

»Als ich das letzte mahl mich an den Ort verfügen wolte, an welchem unsere Gesellschafft sich wochentlich zwey mahle versamlet […], hatte ich den Kopff voll Gedancken über einer wichtigen Materie, […] ich staunete auf dem Wege darüber und mein Gemüth ware darmit so sehr beschäfftiget, daß meine außern Sine die aufstossenden Objecte nicht so eigentlich unterscheiden konten; indem ich also den angenehmen Gegenstand meiner Gedancken mit äusserster Application verfolgete, trate ich von ungefehr in ein Hauß hinein, […] öffnete die Thüre von einem Zimmer, in welchem etliche Jungfern um eine runde Taffel herum sassen […] Die feuerigen Blicke dieser schönen Töchtern, ihr angenehmes Lachen, und die forchtsamen Bewegungen, welche sie machten, wirckten so starck auf meine Sinen, daß ich plötzlich von meinem Staunen aufgewecket wiederum zu mir selbsten kame, und meinen Irrthum wahrnehmen konnte« (Bodmer/Breitinger 1721–1723: 3, 113–114).

Distraktion und Schwärmerei – das sind in der Tat die beiden Gefahren, die Breitinger mit dem meditativen Staunen verbindet. Zugleich relativiert er sie aber auch bereits. Denn was in Gesellschaft deplatziert oder sogar bedrohlich erscheint, wird außerhalb ihrer zum Merkmal eines »richtigen und ungestörten Denkens« oder eines »poetischen Enthusiasmus«. So spricht Breitinger zum Beispiel über die

»Secte der Staunenden oder der Träumer, denen die blöde Imagination in währender Entzückung allerley Gesichter vorstellet, und die dieses singular haben, daß sie in ihren Distinctionen die wunderlichsten Bewegungen machen«.

Gegen das Ansinnen, solche »Traumbold[e]« könnten Wahnsinnige oder gar »Zauberer« sein, wendet er ein, es handele sich vielmehr um »Inspirat[en]« (ebd.: 128). Denn, wie er in »Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungskraft« zusammen mit Bodmer festhält:

»Der Poetische Enthustasmus ist nichts anders, als die äusserst starcke Leidenschafft, womit das gantze Gemüth eines Authors für seine Materie eingenommen und angefüllet ist, diese bindet die äussern Sinnen, daß sie von denen umstehenden Dingen nicht gerührt werden; sie jaget die Einbildungs-Krafft in eine ausserordentliche Hitze, und führet den Dichter gleichsam ausser sich selbst, daß er die Einbildungen von den Empfindungen nicht unterscheiden kann« (Bodmer/Breitinger 1727: 238).

Im Staunen entfaltet sich die Zeit gleichsam zu einem Denk- oder Imaginationsraum, der den Staunenden in Gesellschaft notwendig de-platziert erscheinen lässt.

»[O]hne Bewusstsein der Zeit«

Heinrich Manns Erzählung »Das Wunderbare« (1897) greift explizit auf die ästhetische Kategorie des »Wunderbaren« zurück, die für die Poetiken des Staunens des 18. Jahrhunderts kanonisch war. Zugleich interpretiert er sie aber auch in bezeichnender Weise um, und zwar im Sinne einer impressionistischen »Mystik der Nerven«, wie sie der Wiener Kritiker und Zeitdiagnostiker Hermann Bahr 1891 ausgerufen hatte (Bahr 2004 [1891]: 130).[9]

In Manns Erzählung berichtet ein Ich-Erzähler von der Begegnung mit einem alten Freund, Siegmund Rohde. Dieser erzählt ihm in einer Binnenerzählung von einem lange vergangenen Erlebnis, das seine Haltung zum Leben für immer verändert habe: die einen Sommer währende Begegnung mit einer geheimnisvollen Frau in einem ebenso geheimnisvollen Tal in den italienischen Alpen. Gleichzeitig handelt es sich bei dieser Binnenerzählung um eine Krankengeschichte.[10] Der junge Rohde leidet an zwei typischen Künstlerkrankheiten der Jahrhundertwende: zum einen an der Schwindsucht – darauf deutet ein »Blutsturz« (Mann 1978 [1897]: 208) hin –, die im 19. Jahrhundert als Auszeichnung besonders sensibler Personen galt; und an Selbst- und Weltentfremdung (Depersonalisation), die mit Abstumpfung, Teilnahmslosigkeit und einer zynischen Distanz zu den Dingen und Menschen um ihn herum einhergehen. Sein »Empfinden [ist] sehr stumpf« geworden, er krankt an »tiefe[r] Ernüchterung« und glaubt der »ganzen Flachheit und der Lüge des Lebens auf den Grund zu sehen« (ebd.). Diese allgemeine Entfremdung drückt sich auch darin aus, dass Siegmund nicht mehr zu staunen in der Lage ist. Selbst was er »zum ersten Male erlebt«, lässt ihn kalt; er bemerkt »[d]as Fremdartige der Umgebung« gar nicht mehr; einst »ersehnte[] Meisterwerke[]« der Kunst ziehen »eindruckslos an [s] einer Seele vorüber«, es fehlt Siegmund gänzlich »die Neugier, mehr zu sehen« (ebd.).

Aus diesem Zustand rettet ihn erst »[d]as Wunderbare« (ebd.: 207). Dabei wird in der Erzählung ein durchaus zeittypischer Gegensatz zwischen Erleben und Begreifen des Wunderbaren konstruiert, die einander wechselseitig ausschließen: Wer, wie Siegmund, das Wunderbare erlebt, verliert seinen Begriff; wer es aber begreift, kann es nicht erleben. Im Erleben des Wunderbaren fällt darum auch das Sich-Wundern über das Wunderbare

9 Zur umdeutenden »Neoromantik« Manns vgl. Stübe 2017: 27–48.

10 Zum Zusammenhang von Krankheit und Kunst beim frühen Heinrich Mann, sowie zu *Das Wunderbare* als Seelen- und Traumdichtung vgl. Strohmann 2003: 278–297.

aus, das immer schon eine gewisse Distanzierung von ihm bedeuten würde: »Waren ihre Worte ungewöhnlich? Mich wunderten sie nicht« (ebd.: 215). »Ich hätte wohl über die Frage erstaunen müssen, doch zuckte ich nur die Achseln« (ebd.: 220).

Und doch ist das Staunen in der Erzählung alles andere als abwesend.[11] Nicht nur reagiert der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung auf Siegmunds Andeutungen mit Staunen, sondern auch Siegmund selbst öffnet sich erst im Staunen der impressionistische Imaginationsraum des wunderbaren Tals, in den er schließlich vollständig eingeht. Denn in Rohdes Staunen gehen höchste Aufmerksamkeit – im Sinne einer gesteigerten sinnlichen Wahrnehmung, wie sie z.B. im Reichtum visueller Wahrnehmungsmodi zum Ausdruck kommt: er »sieht«, »bemerkt«, »lugt«, »meint zu sehen«, »späht« und »entdeckt«[12] – und traumähnliche Zustände Hand in Hand. Diese paradox anmutende Verbindung ist ein zentrales Thema der Sinnesphysiologie und Wahrnehmungstheorie der Jahrhundertwende, wie Jonathan Crary herausgearbeitet hat: »Attention always contained within itself the conditions for its own disintegration, it was haunted by the possibility of its own excess […]. In any number of ways, attention inevitably reaches a threshold at which it breaks down. Usually it is the point at which the perceptual identity of its object begins to deteriorate […]. Or it can be a limit at which attention imperceptibly mutates into a state of trance or even autohypnosis«.[13] Bei den träumerischen Zuständen Rohdes handelt es sich also gewissermaßen um die notwendige, aber von den zeitgenössischen Wissenschaften häufig als pathologisch beurteilte Kehrseite seiner Aufmerksamkeit – die, wie Crary zeigt, für die Kunst (z.B. des Impressionismus) aber gerade produktiv wird.[14]

Wenn Rohde zu Beginn, von der »Anziehung, die die unbekannte Ferne auf uns ausübt« und einer unbestimmten »Sehnsucht« (ebd.: 209) getrieben, noch von außen auf das Wunderbare blickt und das Tal als entsprechend erstaunlich und seltsam wahrnimmt, den Weg dahin z.B. als »wie verzaubert« beschreibt, von der Sommerstille als einem »Geheimnis« (ebd.: 210) spricht und sogar von dem »Gefühl« des »Unheimlichen« (ebd.: 212) angeweht wird, werden ihm seine durch dieses Staunen induzierten Tagträume bald immer mehr zur Wirklichkeit: »Mitten in dem seltsamen Lande befand ich mich jetzt, zu dem ich hinabgeträumt hatte« (ebd.). Erst jetzt, wenn auf das träumende Staunen die Immersion in die imaginierte Wunderwelt folgt, setzt die Überraschung aus:

11 Vgl. auch Lea Ritter-Santini, die der Novelle Manns die bis dato wohl eingehendste Untersuchung gewidmet hat, auch zu Ludwig von Hoffmanns »Libelle«, der Abbildung, die den Erstdruck der Novelle in der Zeitschrift »Pan« (1896) begleitet: »Die Zeichnung deutet in der Geste des Mädchens an, was die Novelle auch zuerst zu übermitteln versucht: das Staunen über eine unerwartete Begebenheit, die doch vertraut erscheint, und das Zögern vor dem Wagnis, die Hand zu strecken, um sie festzuhalten« (Ritter-Santini 1969: 134–174, hier 134).

12 Mann 1978: 209/210.

13 Crary 2000: 47.

14 Der ambivalente Status der Aufmerksamkeit wird auch in den zeitgenössischen Diskussionen um die Hypnose deutlich. Wie Crary bemerkt, bewiesen zahlreiche Experimente die große Nähe von konzentrierter Aufmerksamkeit und hypnotischer Trance. So notierte z.B. Stanley Hall 1883, dass die meisten Phänomene, die man unter dem Begriff der Hypnose fasse, zurückzuführen seien auf »an unusual degree of ›concentration of Attention‹, variously directed by suggestions of many kinds« (Hall 1883: 170, zit. n. Crary 2000: 66).

»Und ich war kaum überrascht. Hatte ich doch […], meinen Blütentraum fortgesponnen und See und Garten und Haus belebt, mit allem, was ich wünschen mochte, mit allem, was wir ahnen von Huld und Glück« (ebd.: 213).

Erst jetzt kann Siegmund »das Unmögliche zustoßen […], ohne daß es [ihn] in Verwunderung setzte« (ebd.: 218).[15]

Wer im Raum des Staunens aufgeht, staunt also nicht mehr.[16] Zugleich befindet er sich in einem Jenseits der Sprache, das der gleichwohl sprachlichen Beschreibung, die Siegmund seinem staunenden Zuhörer zu geben versucht, einen eigentümlich impressionistischen Charakter verleiht. Nicht der Begriff, sondern die Nervenreize, die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung stehen hier im Vordergrund, ihre Verschwommenheit und Flüchtigkeit, ein irisierendes Spiel von Licht und Schatten, Farben und Wellen:

»Im Wasser die Blätterschatten waren hier und da von einem weißlichen Schein erhellt, den von der Oberfläche des Baumgewölbes die Winde herabsandte. […] In dem goldenen Sonnenstreif, der die Grenze meines grünen Reiches bildete, blitzten die blauen Lichter der Libellen und Falter hin und her. Wie lange war ich so geblieben? Da glitt ein schlanker Schatten über jenen Sonnenstreif, zu mir herein. Hinter ihm tauchte der schmale Bug eines hellgestrichenen Bootes auf, und dann langsam, langsam erschienen die im Sonnenduft verschwimmenden Konturen einer Frauengestalt« (ebd.: 213).

Im aisthetischen Staunen über das verwunschene Alpental steigt Siegmund gleichsam in ein impressionistisches Gemälde ein,[17] das er mit der Frau seiner Träume bevölkert, die sowohl als Naturgottheit als auch als Madonnen- und als Christusfigur gedeutet werden kann.

Heinrich Mann versteht das Wunderbare also einerseits aus der Nachträglichkeit heraus: Erlebt man das Wunderbare, weiß man nichts davon; weiß man aber davon und kann davon sprechen, so hat man das Wunderbare bereits verloren. Deshalb spielen in der Erzählung Erinnern und Vergessen eine zentrale Rolle. So bekennt Rohde, dass er die Frau »vergessen«, nur einen undeutlichen »Widerschein« vor seinem inneren Auge zurückbehalten habe (ebd.: 231). Und als »natürlich« (ebd.) kann Rohde dieses Vergessen bezeichnen, weil er die Gestalt der Frau von Anfang an niemals deutlich wahrgenommen hatte, sodass er sie nun auch nicht deutlich erinnern kann. Bei ihrer Begegnung ging es gerade *nicht* darum, dass er sie identifiziert, sondern um ein Verschwimmen aller Grenzen und um ein Verschmelzen mit ihr.

15 Vgl. auch in der älteren Fassung: »In nachdenklichem Staunen stieg ich vollends hinab. Auf die Terrasse hinaustretend, sah ich mich ihr gegenüber, unerwartet, doch ohne Überraschung, obwohl ich ihrer soeben noch gedacht« (Mann 1978, Kommentar zu Seite 219: 665/655).

16 Und wie Ritter-Santini bemerkt: »wenn [das Wunderbare] erscheint, fällt das Staunen vom Helden der Fabel, um auf den nicht teilhabenden Leser überzugehen« (Ritter-Santini 1969: 143).

17 Zu dieser Novelle als einem »Paradebeispiel visuellen Erzählens«, hier allerdings v.a. mit Bezug auf den Symbolismus und einer Ekphrasis von Böcklins »Die Villa am Meer«: Zilles 2015: 67–87, hier 80–85.

Gegenläufig zum Vergessen bewegt sich die Erinnerung, die der Text ebenfalls thematisiert. In der Erinnerung verkehrt sich das Erlebte. Rohde bemerkt:

> »heute erinnere ich mich ihrer kaum wie eines Menschen« (ebd.: 232); »Ich meine das Ferne, Sinnlose, ganz Unmögliche, bloß Geträumte, dessen man sich, auch wenn man es erlebt hat, nur wie an einen Traum erinnert« (ebd.: 207); »Ich habe […] das Wunderbare [überlebt] […], dessen man später, auch wenn man es erfahren hat, nur wie an etwas Unwirkliches denkt« (ebd.: 232).

Obwohl es sich um ein wirkliches Erlebnis handelt, wie Rohde mehrfach betont, erinnert er seinen Aufenthalt im Reich des Wunderbaren nachträglich als etwas Unwirkliches, Geträumtes. Diese Wandlung ist der Distanz geschuldet, in der er nun zu ihm steht, sowie auch der Perspektive, von der er nun auf es blickt, nämlich die der »bürgerlichen Gewöhnlichkeit« (ebd.: 207). Mit deren Begriffen lässt sich das Erlebte nicht fassen. Daher auch der Griff zu Substantivreihungen wie »das Ferne, Sinnlose, ganz Unmögliche, bloß Geträumte« (ebd.): Immer neue Begriffe werden aufgeboten, weil keiner trifft, und sie alle laufen auf negative Bestimmungen hinaus (*un*wirklich, *un*möglich, sinn*los*), die sich an der bürgerlichen Normalität orientieren, Rohdes Erlebnis im impressionistischen Reich des Wunderbaren aber widersprechen. So verkehrt sich das Erlebte und wird erst in dieser Verkehrung zu dem, was in der bürgerlichen Welt »wunderbar« heißt.

Dem Vergessen und Erinnern entgegen steht andererseits die Zeitlichkeit im Raum des Staunens selbst. Wieder und wieder wird beschrieben, wie Siegmund in diesem Raum das Bewusstsein von Raum und Zeit verliert. Dafür spielt u.a. der sinnierende Blick, der in *Grimms Wörterbuch* als typische Haltung des Staunenden beschrieben wird, eine wichtige Rolle:

> »Wir schritten langsam dahin und blickten, stehenbleibend, in eine gemeinsame Ferne, die wir kaum sahen. Ja, obwohl der Raum, in dem wir uns bewegten, im Grunde nur klein war, schien es doch nicht anders, als wandelten wir, Seite an Seite, in unendliche Weiten fort. Ich hatte das Gefühl für Raum und Zeit verloren in dem namenlosen Zauber ihrer Gegenwart. Ich kannte nur das Licht und den Duft und die stille Schönheit, sehnsüchtig, in ihnen aufzugehen mit ihr« (ebd.: 222).

Der Zustand, in dem Siegmund hier lebt und der das Zeitkontinuum seines bürgerlichen Lebens unterbricht, ist ein zeitloser (»ohne das Bewußtsein der Zeit«; ebd.: 224) und mystischer, insofern sich in ihm Augenblick und Ewigkeit berühren (vgl. ebd.: 232).[18] Abermals kennzeichnet ihn eine Krankheit – Siegmund fühlt sich »schwächer und kränker als seit langem« (ebd.: 221) –, eine Krankheit zum Tode sogar, in der sich jedoch die Auferstehung und damit der endgültige Ausstieg aus der linearen Zeitlichkeit ankündigen: Die Frau stirbt und bleibt doch stets gegenwärtig für Siegmund. Er lebt ihr

18 In der ersten Fassung markiert Mann die Anleihen bei der Mystik noch stärker; in der Endfassung hingegen lässt er solche Markierungen weg oder ersetzt er das Adjektiv »mystisch« z.B. durch »träumend« (vgl. dazu und zu den mystischen Anleihen in der Novelle: Ritter-Santini 1969: 140–141, 155–159).

Leben fortan ohne sie, und doch dauert es – aus Sicht der Ewigkeit – nur eine Minute, bis er ihr nachfolgen wird. Siegmund zieht sich aus der rasenden Moderne in ein stilles Leben auf dem Land zurück und hat doch stets den Finger am Puls der Zeit, wie der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung neidvoll bekennt.

»Dialektik im Stillstand«

Was Heinrich Manns Erzählung neuromantisch entwirft – Staunen als eine Praxis der Wiederverzauberung, die den zum Bürger gewordenen Künstler vor dem Leiden an einer um sich greifenden Entfremdung schützen soll –, wird wenig später von verschiedenen Seiten der Kritik unterzogen. Ernüchterung greift zum Beispiel in Carl Einsteins *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* um sich. Nicht nur wird das Wunderbare hier seines übernatürlichen Nimbus' beraubt, indem es als Produkt einer ästhetizistischen Konditionierung erscheint: »Das Wunder ist eine Frage des Trainings« (Einstein 1994 [1912]: 105), sondern es wird zugleich auch vorgeführt, dass dieses Programm nicht mehr funktioniert:

> »Seit Wochen starrte Bebuquin in einen Winkel seiner Stube, und er wollte den Winkel seiner Stube aus sich heraus beleben. […] Aber sein erschöpfter Wille konnte nicht ein Stäubchen erzeugen« (ebd.: 98)

– der Wille bleibt matt, das Staunen fällt aus, die Imagination springt nicht an, der Winkel bleibt ein toter Winkel und die Wochen bleiben einfach Wochen.

Einsteins Kritik an einer mechanistischen Wiederverzauberung teilen auch Bertolt Brecht und Walter Benjamin. Gleichwohl halten sie am Staunen fest, das sie allerdings nicht mehr mit Traum und Immersion, sondern mit Kritik und Distanznahme verbinden und in ihren Überlegungen zum epischen Theater an die Verfremdung koppeln. Brecht schreibt:

> »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« (Brecht 1967 [1939]: 301).

In seinem Aufsatz zum epischen Theater von 1939 greift Benjamin diese Orientierung auf das Staunen auf und ergänzt:

> »Die Kunst des epischen Theaters ist vielmehr, an der Stelle der Einfühlung das Staunen hervorzurufen. Formelhaft ausgedrückt: statt [sic!] in den Helden sich einzufühlen, soll das Publikum vielmehr das Staunen über die Verhältnisse lernen, in denen er sich bewegt« (Benjamin 1991b [1939]: 535).

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 dabei jedoch auf ein anderes Verfahren der Verfremdung, das nicht diskursiv kommentierend (wie bei Brecht), sondern temporal gedacht ist: die

schockartige 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« (ebd.).

Zugrunde liegt diesem Gedanken ein geschichtsphilosophisches Konzept, das hier nur kurz angerissen werden kann. Benjamin versteht Geschichte nicht als linearen Verlauf; vielmehr kristallisiert sich Geschichte für ihn in Momenten der Überblendung zweier zeitlich weit auseinanderliegender Augenblicke, die aufgrund ihrer Distanz wenig miteinander zu tun zu haben scheinen, sich aber plötzlich, schockartig, in ihrer Ähnlichkeit, in ihrer Bezogenheit aufeinander offenbaren und so wechselseitig neu lesbar machen. Geschichte vollzieht sich also sprunghaft, in Rupturen des Zeitkontinuums. Dementsprechend soll auch das Theater keine linearen Geschichten erzählen, sondern mittels Unterbrechungen für die Kristallisation von Zuständen sorgen, in denen sich weit Auseinanderliegendes, seien dies widersprüchliche Handlungen und Aussagen, oder eben zwei Zeitebenen, plötzlich 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« (Benjamin 1991a [1931]: 530)

– und auf diese Dialektik richtet sich, wie Benjamin postuliert, das Staunen. 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« (ebd.: 531).

So explizit wie kein anderer der hier verhandelten Autoren bestimmt Benjamin hier das Staunen als Stauung im Lebensfluss, als einen zum Stehen kommenden Augenblick, in dem eine Dialektik *im Stillstand* plötzlich und zugleich andauernd sichtbar wird.

Diese Passage ist sehr voraussetzungsreich und kann hier nicht in Gänze erläutert werden. Ich möchte nur erwähnen, dass sie für Benjamin u.a. im Kontext einer Auseinandersetzung mit der Lebensphilosophie steht, wie im obigen Zitat z.B. an den Motiven des erfüllten Augenblicks und des Anhaltens des Stroms der Dinge ahnbar wird. Mit der Dialektik im Stillstand schreibt Benjamin dem Staunen jedenfalls einen Gegenstand zu, der die intrikate zeitliche Struktur des Staunens, die bereits in Descartes' Traktat aufgefallen war, fruchtbar macht. Einerseits ist das Staunen bei Benjamin an die Plötzlichkeit

der Unterbrechung gebunden und immer schon auf seine Transzendierung in Richtung einer historischen Erkenntnis gerichtet, wie sie auch Brecht anstrebt. Andererseits ist es bei ihm aber auch mit einer Retardierung verbunden, die nicht nur 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 gewissermaßen als eine andauernde Lähmung des die Geschichte konstituierenden Augenblicks. Bei Descartes war dieser Augenblick der Moment der ersten Begegnung mit dem neuen Objekt, der im Erstaunen stillgestellt und in dem so der Reiz perpetuiert wurde. Bei Benjamin ist es jedoch der Moment der Unterbrechung durch die unvermutete Konstellation von Vergangenheit und Gegenwart, 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 Staunen, analog zum dialektischen Bild, womöglich als dialektische Emotion begreifen, als diejenige Emotion also, in der sich das »Jetzt der Erkennbarkeit« (Benjamin 1991c [1927–1929]: 1038) des Vergangenen realisiert.

Paradoxe Eigenzeitlichkeit des Staunens

Dem Staunen wird in den besprochenen Texten eine paradoxe Eigenzeitlichkeit zugeschrieben, die sich als eine Art dauernde Plötzlichkeit beschreiben lässt. Der Affekt des Staunens setzt die normale/normierte Zeitwahrnehmung außer Kraft: Die Staunenden frieren ein, oder ihnen dehnt sich der Moment zum (Zeit-)raum, oder sie erleben in der gestauten Zeit die Überlappung zweier Zeitebenen, oder sie erfahren eine mystische Zeitlosigkeit, in der Ewigkeit und Augenblick in eins fallen. Offenkundig sind die Eigenzeiten des Staunens, die die Texte entwerfen, sehr unterschiedlich. Descartes und Benjamin interessieren sich zum Beispiel eher für das Moment der Plötzlichkeit und der Unterbrechung des Zeitflusses, während Breitinger und Mann eher auf die zeitliche Dehnung und die Entfaltung des Moments zum Denk- oder Imaginationsraum fokussieren.

In fast allen besprochenen Texten werden diese Eigenzeiten des Staunens aber mit Pathologien in Verbindung gebracht, ob als deren Ursache, Symptom oder Heilmittel. In den Texten ist von krankhaften Zuständen die Rede, die z.B. von einem unangemessenen (Breitinger) oder von einem zu häufigen oder zu heftigen Staunen (Descartes) herrühren oder von einem zu seltenen oder zu schwachen Staunen (Mann) begleitet sind. Zugleich wird mit dem das Zeitkontinuum störenden Staunen jedoch auch ein überlegenes Denk- und Dichtungsvermögen (Breitinger) oder sogar eine höhere Erkenntnis (Mann, Benjamin) verbunden oder die Definition von ›krank‹ und ›gesund‹ überhaupt in Frage gestellt (Breitinger, Mann).

Aber ob Pathologisierung oder Idealisierung: In jedem Fall stehen mit den Eigenzeiten des Staunens epistemologische Fragen im Raum. Es geht in den verhandelten Texten gewissermaßen um Krankheiten der Erkenntnis und zugleich um deren Möglichkeiten. Damit verbunden ist immer schon die Frage, wie man die paradoxe Eigenzeitlichkeit des

Staunens überhaupt sprachlich einfangen kann; mal explizit, wie in Manns Text, insofern Rohde als Erzähler der Binnenhandlung um Worte ringt, mal implizit, wie man etwa an der Metaphernfülle der Texte ablesen kann, beispielsweise an der Statue und den gekitzelten Fußsohlen bei Descartes oder an dem sich an einem Felsen brechenden Strom bei Benjamin, oder auch an den Erlebnisberichten und Neologismen Breitingers (z.B. dem »Traumbold«). Und nicht zuletzt geht es in den Texten auch darum, inwiefern Kunst die Eigenzeiten des Staunens nicht nur darstellen, sondern durch ihre eigentümliche Modellierung von Zeit (z.B. die Unterbrechung der Handlung auf dem epischen Theater, die Dehnung des Augenblicks in der impressionistischen Beschreibung bei Mann) auch allererst herbeiführen kann.

Literatur

Bahr, Hermann (2004 [1891]): »Die Überwindung des Naturalismus«. In: Ders.: *Die Überwindung des Naturalismus*, hg. v. Claus Pias (Kritische Schriften in Einzelausgaben II), Weimar: VDG, 128–130.

Benjamin, Walter (1991a [1931]): »Was ist das epische Theater? (1)«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 519–531.

Benjamin, Walter (1991b [1939]): »Was ist das epische Theater? (2)«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 532–539.

Benjamin, Walter (1991c [1927–1929]): »Erste Notizen: Pariser Passagen I«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. V.2, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 991–1038.

Bodmer, Johann Jakob/Breitinger, Johann Jakob (1721–1723): *Die Discourse der Mahlern*, 4 Teile, Zürich: Lindinner.

Bodmer, Johann Jakob/Breitinger, Johann Jakob (1727): *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Krafft; Zur Ausbesserung des Geschmackes: Oder Genaue Untersuchung aller Arten Beschreibungen / Worinne die außerlesenste Stellen der berühmtesten Poeten dieser Zeit mit gründlicher Freyheit beurtheilt werden*, Frankfurt, Leipzig: s.n.

Bodmer, Johann Jakob/Breitinger, Johann Jakob (1746): *Der Mahler der Sitten*, 2 Bde., Zürich: Orell.

Brecht, Bertolt (1967 [1939]): »Über experimentelles Theater«. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 15, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 285–305.

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

Crary, Jonathan (2000): *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge/Mass.: MIT Press.

Descartes, René (1984 [1649]): *Die Leidenschaften der Seele*, hg. und übers. v. Klaus Hammacher, Hamburg: Felix Meiner.

Descartes, René (2006 [1637]): *Die Meteore*, hg., übers., eingel. u. komm. v. Claus Zittel, Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann.

Einstein, Carl (1994 [1912]): »Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders. Für André Gide. Geschrieben 1906/09«. In: Ders.: *Werke Bd. 1: 1907–1918*, hg. v. Hermann Haarmann/Klaus Siebenhaar, Berlin: Fannei & Walz, 92–132.

Gess, Nicola (2019): *Staunen. Eine Poetik*, Göttingen: Wallstein.

Gess, Nicola (2021): »›Mit Vernunft bewundern‹. Zur Praktik des Staunens bei Bodmer«. In: *Johann Jakob Bodmers Ästhetik*, hg. v. Frauke Berndt/Johannes Hees/Carolin Rocks, Göttingen: Wallstein. (Im Erscheinen).

Grimm, Jacob u. Wilhelm (1854–1960): *Deutsches Wörterbuch*, hg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 16 Bde., Leipzig: Hirzel.

Hall, Stanley G. (1883): »Reaction-Time and Attention in the Hypnotic State«. In: *Mind* 8/30, 170–182.

Mann, Heinrich (1978 [1897]): »Das Wunderbare«. In: Ders.: *Novellen. Erster Band*, hg. v. der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin, Weimar: Aufbau, 203–232.

Reckwitz, Andreas (2003): »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken«. In: *Zeitschrift für Soziologie* 32/4, 282–301.

Ritter-Santini, Lea (1969): »Die weiße Winde. Heinrich Manns Novelle ›Das Wunderbare‹«. In: *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hg. v. Renate von Heydebrand/Klaus Günther Just, Stuttgart: Metzler, 134–174.

Schnyder, Mireille/Gess, Nicola (2019): »Poetiken des Staunens. Eine Einführung«. In: *Poetiken des Staunens. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven*, hg. v. Nicola Gess/Mireille Schnyder/Hugues Marchal/Johannes Bartuschat, Paderborn: Fink, 1–10.

Strohmann, Dirk (2003): »Heinrich Mann und die phantastische Literatur seiner Zeit. Eine Untersuchung zur Novelle ›Das Wunderbare‹«. In: *Das Fantastische*, hg. v. Jan Erik Antonsen/Roger W. Müller Farguell, Bern: Peter Lang (Colloquium Helveticum 33/2002), 278–297.

Stübe, Raphael (2017): »Mondnachtphantasien mit Folgen. Neoromantisches Erzählen und seine Funktion in den frühen Novellen Heinrich Manns«. In: *Heinrich Mann-Jahrbuch* 35, 27–48.

Theunissen, Michael (1991): »Freiheit von der Zeit. Ästhetisches Anschauen als Verweilen«. In: Ders.: *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 285–299.

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

Zilles, Sebastian (2015): »›[D]aher die Malerei sicherlich höher als die Skulptur steht […] und der Dichtung nahe kommt‹ Formen visuellen Erzählens in Heinrich Manns frühen Novellen«. In: *Heinrich Mann-Jahrbuch* 33, 67–87.

Zittel, Claus (2017): »Spielräume des Staunens bei Descartes«. In: *Staunen als Grenzphänomen*, hg. v. Nicola Gess/Mireille Schnyder u.a., Paderborn: Fink, 41–65.