

Schock und Schrecken. Formen avantgardistischer Traumatophilie

Hanno Ehrlicher

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Ehrlicher, Hanno. 2016. "Schock und Schrecken. Formen avantgardistischer Traumatophilie." In *Handbuch Literatur & Emotionen*, edited by Martin von Koppenfels and Cornelia Zumbusch, 361–75. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110303247-018>.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



Handbuch Literatur & Emotionen

Herausgegeben von
Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-030314-8
e-ISBN [PDF] 978-3-11-030324-7
e-ISBN [EPUB] 978-3-11-038793-3
ISSN 2197-1692

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2016 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Satz: fidus Publikations-Service GmbH, Nördlingen
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com



3.10 Schock und Schrecken. Formen avantgardistischer Traumatophilie*

Hanno Ehrlicher

Die künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts mit einer Ästhetik des Schreckens in Verbindung zu bringen, ist inzwischen längst zu einem Topos der Forschung geworden. Grob lässt sich das Feld dabei differenzieren zwischen Ansätzen, die den Schrecken der Avantgarde als Ausdruck einer intensivierten und radikalisierten Selbstwahrnehmung des künstlerischen Subjekts behandeln (Bohrer 1978), solchen, die darin umgekehrt eine zielgerichtete Aggression gegen die autonom gewordene ‚Institution Kunst‘ ausmachen und den Willen erkennen, „Kunst in Lebenspraxis zurückzuführen“ (Bürger 1974, 29), und schließlich Untersuchungen, welche die von der Avantgarde in Umlauf gebrachten Schreckensbilder (sprachlicher oder ikonischer Natur) weder intransitiv als eine bewusst produzierte emotionale Selbstbewegung des Subjekts noch transitiv als einen gegen das bürgerliche Publikum und dessen Normen gewendeten Anstoß deuten, sondern darin vor allem eine letztlich nicht bewusst gesteuerte, zwanghafte Schockreaktion sehen und entsprechende Analogien zu den Symptomen individueller Traumatisierung betonen. Aus einer traumatologischen Perspektive heraus, die seit etwa 20 Jahren für die Kulturwissenschaften an Bedeutung gewonnen hat (Bronfen et al. 1999, Müllder-Bach 2000 u. a.), erscheinen die Künstler der Avantgarde weder als extreme Romantiker auf der Suche nach Momenten des Erhabenen (Bohrer mit Blick besonders auf Ernst Jünger) noch als radikale Kritiker der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Institutionen und Normen (Bürger im Bezug vor allem auf den französischen Surrealismus), sondern vielmehr als neurotisch gewordene Zeitgenossen. Ihr Verhalten kann dabei grundsätzlich entweder in Analogie zu den posttraumatisch erkrankten Weltkriegsopfern gesehen werden, die als sogenannte ‚Kriegszitterer‘ nach 1918 zum gesellschaftlichen Alltag gehörten, und erscheint dann eher bemitleidenswert (für diesen Ansatz z. B. Doherty 1997 mit Bezug auf den Dadaismus), oder aber es wird mit Hilfe der Freud'schen Psychoanalyse aus Schocks erklärt, deren Wahrheitsgehalt nicht in der Wirklichkeit historischer Ereignisse wurzelt und damit exogen verursacht ist, sondern sexualätiologisch aus innerpsychischen, phantasmagorischen Ängsten des Individuums abgeleitet wird, die auf eine unheimliche Wiederholung drängen (so schon Foster 1993 mit Bezug auf den Surrealismus). Keine der genannten Per-

* Im Andenken an meinen Freund Christoph Schumann, der viel zu früh verstarb.

spektiven ist ganz verfehlt, aber auch keine allein vermag das äußerst komplexe Verhältnis der künstlerischen Avantgarden zu den Phänomenen von Schrecken und Schock hinreichend zu erklären.

Die Komplexität des avantgardistischen Schocksyndroms ergibt sich schon aus der kulturellen Pluralität der vielen einzelnen ‚Ismen‘, der Heterogenität der daran beteiligten Künstler und der von ihnen eingesetzten Mittel, sowie aus den geschichtlichen Veränderungen, die sich in der langen Zeitspanne des Wirkens der sogenannten ‚historischen‘ Avantgarden von 1909 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 ergaben. So wird es beispielsweise schwer sein, mit der These von der posttraumatischen Verfasstheit der Avantgarden, die für den unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg einsetzenden Dadaismus noch sehr einschlägig und realistisch scheint, auch das Agieren der Avantgarden zu erklären, die *vor* dem Ersten Weltkrieg tätig waren oder weit von diesem Ereignis entfernt (was beispielsweise für die zahlreichen Avantgarden Lateinamerikas gilt); es sei denn, man verlegt die vermeintlich ursprüngliche affektauslösende seelische ‚Verwundung‘ durch die historische Kriegserfahrung psychoanalytisch in die Triebentwicklung des Individuums oder auf einen noch grundlegenden und vorgängigen gewaltsamen Erfahrungsverlust, der in der technisch geprägten industriellen Moderne strukturell immer schon angelegt gewesen wäre. Letzteren Weg ging am entschiedensten wohl Walter Benjamin, der in seinen Schriften eine geschichtsphilosophische Begründung für den Nexus von Avantgarde, Schock und Schrecken liefert und der als denkender Zeitgenosse der Avantgarden der Zwischenkriegszeit auch heute noch den naheliegendsten Zugang zu diesen (und nicht allein zum Surrealismus) bietet.

1. Der Schock als Signatur der Moderne und als Mittel künstlicher Traumatophilie

Benjamins Arbeiten können als ein entscheidender Umschlagpunkt in der modernen Begriffsgeschichte des Schocks verstanden werden, insofern er die schon durch Freuds Psychoanalyse vorgenommene Abkoppelung des Phänomens von unmittelbaren somatischen Kausalursachen weiterführt und das Schockerleben als Wahrnehmungs- und Geschichtsmodell der Moderne beziehungsweise als epochales Psychem etabliert (Sick 2007). Der direkteste und ausführlichste Bezug auf Freud findet sich dabei zwar in der 1939 entstandenen Abhandlung *Über einige Motive bei Baudelaire* (Benjamin 1991 [1939], 612–615), aber Benjamins Rede vom Schock beziehungsweise „Chock“ versteht sich nicht aus dieser Stelle allein, sondern ist weit über sein gesamtes Schrifttum gespannt. Die Beschreibung von

Schocks unterschiedlicher Provenienz und ihren Wirkungen wird dort an zentralen Stellen immer wieder zur Intensitätssteigerung eingesetzt und bildet so ein wiederkehrendes Motiv, wobei diese Wiederkehr keine Wiederholung eines exakt bestimmten identischen Sachverhalts bedeutet, sondern die ständige Verschiebung eines Phänomens in neue Konstellationen. Die Beschreibung der Schockästhetik als Mittel der Poesie Baudelaires korrespondiert so mit der Analyse des „Sürrealismus“ und der von diesem erweckten „profane[n] Erleuchtung“ (Benjamin 1991 [1929], 297 und 310), die Erinnerung an die frühkindliche Wahrnehmung des Telefons, das als schockierende und unheimliche Apparatur die „Schrecken der Berliner Wohnung“ (Benjamin 1991 [1932], 243) noch weiter gesteigert habe wiederum mit der Analyse der Schockwirkungen des Films als der aurfreien, auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstform, welche der „gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben“ (Benjamin 1991 [1939], 503, Fußnote 29) am besten entspreche. Die wiederkehrenden, sprachlich evozierten Bilder des Schocks vollziehen dabei *en miniature* und in zugespitzter Form noch einmal, was Benjamin durch die Anlage seiner Schriften als montageartige, diskontinuierliche Konstellation von Denkbildern auch im Ganzen zu vollziehen versucht: Statt Geschichte als homogen-kontinuierlichen Ablauf in systematischer Chronologie zu erzählen, provoziert er selbst durch die Isolierung einzelner historischer Momente und Materialien und das offene Ausstellen ihres Fragmentcharakters immer wieder jenen „kleinen Sprung“, aus dem er sich die „Rettung“ aus der „kontinuierlichen Katastrophe“ des Fortschritts erhofft (Benjamin 1991 [1939–1940], 683). Die geschichtsphilosophische Haltung, die er seinen Lesern als Reaktion auf die von den Produktivkräften der Moderne geschaffene Erfahrungsarmut empfiehlt und im eigenen Denken einnimmt, lässt sich als Strategie einer bewussten Traumaphilie beschreiben. Benjamin entwendet diesen bis heute sehr umstrittenen Fachbegriff (zur aktuellen Diskussion über das Konzept der Traumaphilie vgl. Frank et al. 2006), dessen genaue Quelle (Karl Abraham) er ungenannt lässt, dem psychoanalytischen Diskurs seiner Zeit und setzt ihn zur Beschreibung der Dichtung Baudelaires ein (Benjamin 1991 [1939], 614), wobei das entscheidende Moment in der dabei geleisteten Übertragung eines eigentlich unbewusst ablaufenden und vom Subjekt nicht kontrollierten innerpsychischen Wiederholungszwangs in eine vom Subjekt gesteuerte und bewusst eingeübte künstliche Praxis liegt. Während die klinische Traumadiagnose auch bei Fällen der Traumaphilie davon ausgeht, dass die individuelle Psyche eine tatsächlich bereits erfolgte Traumatisierung durch nachträgliche und dabei nie vollständig gelingende symbolische Wiederholungen zu bewältigen versucht (Fischer und Riedesser 2009, 397 und 399), geht Benjamins Konzept bewusster Traumaphilie umgekehrt davon aus, dass aufgrund der Reizschutzfunktion des Bewusstseins die ständige Antizipation drohender Schocks der Gefahr einer realen Trauma-

tisierung vorbeugen könne. Durch den Ebenenwechsel vom Unbewussten ins Bewusstsein und durch eine Inversion der Zeitperspektive wird so aus einem Effekt erlebter vergangener Gewalt die Strategie einer virtuellen Präventivgewalt gewonnen. Der damit verbundene Wechsel des Subjektes vom geschockten Opfer der Gewalt zum selbst schockierenden potentiellen Täter macht auch die Annahme des hedonistischen Lustgewinns, die das Konzept der Traumaphilie so umstritten macht, plausibler, denn die Steigerung der Geistesgegenwart, die Benjamin zufolge das einzig erfolgreiche Mittel zur Schockabwehr darstellt (Benjamin 1991 [1935], 503), ist im Regelfall wohl mit positiven Gefühlen der Selbstbestätigung beziehungsweise -erhöhung verbunden. Den psychoanalytischen Ansatz eines therapeutischen Durcharbeitens der Schocks im andauernden Gespräch ersetzt jedenfalls im Programm eines dialektischen historischen Materialismus der immer wieder neu erfolgende „feste, scheinbar brutale Zugriff“ auf die Gegenwart, der notwendig „zum Bilde der ‚Rettung‘ gehört“ (Benjamin 1991 [1939–1940], 677).

Oft genug legt der Autor dabei die Parallelen selbst offen, die sein Denken mit den Kunstpraktiken der Nachkriegsavantgarden verbinden, am konsequentesten wohl im Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Benjamin 1991 [1935]). Dort findet sich auch der deutlichste Versuch, eine Differenzierung zwischen unterschiedlichen Formen der historischen Avantgarde vorzunehmen. Dieser Versuch ist explizit politisch motiviert und führt zur ideologiekritischen Scheidung zwischen einer positiven avantgardistischen Schockästhetik auf der einen Seite, die Benjamin in der Kunstpraxis des Dadaismus und vor allem im Medium des Films verwirklicht sieht und die er in sein Projekt rettender, wenn nicht gar ‚revolutionärer‘ Geschichtsphilosophie integriert, und einer falschen, ‚faschistischen‘ Ästhetisierung des Krieges auf der anderen Seite. Beide Tendenzen formuliert Benjamin am Ende seines Essays in einem wirkungsvollen Chiasmus als sich einander ausschließende Alternativen: Der „Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt“ und die Benjamin mit einem Zitat aus einem futuristischen Manifest Marinettis belegt, wird so die „Politisierung der Kunst“ als eine entsprechende ‚Antwort‘ des Kommunismus entgegengesetzt (ebd., 508).

Die von Benjamin formulierte ideologische Kontrastierung verdeckt jedoch die formalen und strukturellen Ähnlichkeiten, die zwischen den unterschiedlichen historischen Avantgarden Verbindungen schufen. Der Dadaismus bezog seine künstlerischen Techniken und Verfahren faktisch ja zu weiten Teilen aus dem Futurismus, auch wenn diese dann mit neuen, teilweise diametral entgegengesetzten politischen Positionierungen verbunden wurden. Aus einer psychotraumatologischen Perspektive dagegen erscheinen die ästhetisch produzierten Schocks der Avantgarden eher als eine Kontinuität von in dichten Intervallen

aufeinander folgenden Schockwellen, die erst zusammengekommen den Wiederholungscharakter, der für die Traumatophilie so kennzeichnend ist, in seinem vollen Ausmaß offenbaren. Allerdings ist diese künstlerische Traumatophilie – anders als bei Benjamin – nicht auf eine reflexive Steigerung des individuellen Bewusstseins ausgerichtet, sondern auf das Beeindrucken und letztlich sogar auf die Überwältigung des Rezipienten durch Reizintensivierung. Sie vollzog sich dementsprechend nicht in Denkbildern, die bei aller Anschaulichkeit doch diskursiv und begrifflich verfasst sind, sondern ungleich sinnlich-konkreter mit Hilfe akustischer oder optischer Effekte. Das avantgarde-typische Motiv, durch gleichsam vorausseilende symbolische Schockproduktion realer Traumatisierung zu entgehen, macht diese Strategie der offensiven künstlichen Traumatophilie, wie ihre Formen im Einzelnen auch ausgefallen sein mögen, zugleich unvereinbar mit den literarischen Verarbeitungen wirklich Traumatisierter, wie sie im Beitrag zur Holocaustliteratur in diesem Band exemplarisch beschrieben sind.

2. Vom Unfall zum permanenten Krieg: Schocksimulation als Strategie des Futurismus

Filippo Tommaso Marinetti wäre vermutlich ein literaturhistorisch wenig bemerkenswerter später italienischstämmiger Vertreter des französischsprachigen Symbolismus geblieben, wenn es ihm nicht gelungen wäre, durch die Veröffentlichung des ersten Futuristischen Manifestes am 20. Februar 1909 in der Pariser Tageszeitung *Le Figaro* und das dadurch ausgelöste Medienecho, das er unter Einsatz aller publizistischen Möglichkeiten selbst so weit wie möglich plante, nach einigen zuvor gestarteten Probeläufen tatsächlich etwas in Bewegung zu setzen und medial ein Ereignis zu generieren. Die umfangreiche Pressebeurteilung zum Manifest, die erst für das weiträumige publizistische Echo sorgte, die das Manifest zum Medienereignis machte, fokussierte dabei meist etwas einseitig auf den in zwölf Punkte gegliederten programmatischen Teil mit seiner exzessiven Gewaltretorik und den bekannten provokativen Forderungen – die Verherrlichung des Krieges als „einziger Hygiene der Welt“ (Marinetti 1993a [1909]), der Vorschlag, die Museen niederzubrennen etc.. Zum Verständnis der Motivationslage Marinettis ist dagegen der erste Teil des Manifestes, der als mythologisch überhöhte Initiationsgeschichte gestaltet ist, ergiebiger. Dessen Höhepunkt bildet ein Unfall, der zur eigentlichen Urszene für die Schaffung eines radikal ‚neuen‘, von sentimentaler Gefühligkeit und humanistischen Hemmungen befreiten futuristischen Übermenschen wird. Das Unfallereignis musste Marinetti dabei nicht erfinden, sondern hatte es bei einer Fahrt mit seinem Renn-

wagen in den Graben einige Monate vor Veröffentlichung des Manifestes wirklich erlebt. Dieses potentiell traumatische biografische Erlebnis wird nun aber in der mythologischen Inszenierung des Manifestes zur willentlichen Tat uminterpretiert. So kann es zur Grundlage eines freiwilligen Selbstopfers des ‚passatistischen‘ alten Menschen werden, der mit der modernen Technik verschmilzt, die dabei nicht rationalistisch als Werkzeug verstanden und gebraucht, sondern als magische Kraft fetischisiert und libidinös aufgeladen wird. Als Ergebnis des symbolischen initiatorischen Selbstopfers wird ein futuristischer Übermensch präsentiert, der nicht nur moralisch jenseits von Gut und Böse stehen soll, sondern zugleich affektiv jenseits der Fähigkeit zum Mitleiden (Ehrlicher 2001, 87–98).

Die phantasmagorische Selbstinszenierung des Futurismus wäre für den Zusammenhang von Literatur und Emotionen allein jedoch folgenlos geblieben, wäre dieses erste Manifest nicht in den folgenden Jahren durch eine Manifestproduktion ergänzt worden, die schon ihrer schieren Quantität nach durchaus beeindrucken musste. Bereits die Tatsache, dass alle weiteren Texte grundsätzlich dem Modell des ersten Manifestes nachgebildet sind, lässt sich als Symptom einer vom lustbetonten Wiederholungszwang charakterisierten Traumaphilie deuten. Aber auch programmatisch-inhaltlich und ästhetisch-formal zielten sie auf die Simulation immer neuer Schockerlebnisse, wobei die vom Symbolismus ererbten sprachlichen Strategien zur Produktion synästhetisch verdichteter Sinnlichkeit radikalisiert und vor allem durch den Einsatz verschiedener künstlerischer und technischer Medien über den engeren Bereich literarischer Texte hinaus ausgeweitet wurden. Für die Ausweitung und Radikalisierung des literarischen Symbolismus‘ sorgte dabei noch innerhalb des Bereichs des Textuellen die Technik der ‚befreiten Worte‘ (*parole in libertà*), die Marinetti im *Technischen Manifest der futuristischen Literatur* im Mai 1912 zum Programm erhob (Marinetti 1993b [1912]). Dass die Schockästhetik des Futurismus aber über den Bereich des Literarischen entschieden hinausdrängte, zeigt sich dann zum einen im Übergang der Freiworttechnik in Richtung weitgehend entsemantisierter, primär optisch konfigurierter Wortbilder (*tavole parolibere*) und besonders klar in den theatralisch-politischen Bühnenaufführungen (*serate*), mit denen die Futuristen schon vor dem Ersten Weltkrieg durch ganz Italien und in Europa auf Tour gingen. Dass all diese künstlerischen Mittel, *parolibrismo*, *tavole paroliberi* und *serate*, auf eine symbolische Simulation des Krieges abzielten, wobei Krieg ästhetisch als ein simultaneistisches Chaos der Sinne konzipiert und als ‚Fest‘ gefeiert wird, wurde in der Forschung schon vielfach konstatiert (Schnapp 1985 und 1994; Schultz-Buschhaus 1992; Rainey 2004 u. a.) und soll hier lediglich durch ein konkretes Beispiel belegt werden (Abb. 1).



Abb. 1: Emilio Filippo Tommaso Marinetti: *Montagne + Vallate + Strade x Joffre* (1915), 23×26 cm.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Das von Marinetti 1915 noch vor der Veröffentlichung im Rahmen eines Buches als einzelnes Flugblatt zu Reklamezwecken verteilte ‚Freiwortbild‘ bezieht sich auf die im Automobil vorgenommene Besichtigung der Marne-Front durch den französischen General Joseph Joffre, ein Ereignis, das in einer „Verbalisation dynamique de la route“, also einer Art dynamischem Bewegungsprotokoll, anschaulich gemacht werden soll, wobei das eingesetzte Zeichensystem sich grundsätzlich sowohl graphematisch (als optische Reproduktion der Fahrt Joffres über das Schlachtfeld mit seinen Bergen und Tälern) als auch phonetisch (als onomatopoetische Reproduktion des dabei zu vernehmenden Kriegslärms mit einzelnen Geräuschen wie „Toumb Toum“) interpretieren lässt und gerade aufgrund dieser fundamentalen Mehrdeutigkeit die angestrebte simultaneistische und synästhetische Wirkung beim Rezipienten erreicht (Grasshoff 2000, 108–112). Dass diese Wirkung als schockäquivalent intendiert ist, machte Marinetti in einem auf das *Technische Manifest* folgenden Manifest mit dem Titel *Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte* unmissverständlich deutlich, wenn er die Zerstörung der lateinischen Syntax als den sprachlichen Effekt einer Reizüberflutung darstellt, die aus den Erlebnissen „in einer Zone intensiven Lebens (Revolution, Krieg, Schiffbruch, Erdbeben usw.)“ resultiert, und sich die entsprechende Rede eines „lyrischen und erregten“ Freundes imaginiert, der „ganz außer Atem in Eile seine Seh-, Gehör- und Geruchsempfindungen in eure Nerven werfen“

(Marinetti 1993c [1913], 213) wird. Wesentlich ist hier die Ausrichtung gegen das Publikum, das durch die sprachlich simulierten Schocks und ästhetische Überforderung regelrecht entnervt werden soll. Der Futurist selbst ist seinem eigenen Selbstverständnis nach als maschinisierter neuer Mensch ja bereits völlig befreit von derartigen Emotionen, seine Nerven sind schon zu Stahl geworden. Wenn Marinetti durch Destruktion der herkömmlichen Syntax „das ‚Ich‘ in der Literatur“ und damit „die ganze Psychologie in der Literatur“ zerstören und an deren Stelle „die lyrische Besessenheit der Materie“ treten lassen will (Marinetti 1993b [1912], 285), so läuft das deshalb nicht auf eine selbstkritische Infragestellung der eigenen Autorität als Produzent hinaus, sondern auf eine Verweigerung semantisch codierter Kommunikation mit dem Rezipienten und deren Ersetzung durch eine willkürlich dekretierte Zeichensetzung, in der ein gleichsam übermächtiges Autorsubjekt durch eine appellative und autoritative Rhetorik der Stimme und des Blickes konstituiert wird (vgl. Finter 1980, 159–196). Im besprochenen Beispiel etwa ist klar, dass Marinetti selbst die Stelle des Kriegführenden einnimmt, der das symbolische Schlachtfeld organisiert, überblickt und den Anschein des Chaos erzeugt, dessen negative Wirkungen der Desorientierung allein den Rezipienten treffen sollen. Allerdings bleibt im Rahmen rein text- oder bildbasierter futuristischer Schocksimulationen für den realen Leser ein viel zu großer hermeneutischer Deutungsspielraum (der ja durch die fehlende Konventionalität der Codierung im Vergleich zu herkömmlichen Texten noch wesentlich gesteigert ist) und damit die Möglichkeit, sich den autoritär verordneten Schocks zu entziehen.

Der futuristische Aktionismus drängte deshalb notwendigerweise über das Medium der Schrift hinaus und fand mit der Bühne das wesentlich effektivere Dispositiv für die Umsetzung der eigenen Intentionen. Eine detaillierte Rekonstruktion der *serate* ist nicht nur methodisch, aufgrund der Flüchtigkeit theatralischer Aufführungen, problematisch, sondern kann an dieser Stelle schon aus Platzgründen nicht geleistet werden (zum futuristischen Theater vgl. Berghaus 1998; Antonucci 2005 u. a.). Dass die Aufführungen systematisch auf ein Erschrecken des Publikums ausgerichtet waren, lässt sich aber bereits an einer ‚theatralischen Synthese‘ von Francesco Cangiullo zeigen, die erstmals im Rahmen des Sammelbands *Il teatro sintetico futurista* 1915 erschien und die antihumanistische Tendenz der futuristischen Schockästhetik auf den Punkt bringt. Es lässt sich als eine extreme Radikalisierung der klassischen aristotelischen Wirkungsästhetik des Dramas verstehen, bei der *phobos* als Mittel zum Zweck einer *katharsis* konzipiert ist, und als entschiedener Bruch mit dieser Tradition. So umstritten bis heute ist, ob das aristotelische Affektmodell auf eine Reinigung der Emotionen, eine *durch* Emotionen oder gar eine *von* Emotionen ausgerichtet ist, fest steht, dass dabei die glaubwürdige *Mimesis* menschlichen Handelns und die damit ermöglichte empathische Identifikation des Zuschauers mit dem Pro-

tagonisten notwendige Voraussetzung ist. In Cangiuillos *Detonazione* (Marinetti et al. 1921 [1915], 87, deutsche Übersetzung in Landes 1989, 106) wird nun aber diese handlungslogische Grundlage des Dramas *ad absurdum* geführt, wenn ein Projektil den einzigen, nicht mehr humanen Akteur darstellt. Die ‚Handlung‘, die dem unbescheidenen epochalen Untertitel gemäß ‚das ganze moderne Theater‘ synthetisieren soll, ist auf das akustische Ereignis eines Revolverschusses reduziert, der nach Regieanweisung eine Minute der Stille, in der nur eine menschenleere nächtliche Straße zu sehen war, plötzlich durchbricht und im unvorbereiteten Zuschauer ein Moment reinen Erschreckens produziert. Während der Schrecken der klassischen Tragödie ethische und letztlich sinnstiftende Funktion im Rahmen eines Handlungsverlaufs besaß, der Pathos und Empathie forderte, inszeniert das Stück von Cangiullo ihn an und für sich als ein bloßes Ereignis in seiner sinnlichen Qualität.

3. Bilder, die unter die Haut gehen: Surrealistische ‚Operationen‘ zwischen Ästhetik und Politik

Vom Einsatz des Revolverschusses als besonders spektakulärem Schockeffekt im synthetischen Theater des Futurismus scheint der Weg nicht weit zum Surrealismus, dessen „einfachste Handlung“, dem berühmten Diktum André Bretons aus dem *Zweiten Manifest des Surrealismus* zufolge, darin bestehen soll, „mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings soviel wie möglich in die Menge zu schießen“ (Breton 1986 [1930], 56). Dieses rhetorische Bekenntnis zum Amoklauf und ähnliche Aussagen haben dem Surrealismus im Folgenden immer wieder den Vorwurf eingebracht, späteren realen Gewaltverbrechen Vor-schub geleistet zu haben, wobei wahlweise die Schrecken des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs, Aktionsformen des politischen Terrorismus nach 1968 (Hecken 2006) oder zuletzt der ‚neue‘ Terror Al-Qaidas (Clair 2004, 46–50) in den Blick genommen wurden. Sofern damit eine moralische Schuldzuweisung verbunden ist und die Künstler als Bildproduzenten verantwortlich gemacht werden sollen für die Folgen realer Zerstörungen, verdecken derartige Rückkoppelungen jedoch das eigentlich Motiv surrealistischer Gewaltimaginationen, die ja gerade auf den Bruch mit einer pragmatischen Handlungslogik angelegt sind, die durch den Rekurs auf unbewusste Automatismen des Psychischen erweitert und damit auch ver-rückt werden soll. Dieses Interesse an den im Unter- und Unbewussten verankerten Mechanismen des Psychischen unterscheidet die ästhetischen Mittel des Surrealismus dann auch deutlich von der performativ-theatralisch ausgerichteten Schockästhetik des Futurismus und Dadaismus.

An die Stelle von Schockeffekten, die direkt auf der Ebene sinnlicher Wahrnehmung ansetzen und auf optische oder akustische Signalreize setzen, tritt nun der Versuch, die auf wirkliche traumatische Schocks folgenden Verrückungen des ‚normalen‘ Bewusstseins anschaulich und nachvollziehbar zu machen. Der Rezipient und dessen Einbildungskraft wird dabei wieder entscheidend, was auch zu einer weitgehenden Rücknahme direkter Konfrontationen mit dem Publikum führt. Soweit es die Produktion literarischer Texte betrifft, stellte der Surrealismus einen *retour à l'ordre* dar, insofern syntaktische und orthografische Normen wieder Gültigkeit gewinnen. Diese formale Normalisierung ist aber lediglich Mittel zum Zweck, in nun wieder formal ‚lesbaren‘ Texten mit Hilfe einer entkonventionalisierten kühnen Metaphorik logische und semantische Überraschungen zu produzieren und damit auf einer vermeintlich ‚tieferen‘ Ebene der Normierung zu wirken. Dafür wurde in der Frühphase des Surrealismus das Konzept der *écriture automatique* entwickelt, dessen keineswegs unkomplizierte Verbindung zu den zeitgenössischen Theorien der stark mit Hypnose arbeitenden französischen Schulpsychologie (Jean-Martin Charcot, Pierre Janet), aber auch zur Parapsychologie (Frederic William Henry Myers) in der Forschung immer wieder diskutiert worden ist (Starobinski 1982; Bender 1989; Hötter 1990; Hilke 2002 u. a.). Welche Ideen in welcher genauen Mischung dabei auch immer die Programmatik des ‚automatischen Schreibens‘ im Surrealismus unterfütterten, die Texte, die durch unterschiedliche experimentelle Schreibstrategien (kollektives mehrhändiges Schreiben, bewusste Steigerung der Schreibgeschwindigkeit etc.) und zum Teil auch durch Einsatz bewusstseinsweiternder Drogen entstanden, sind dezidiert antitherapeutisch ausgerichtet. Wo die Theorien von Psychiatrie, Neurologie und Psychoanalyse bei aller Unterschiedlichkeit gleichermaßen auf die Auflösung von ‚Störungen‘ des Bewusstseins angelegt sind, also vom Trauma zum Logos gelangen wollen, beabsichtigte Breton umgekehrt die Auslösung einer „Bewußtseinskrise allgemeinsten und schwerwiegendster Art“ (Breton 1986 [1930], 55). Erreicht werden sollte dieses Ziel auch durch die symbolische Reproduktion von Trauma-Schemata und Mechanismen der Depersonalisation, die Breton nicht nur aus der Theorie kannte, sondern auch aus eigener ‚klinischer‘ Erfahrung. Während seines Kriegsdienstes als medizinische Hilfskraft hatte Breton 1916 einige Monate auch in der Neuropsychiatrie von Saint-Dizier gearbeitet und war von dieser Tätigkeit immerhin so beeindruckt, dass er sogar erwogen haben soll, eine psychiatrische Laufbahn zu beginnen (Breton 1988, XXXIV). Entscheidend für das Verständnis des Surrealismus als kollektive Avantgarde-Bewegung sind aber nicht die biografischen Erfahrungen einzelner Künstler oder deren konkrete Wissensquellen, sondern die Tatsache, dass man gemeinsam an der Produktion von Bildern arbeitete, die wirkungsästhetisch konzipiert waren und eine anthropologische Wucht entfalten, weil sie unabhängig von den konkreten Disposi-

tionen des jeweiligen Individuums an elementare Strukturen der menschlichen Psyche rühren. Die Form der Gemeinschaftspublikation poetischer Werke ist deshalb Programm, wobei das frühe Paradigma des ‚automatischen Schreibens‘, das mit der Veröffentlichung der *Champs Magnétiques* [Die magnetischen Felder] von Breton und Soupault im Jahr 1920 installiert und 1930 mit der Veröffentlichung von *L'immaculée Conception* [Die unbefleckte Empfängnis] durch Breton und Eluard wiederaufgenommen worden war, durch eine direkte sprachliche Simulation psychotischer Zustände in seiner Wirksamkeit noch gesteigert werden sollte. Den nachhaltigsten Eindruck beim Publikum entfaltete der Surrealismus aber erst mit dem Wechsel vom symbolischen Zeichensystem der Schrift zu ikonischen Bildern, ein Medienwechsel, der in seiner zweiten Phase seit 1929 auch der neuen Zusammensetzung der Gruppe und der dadurch gestiegenen Bedeutung der bildenden Kunst entsprach. Dank der aus Spanien nach Paris gekommenen neuen Mitglieder Salvador Dalí und Luis Buñuel, die mit *Un Chien andalou* ihren spektakulären Einstand gaben, entdeckte der Surrealismus schließlich auch den Film als geeignetes Medium für die angestrebten Operationen am bürgerlichen Bewusstsein. Nirgendwo trifft die von Benjamin zur Beschreibung der „Schockwirkungen“ des Films eingesetzte Rede vom Kameramann als chirurgischem „Opérateur“, der – im Gegensatz zum Magier – „tief ins Gewebe der Gegebenheit“ eindringe (Benjamin 1991 [1935], 496), so wörtlich zu wie bei diesem Film, in dem eine chirurgische Verletzung ganz direkt ins Bild gesetzt wird, wenn am Ende der Eingangssequenz der Einschnitt eines Rasiermessers in ein Auge zu sehen ist (Abb. 2).



Abb. 2: Luis Buñuel/Salvador Dalí: Filmstill aus *Un chien andalou*. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí/VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Dieser Rasiermesserschnitt etablierte nicht nur einen „ästhetischen Schock par excellence“ (Brittnacher 2006, 534), der für die Gattung des Horrorfilms gera-

dezu konstitutiv ist, er bildet innerhalb der Logik des Gesamtfilms von Buñuel und Dalí zugleich den Auftakt für eine darauffolgende filmische ‚Erzählung‘, die nicht mehr handlungslogisch als ein realistisches Drama gestaltet ist, sondern traumanalog als assoziative Verkettung von Handlungssegmenten, bei deren Reihung die Regeln raumzeitlicher Kontinuität und personaler Identität außer Kraft gesetzt sind (vgl. Ehrlicher 2002). Dem traumatisierenden Schnitt folgt so ein ‚Traum‘, dessen Inhalte sich mit Hilfe der Freudschen Psychoanalyse leicht als Ausdruck libidinöser Wünsche analysieren ließe. Analyse war jedoch gar nicht der Anspruch des Surrealismus, sondern eine politisch intendierte Revolution der Gesellschaft, welche allerdings auf herkömmliche Mittel der Politik (auch und gerade der kommunistischen Parteipolitik) verzichten zu können meinte und stattdessen auf eine ästhetisch-schockartig herbeigeführte Bewusstseinsrevolution setzte. Dass dieser maßlose und utopische Anspruch, dem sich auch Benjamins geschichtsphilosophisches Projekt grundsätzlich verbunden fühlte, geschichtlich nicht realisierbar war, wissen wir heute. Dennoch ist die Aussage vom definitiven ‚Ende der Avantgarden‘ ebenso falsch wie der Versuch, ihre Schockästhetik in eine direkte Verbindungslinie mit aktuellen Bildern politischen Terrors zu stellen und zu behaupten, der globalisierte Terror des neuen Jahrtausends hätte seine Pläne dem symbolischen Extremismus der Surrealisten ablesen können (Clair 2004, 46–50). Die Artefakte, die uns diese Kunstströmungen hinterlassen haben, sind weder ‚tote‘ Objekte noch schaffen sie selbst Realitäten. Sie sind vor allem Zeichen, die im strukturell offenen Prozess der Semiose immer neue kulturelle Bedeutung erhalten können. Aufgabe der Wissenschaft bleibt es, dabei auf notwendige Differenzierungen zu setzen.

4. Realitäten von Zeichen und Emotionen

Echte Schocks, egal, ob medial vermittelt oder nicht, führen beim Wahrnehmen zu emotionaler und kognitiver Überforderung, Desorientierung und dem Bedürfnis, diesen Zustand möglichst schnell zu beenden. Die medialen Bilder vom 11. September 2001, die den Effekt wirklicher Gewalt in Echtzeit vermittelten, versetzten tatsächlich in einen solchen echten Schrecken, der zunächst unfassbar schien. Dass und wie die Kulturwissenschaften auf diesen vermeintlich epochalen Schock reagierten und in ihre Deutungsroutrinen zurückfanden, ist inzwischen auch schon wieder analysiert worden. Das in diesem Zusammenhang von Helmut Lethen (2003) ausgesprochene Plädoyer, nicht länger Zuflucht zu nehmen zu entlastenden metaphorischen Großtheorien wie der vom ‚Einbruch des Realen‘, sondern weiter auf die undramatische und mühselige Kulturarbeit

in den Archiven zu setzen, lässt sich auch auf die Avantgarde-Forschung übertragen. Die Übernahme einer psychotraumatologischen Perspektive kann sie durchaus bereichern, wenn es dabei nicht bei allzu raschen metaphorischen Übertragungen bleibt. Zwischen somatischen Verletzungen und materieller Gewalt, der subjektiven Realität emotionaler Eindrücke und den Realitätsgehalten unterschiedlicher Medien und Zeichensysteme muss ebenso genau unterschieden werden wie zwischen den Verfahren der einzelnen Strömungen und Künstler der Avantgarden, die trotz ihrer gemeinsamen Tendenz zu einer künstlichen Traumatophilie doch jeweils unterschiedliche Fälle in unterschiedlichen Kontexten darstellen, deren Spezifik es herauszuarbeiten gilt. Nicht zur Begründung einer großen geschichtsphilosophischen Erzählung der Moderne ist der „Schock des Neuen“ (Hughes 2000 [1981]), den die Avantgarden produzierten, weiterhin ein wesentliches Paradigma für die Kulturwissenschaften, sondern aufgrund der Vielfalt und Pluralität der dazu eingesetzten ästhetischen Mittel und wegen der mit diesen Mitteln erreichten Erweiterung des Spielraums der Literatur.

Literaturverzeichnis

- Antonucci, Giovanni. *Storia del teatro futurista*. Roma: Edizioni Studium, 2005.
- Bender, Beate. *Freisetzung von Kreativität durch psychische Automatismen. Eine Untersuchung am Beispiel der surrealistischen Avantgarde der zwanziger Jahre*. Frankfurt am Main u. a.: Lang, 1989.
- Benjamin, Walter. „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“ [1929]. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 2.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 295–310.
- Benjamin, Walter. „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“ [1932]. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 4.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 235–304.
- Benjamin, Walter. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ [1935]. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 471–508.
- Benjamin, Walter. „Über einige Motive bei Baudelaire“ [1939]. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 605–653.
- Benjamin, Walter. „Zentralpark“ [1939–1940]. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 655–690.
- Berghaus, Günter. *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Bohrer, Karl Heinz. *Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München: Hanser, 1978.
- Breton, André. „Zweites Manifest des Surrealismus“ [1930]. *Die Manifeste des Surrealismus*. Übers. von Ruth Henry. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986. 49–99.
- Breton, André. *Œuvres complètes*. Hrsg. von Marguerite Bonnet. Bd. 1. Paris: Gallimard, 1988.

- Breton, André, und Paul Éluard. *L'immaculée conception/Die unbefleckte Empfängnis*. Zweisprachige Ausgabe, deutsch von Johannes Hübner, mit Illustrationen von Salvador Dalí und einer Studie von Gisela Steinwachs. München: Rogner & Bernhard, 1974 [1930].
- Breton, André, und Philipp Soupault. *Die magnetischen Felder*. Hrsg. von Eugen Helmlé, übers. von Ré Soupault. München: edition text + kritik, 1981 [1920].
- Brittnacher, Hans Richard. „Bilder, die unter die Haut gehen. Zur Inszenierung von Schock und Schrecken im Horrorfilm“. *Bildtheorie und Film*. Hrsg. von Thomas Koebner und Thomas Meder in Verbindung mit Fabienne Liptay. München: edition text + kritik, 2006. 526–543.
- Bronfen, Elisabeth, Birgit R. Erdle und Sigrid Weigel (Hrsg.). *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln: Böhlau, 1999.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Clair, Jean. „Über den Surrealismus zwischen Spiritismus und Totalitarismus. Zu einer Geschichte des Unfassbaren“. *Von der Romantik zur ästhetischen Religion*. Hrsg. von Michael Ley und Leander Kaiser. München: Fink, 2004. 27–50.
- Doherty, Brigid. „See: We Are All Neurasthenics! or, The Trauma of Dada Montage“. *Critical Inquiry* 24.1 (1997): 82–132.
- Ehrlicher, Hanno. *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgardebewegungen*. Berlin: Akademie Verlag, 2001.
- Ehrlicher, Hanno. „Terror und Begehren. Anmerkungen zu Gewalt und Geschlechtlichkeit in den Filmen Luis Buñuels“. *Gewalt und Geschlecht. Bilder, Literatur, Diskurse im 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Hanno Ehrlicher und Hania Siebenpfeiffer. Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2002. 21–42.
- Fischer, Gottfried und Peter Riedesser. *Lehrbuch der Psychotraumatologie*. 4. akt. Aufl. München: Reinhardt, 2009.
- Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.
- Finter, Helga. *Semiotik des Avantgardetexts. Gesellschaftliche und poetische Erfahrung im italienischen Futurismus*. Stuttgart: Metzler, 1980.
- Frank, Claudia, Ludger M. Hermanns und Helmut Hinz (Hrsg.). *Jahrbuch der Psychoanalyse. Beiträge zu Theorie, Praxis und Geschichte*. Bd. 52. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 2006.
- Grasshoff, Richard. *Der befreite Buchstabe. Über Lettrismus*. Dissertation FU Berlin, 2000. http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000000373.
- Hecken, Thomas. *Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF*. Bielefeld: transcript, 2006.
- Hilke, Manfred. *L'écriture automatique – Das Verhältnis von Surrealismus und Parapsychologie in der Lyrik von André Breton*. Frankfurt am Main u. a.: Lang, 2002.
- Hötter, Gerd. *Surrealismus und Identität. André Bretons „Theorie des Kryptogramms“. Eine poststrukturalistische Lektüre seines Werks*. Paderborn: Igel-Verlag, 1990.
- Hughes, Robert. *The Shock of the New*. London: Thames & Hudson, 2000 [1981].
- Landes, Brigitte (Hrsg.). *Es gibt keinen Hund. Das futuristische Theater*. München: edition text + kritik, 1989.
- Lethen, Helmut. „Bildarchiv und Traumaphilie. Schrecksekunden der Kulturwissenschaften nach dem 11.9.2001“. *Eskalationen. Die Gewalt von Kultur, Recht und Politik*. Hrsg. von Klaus R. Scherpe und Thomas Weitin. Tübingen: Francke, 2003. 3–14.
- Marinetti, Filippo Tommaso. „Manifest des Futurismus“ [1909]. *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Hrsg. von Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993a. 75–80.

- Marinetti, Filippo Tommaso. „Technisches Manifest der futuristischen Literatur“ [1912]. *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Hrsg. von Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993b. 282–288.
- Marinetti, Filippo Tommaso. „Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte“ [1913]. *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Hrsg. von Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993c. 210–220.
- Marinetti, Filippo Tommaso, Emilio Settimelli und Bruno Corrà. *Teatro futurista sintetico*. Piacenza: Casa Editrice Ghelfi Costatino, 1921 [1915].
- Mülder-Bach, Inka (Hrsg.). *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch*. Wien: WUV Universitätsverlag, 2000.
- Rainey, Lawrence. „Shock Effects: Marinetti, Pathology, and Italian Avant-Garde Poetics“. *The Mind of Modernism. Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe and America, 1880–1940*. Hrsg. von Mark S. Micale. Stanford, CA: Stanford University Press, 2004. 197–213.
- Schnapp, Jeffrey. „Politics and Poetics in Marinetti's ‚Zang Tumb Tuuum‘“. *Stanford Italian Review* 5.1 (1985). 75–92.
- Schnapp, Jeffrey. „Propeller Talk“. *Modernism/modernity* 1.3 (1994): 153–178.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich. „Die Geburt einer Avantgarde aus der Apotheose des Krieges. Zu Marinetti's Poetik der ‚parole in libertà‘“. *Romanische Forschungen* 104.1/2 (1992): 132–151.
- Sick, Franziska. „Schock, Trauma und Verletzung“. *Epochale Psyche und Menschenwissen*. Hrsg. von Heinz Thoma. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 151–168.
- Starobinski, Jean. „Freud, Breton, Myers“ [1970]. *Surrealismus*. Hrsg. von Peter Bürger. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. 138–155.