

Winfried Wehle

Krieg den Köpfen!

Über die futuristischen Angriffe auf die passatistische Kultur

Der Erste Weltkrieg hatte längst begonnen, als er schließlich ausbrach. Der Kampf der neuen Nationalstaaten um ihr Selbstverständnis und Vorherrschaft in Europa – und in den Kolonien; die zweite industrielle Revolution, die die Lebensverhältnisse und die Gesellschaft massiv veränderte; der Wettstreit der politischen Ideologien zwischen Kaisertum, Republik und Demokratie; das verbreitete Lebensgefühl, einem *Fin-de-siècle* anzugehören, und die Nervosität vor einem bevorstehenden Umbruch. Überaus sensibel haben darauf die Künstler reagiert. Ihre Werke seit der Jahrhundertwende gleichen einer erregten kulturellen Seismographie. Lange vor dem ‚Großen Krieg‘ haben sie die Zeichen der Zeit verdichtet und seinen Ausbruch in ihrem Aufstand gegen veraltete, erstarnte Wahrnehmungs- und Denkmuster vorweggenommen. Eine Flut von Manifesten versuchte sich ein Bild von der Zukunft zu machen und ihren Gang zu prägen.¹ Die Tendenz war unübersehbar. Sie förderten eine geradezu mythische Erwartung, eine alte Welt auslöschen und eine neue mit einem neuen Menschen erschaffen zu können: eine verhängnisvolle Illusion. Zukunft braucht Herkunft, und die avantgardistischen Vorstöße auf ein Neuland der Expressivität hatten ihre größte Gemeinsamkeit in der kampfbetonten Negation der Kultur, aus der ihre Streiter selbst kamen. In seiner sarkastischen Art hat Botho Strauß einer solchen Modernität konzeptionelle Unterschlagung vorgehalten: Umbrüche innerhalb einer bestehenden Kultur sind strenggenommen ‚beginnlos‘². Werden sie dennoch vehement verfochten, so sprechen sie für ein dringendes Bedürfnis nach Erneuerung.

Neben den Anfängen der kubistischen Malerei im Dialog zwischen Braque und Picasso³ war es am 20. Februar 1909 das erste futuristische Manifest von Marinetti, das mit bisher unbekannter Radikalität eine Wiedergeburt des Menschen aus dem Geist der Maschine propagiert und ihm

¹ Dass das Manifest selbst eine maßgebliche Kunstgattung der Avantgarden ist, ist dokumentiert in Asholt / Fänders (1995).

² Vgl. Botho Strauß (1992).

³ Vgl. Rubin / Cousins (1989).

gleichsam als dem kommenden ‚deus que machina‘ huldigt. Dass die Proklamation eines futuristischen Aufstandes gegen traditionelle Künste auf der Titelseite der – konservativen – Tageszeitung *Le Figaro* in französischer Sprache erschien, ist kein Zufall. Ohne das Lebensgefühl der Hauptstadt der (zweiten) Moderne ist die Kampagne Marinettis und der Avant-garden insgesamt nicht zu denken. Der Führer des Futurismus ist dort ästhetisch und zivilisatorisch sozialisiert worden. Auf regelmäßigen Soireen hat er französische Gedichte vorgetragen, und er hat selbst auf Französisch gedichtet. Größer konnte der Kontrast zwischen der *Modernolatria* kaum sein, mit der die zweite industrielle Revolution die Lebensvollzüge der Großstadt Paris umgestaltet hat, und den Orten der Paralyse und der Gicht, die Italien als einen Friedhof erscheinen ließen: ‚Sich erinnern heißt, Toten Glauben zu schenken.‘⁴ Das erste futuristische Manifest ist insofern eine Hommage an Frankreich und zugleich eine Kriegserklärung an die faule Moral der Mumien im eigenen Land und an den Passatismus, der gedankenlosen Verhaftung mit überkommenen Klischees. Georg Simmel hatte eine ‚Tragödie der Kultur‘ vorausgesagt; Nietzsche prophetisch vor der Gefahr gewarnt, dass wir in einer Kultur lebten, die im Begriff stehe, an den Mitteln der Kultur zugrunde zu gehen.⁵

Für die seit dem Jahrhundertbeginn engagierten Künstler war das Endzeitgefühl gleichsam der Marschbefehl, mit allen, bislang undenkabaren Mitteln „ein höheres Wesen, als wir selbst sind, zu schaffen“ (Nietzsche 1977: 213)⁶. Alfred Jarrys ‚surmâle‘ hat den Impuls aufgenommen und seine Niederkunft von einer ‚Enthirnung‘ anhängig gemacht. Marinetti zog mit der Ankündigung des ‚superuomo‘ nach; der ‚surhomme‘ stand ihm auf französischer Seite nicht nach.⁷ So bezwingernd muss das Bedürfnis nach Erneuerung gewesen sein, dass nur eine geistige ‚Generalmobilmachung‘ (Aragon) die Schatten der Vergangenheit noch würde vertreiben können. Marinetti macht seine futuristischen Anthropologie am althydischen Bild des Kentaur klar.⁸ In ihm dominiert sichtbar das anima-

⁴ Im Manifest „Uccidiamo il chiaro di luna“ (Marinetti 1968: 14) oder im Roman *Mafarka il Futurista* (Marinetti 1968: 216ff.).

⁵ Vgl. Nietzsche 1977: 213 und hierzu Perpeet (1976).

⁶ Und weiter: „Über uns hinaus schaffen! Das ist der Trieb der Zeugung, das ist der Trieb der That und des Werks. – Wie alles Wollen einen Zweck voraussetzt, so setzt der Mensch ein Wesen voraus, das nicht da ist, das aber den Zweck des Daseins abgibt. Dies ist die Freiheit allen Willens!“ (Nietzsche 1977: ebd.)

⁷ Im weiteren philosophischen Zusammenhang untersucht von Carrouges (1967).

⁸ Dass, wie Wagner (1996: 13ff.) kritisch festhält, alte Mythen wie der Kentaur aufgeboten werden, um ein *imaginaire technique* zu domestizieren, ist nicht der einzige Hin-

lische Leibvermögen – der große Pferdekörper – über die Verstandeskräfte, den kleinen Kopf.⁹ Mit Hilfe animalischer Energien soll das Tor zu einem neuen Leben aufgestoßen werden, in dem der kreatürliche Verstand (*pazzia*) die kontemplativen Fesseln von Klugheit und Weisheit (*saggezza*) sprengt. Dies bedeutet aber nichts weniger, als dass eines der ehernsten Kriterien der historischen Anthropologie abgewirtschaftet wäre: das besondere Niveau ‚Mensch‘, gemessen an seiner Überlegenheitsdifferenz gegenüber dem Tier.¹⁰ Dadurch wird er geradezu auf sich selbst reduziert: Er wird Mensch in der Differenz zu sich selbst.¹¹ Seine lebensweltliche Existenz sieht sich dabei zu einem kulturell erniedrigten Wesen entstellt. Um sich von sich unterscheiden zu können, muss er sich deshalb futuristisch steigern und überschreiten.¹² Sofern er jedoch aus moralischen Gründen bisher unter seinen (vitalistischen) Möglichkeiten geblieben ist, kann er Herr seiner selbst, Herrenmensch, nur werden, wenn er alles Humane abwirft und sich auf die Höhe des Transhumanen bringt. Zu diesem anthropologischen Schritt über sich hinaus ermutigt ihn sein Maschinenkult. Die Euphorie über wissenschaftlich-technisch-industrielle Errungenschaften haben seine Selbsterfahrung umfassend verändert.¹³ Denn mit Hilfe ihrer Macht sollte es gelingen, auch die letzten Zwänge des Naturbanns endgültig abzuwerfen.¹⁴ Dadurch würde der Mensch, zum ersten

weis darauf, dass futuristische Ideologie, trotz aller Beteuerungen, eher mit vorangegangenem Denken als mit zukünftigem in Verbindung steht.

- ⁹ Zum weiteren Zusammenhang dieses Paradigmenwechsels vgl. Riedel (1996: 151ff.).
- ¹⁰ Vgl. die Bestimmungsstrategien, die Böhme diesem Grundverhältnis gewidmet hat (*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*), durchaus in Auseinandersetzung mit Gehlen (*Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*).
- ¹¹ Sartini Blum hat dagegen die Frau, allg. Weiblichkeit, als das ‚Andere‘ angesetzt, gegen das sich ein futuristisches Selbstverständnis negativ identifiziert. Vieles spricht jedoch dafür, dass gerade Marinetti in der Frau nur eine der populärsten Wahrnehmungsformen passatistischer Sinnlichkeit und Sentimentalität sah und damit den Inbegriff von Naturbann, den es endgültig abzuschütteln galt auf dem Weg zum *superuomo*. Vgl. Sartini Blum (1996: 16ff.).
- ¹² Angelegt bereits in der Notwendigkeit, eine Technik zu haben, um mit ihr eine Überbietung und Kompensation des menschlichen ‚Mängelwesens‘ zu erreichen, ohne die es nicht lebensfähig wäre. Auch in diesem Punkt verabsolutiert futuristisches Denken nur Ansätze vorhergehender Kulturanthropologie. Vgl. Gehlen (1961: 93ff.): „Die Technik in der Sichtweise der Anthropologie“.
- ¹³ Einer, der diesen Umsturz sensibel poetisch verzeichnet und befördert hat, war Apollinaire. Vgl. Wehle (2014).
- ¹⁴ Die Frage des Maschinenmenschen im Verhältnis zur Natur steht im Mittelpunkt von Tessari (1973). Dass die technische Behebung der menschlichen Mängelnatur selbst in futuristischer Perspektive nicht unangefochten war, scheint der frühe Roman Aldo

Mal in seiner Geschichte, ‚absolut‘ frei und hätte in der permanenten Transgression seiner selbst eine neue Bemessungsgrenze seiner Selbstüberhobenheit: seine Multiplikation (*L'uomo moltiplicato dalla macchina*).¹⁵ So hätte sich ein futuristischer Ausgang aus humanistischer Unmündigkeit zu vollziehen. Um dahin zu kommen, müssen zunächst alle etablierten kulturellen Götzenbilder zerschlagen werden. Ihr bezwingendstes ist, nach futuristischer Ansicht, die Ich-Verhaftung des Menschen. Lange bevor dem (modernen) Subjekt postmodern gekündigt wurde, hatten es die historischen Avantgarden quasi unisono bereits suspendiert.¹⁶ Die futuristische Abschaffung des Ich¹⁷ ist wie ein polternder Vorgriff auf Roland Barthes Plädoyer für den Tod des Autors oder Michel Foucaults Forderung nach der Abschaffung des Subjekts insgesamt: „De nos jours on ne peut plus penser que dans le vide de l'homme disparu.“¹⁸

Die Futuristen hatten allerdings sogleich Gelegenheit, die Folgen am eigenen Leibe zu überprüfen. Es ist ein vielsagendes Zeitzeugnis: Zahlreiche Avantgardisten sind freiwillig in den Krieg gezogen. Aus Deutschland etwa Max Ernst, Ernst Jünger, Alfred Döblin, Erich Maria Remarque, Ernst Toller, Richard Dehmel, George Grosz, Otto Dix, Oskar Kokoschka,

Palazzeschi, *Il Codice di Perelà* (bereits 1911 veröffentlicht) nahezulegen. Er lässt zumindest die (kaum erwogene) Frage zu, ob der Held Perelà, dessen Leibnatur sich nach und nach zersetzt hat und ihn zum *uomo di fuoco*, einer Rauchgestalt werden ließ, nicht eine abgründige futuristische Parodie auf den futuristischen *superuomo* darstellt: Er überfliegt die realen Lebensformen, in deren Institutionen das Gesetz der Einschließung, Absonderung und der Schwere herrscht (Kaserne, Palast, Gefängnis, Kloster, Irrenhaus, Liebesgarten). Doch das Wesen jenseits biologischer Abhängigkeiten vermag ihm als Justizminister des Königreiches kein neues Gesetzbuch zu geben (*codice*). Seine Gestalt verfliegt wie Schall und Rauch. Seine ‚Aufklärung‘ der Welt ist sein Geächter. Das biologische Finitum enthält keine höhere ‚Logik‘ des Infiniten. Auf thematologischer Ebene könnte sich darin zugleich ein – autokritischer – Akt der Selbstaufhebung manifestieren, wie er in futuristischem Milieu kaum anzutreffen ist und die herausragende literarische Stellung des Romans in der Bewegung auch unter diesem Aspekt bestätigen. Vgl. dazu Wehle (2006).

¹⁵ Vorbereitet von Morasso (1905).

¹⁶ Die darin ihrerseits nur eine – traditionalistische – Tendenz des ausgehenden 19. Jahrhunderts aufnehmen und radikalisieren. Vgl. dazu zwei der zentralen Kapitel in Tellini (2000: 247-300) (Kap. IX und X), die die historischen Avantgarden, Futurismus und Palazzeschi Werk und deren ikonoklastischen Bruch mitvollziehen.

¹⁷ Vgl. Marinetti (1968: 40ff.): „Distruggere nella letteratura l'io“ (*Manifesto tecnico della letteratura futurista*, No. 11), eine der Grundvoraussetzungen. Sie wurde bezeichnenderweise erst als eine Konsequenz aus dem neuen ästhetischen Konzept der Simultaneität ‚entdeckt‘.

¹⁸ Vgl. Foucault (1966: 353). Vgl. dazu Geyer (1997).

Oskar Schlemmer, Wilhelm Lehmbruck, Ludwig Wittgenstein. Aus Frankreich: Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Charles Peguy, Jean Cocteau, Georges Duhamel, Louis-Ferdinand Céline, Fernand Léger, Maurice Ravel, Drieu la Rochelle und Jean Giono. Aus Italien: Gabriele d'Annunzio, Giuseppe Ungaretti, Filippo Tomaso Marinetti, Curzio Malaparte, Umberto Boccioni, Carlo Emilio Gadda, Giuseppe Prezzolini, Carlo Carrà, Antonio Sant'Elia und Ardengo Soffici. Ihr Nationalismus kann nicht der einzige Grund gewesen sein. Dafür waren sie zu sehr Künstler. Vieles spricht dafür, dass die Völkerschlacht zumindest von den Motiven ihres Engagements her als die radikalste Konsequenz ihres Kultkampfes aus Vorkriegszeiten in Betracht kommt. Nicht zuletzt ihre künstlerischen Zeugnisse sind daher kostbare Dokumente für die komplexen Beweggründe, die sie ungleich sensibler wahrgenommen haben als viele ihrer Zeitgenossen. Vor allem aber waren sie in der Lage, ihnen Ausdruck zu verleihen, ihnen Sprache zu geben im Vergleich zu zahlreichen namenlos Gebliebenen, deren wahrhaftigstes Dokument die Denkmäler des unbekannten Soldaten aller Orten sind. Künstlerischen Reflexen auf die Kriegserfahrungen kommt hingegen das Verdienst zu – gleichviel ob bejahend oder verurteilend – ihre psychischen Auswirkungen bleibend in ihr jeweiliges Medium und ihre jeweilige Zeichensprache aufgenommen zu haben.

Um dahin zu kommen, war allerdings ein Kopfsturz der Erkenntnistheorie verlangt, den bereits Marcel Proust so begründet hatte:

[...] cette inferiorité de l'intelligence, c'est tout de même à l'intelligence qu'il faut demander de l'établir. Car si l'intelligence ne mérite pas la couronne suprême, c'est elle seule qui est capable de la décerner. Et si elle n'a dans la hiérarchie des vertus que la seconde place, il n'y a qu'elle qui soit capable de proclamer que l'instinct doit occuper la première. (Proust 1971: 271)

Umso mehr Gewicht kommt deshalb der Frage zu, wie dieser freisetzende Ungeist zur expressiven Entfaltung gebracht werden kann, ohne dass er alle Verteidigungslinien der Verständlichkeit überrennt. Das entscheidende Modell soll die technisch revolutionierte Wahrnehmungsrealität geben, die Auto, Flugzeug, Eisenbahn, Telegraphie, Film durchgesetzt haben. Sie alle schaffen Momente schneller, unvermittelter Lebenserfahrung,¹⁹ die den gelähmten *élan vital* (Bergson) dazu animieren, uns anders empfinden, sehen und denken zu lassen, weil sie uns auf das Triebvermö-

¹⁹ Im europäischen Kontext gewürdigt von Birgit Wagner (1996), die zugleich eine Geschichte der Geschwindigkeit und ihrer Folgen rekonstruiert.

gen und damit auf ein *biologisches Infinitum* (Boccioni) verpflichten.²⁰ Damit wäre dann unwiderruflich das Ende des morbidien, sich romantisch verzehrenden Subjekts gekommen, das sich große Leuchtzeichen an seinen Ideenhimmel gemalt hatte, aber nicht wusste, wie es sie einholen soll.

Eine, vielleicht die wichtigste ‚Maschine‘ aber, die diesen futuristischen ‚Drang über uns hinaus‘ (Nietzsche) befördern soll, ist – vor dem Krieg – die Kunst.²¹ Die Autonomie, die die Künste in ihrer romantischen Revolution errungen hatten, reicht dazu allerdings nicht aus. Sie muss extremistisch, bis zur Gewalt, Grausamkeit und Ungerechtigkeit gesteigert werden (*Manifeste du Futurisme*). Im Zeichen des Krieges, des großen Feuers oder des Bombardements soll sie in alle institutionellen und ideologischen Festungen einfallen. Gemeint ist dabei allerdings ein ernsthaftes futuristisches Anliegen. Umberto Boccioni, der Maler, erklärt lakonisch, es käme vor allem darauf an, ‚nicht auf das Definitive zuzumarschieren‘. Definieren hieße, wortgemäß, Grenzen zu setzen, den Lebenselan deterministisch abzubauen. Deshalb hat sich jeder nach seiner Weise und seinem Medium an die futuristische Maxime zu halten: Aktionen aller Art primär als aggressive Akte zu begehen; aufzubrechen, ohne freilich irgendwo anzukommen. Später, wie Georges Bataille, haben diesen herrenlosen Drang über sich hinaus als geistlose Verausgabung wahrgenommen und ihr in Acephalos, dem sich selbst entthauptenden Gott, Rechnung getragen.²² In ihm ist eine Konsequenz gezogen, zu der futuristische Exerzitien (noch) nicht in der Lage waren. Dennoch hatte Giovanni Papini früh einen Ausweg aus dieser traditionalistischen Einstellung geahnt, ohne dass er die Tragweite schon ganz erfasst hätte: Wenn die Substanz der Vergangenheit nicht als etwas (historisch) an sich Bestehendes erfasst würde, sondern als bloße Zuschreibung eines Diskurses. Dadurch müsste nicht die Realität selbst, sondern ihre – historisch bedingten – Weisen der

²⁰ Vgl. Baumgarth (1966: 130ff.).

²¹ Vgl. Marinetti (1968: 62): „La poesia non essendo, in realtà, che una vita superiore, più raccolta e più intensa di quella che viviamo ogni giorno“, ein Grundsatz Marinettis, der allen Avantgarden entgegenkam, nicht zuletzt der surrealistischen, die ihre Revolution damit krönen wollte, dass sie ihre Kunstprinzipien als Lebensprinzipien einführt: „[Le surréalisme]“, heißt es in der berühmten Definition von A. Breton, „tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie“ (Breton 1970: 37f.). Für beide, futuristische wie surrealistische Kunst, hat K.-A. Ott deshalb einen gemeinsamen – technizistischen – Denkursprung darin gesehen, dass sie „eine methodisch angewandte Technik zur planmäßigen Beseitigung veralteter Traditionen“ (Ott 1968: 371-398) verfolgt haben.

²² Vgl. Bataille (1979: 220-226): „Le bas matérialisme et la gnose“ und Bataille (1979: 442-446): „La conjuration sacrée“.

Besprechung überwunden werden. Also: statt Verwerfung der Lebenswelt (wie Marinetti sie fordert), Entkräftigung der diskursiven Kulte, die sie zu dem machen, was sie ist.²³ Dadurch ließe sich Kulturkritik als Diskurskritik üben. Wenn Wahrheit aber als Ergebnis einer Wahrnehmung und Absprache betrachtet wird, muss jeder Kunstakt – im Prinzip – ein neues Experiment sein, welches das vorhergehende zu widerrufen hätte. Wiederholung würde den Anschein von etwas Beständigem, Substanziellem, Weltanschaulichem wecken. Dieses energiegeladene Zusammenspiel von vorsätzlicher Destruktion und blind sich entladender Kreatürlichkeit bildet gleichsam das (unstillbare) Produktionsbedürfnis des Futurismus und den Grund seiner Gefährdung und Radikalisierung bis hin zur Kriegsbegeisterung. Sie hat mithin einen massiven Grund in futuristischer Ästhetik und versucht, Kunstbegriffe als Lebensbegriffe auszuüben.

Dennoch: Allen Provokationen und Unbeherrschtheiten zum Trotz haben die futuristischen Vorstöße auf ästhetischem Gebiet Entscheidendes in Bewegung gesetzt. Ohne sich auf sie zu berufen – Apollinaire ausgenommen²⁴ – haben alle avantgardistischen Expeditionen ihre Stoßrichtung aufgenommen und sind ihnen auf das expressive Neuland gefolgt, das ihre rücksichtslosen Parolen (und Versuche) erschlossen haben. Einer der wirksamsten Kampfrufe war: *parole in libertà*.²⁵ In ihm gipfeln die Auflösungserscheinungen, die mit dem *vers libre*, dem Prosagedicht und den freien Rhythmen in die Kunstsprache des 19. Jahrhunderts eingedrungen waren. Keine Rücksicht sollte mehr genommen werden auf Syntax, Stil, Rhetorik, gewissermaßen das Pendant zu gesellschaftlichen und ideologischen Konventionen, sodass die Typographie in einer ikonischen Topographie aufgeht. Alle diese sprachlichen Ordnungsmaßnahmen müssen als Produkt des Intellekts ausgeschaltet werden.²⁶ Selbst die Sprachgrenze hatte zu fallen. Artefakte dieser Art glichen damit einer Nachahmung von Schlachtfeldern. Das erste Gebot ihrer Darstellung lautet: Erzeuge ein „maximum di disordine“ (Marinetti 1968: 44).²⁷ Die Ausdrucksmittel würden dadurch gleichsam in Kampfstellung gebracht, sodass ihre ästhe-

²³ Im Manifest „Futurismo e Marinettismo“, in: De Maria (1973: 283-286; hier 285).

²⁴ Als Impresario der Pariser Avantgarden war er für alle neuen Tendenzen aufgeschlossen, so auch für die futuristische. Vgl. sein Manifest „L’Antitradition futuriste“ (1913) in: Lista (1973: 119ff.).

²⁵ Zentraler Bestandteil des Manifestes „Distruzione della sintassi“ (etc.) von Marinetti, vorbereitet vom „Manifesto tecnico della letteratura futurista“ (1912).

²⁶ „Ogni specie di ordine è fatalmente un prodotto dell’ intelligenza“ (*Manifesto tecnico*).

²⁷ Vgl. *Manifesto tecnico*, № 10 der Gebote, wie sie einer neuen Kunst aus der Perspektive eines Flugzeugs entsprechen (Marinetti 1968: 44).

tischen Gewaltakte eben die vitalistische Entgrenzung bewirken, die von einer egomanen Kunsthändhabung und einer nostalgischen Publikumserwartung gerade unterdrückt wird.

Solche Vorstellungen lassen sich allerdings nicht ohne Weiteres als abwegig verurteilen. Sie haben für alle künftigen Avantgarden eine bislang undenkbare Ästhetik in den Blick gebracht: eine Kunst, die zugleich jenseits der Kunst ist. Eine ihrer folgenreichsten Errungenschaften war die Vision eines totalen Kunstwerks, das alle Medien der Darstellung einsetzt – Sprache, Bild, Ton, Geruch, sogar Tastsinn –, um eine Art Poesie des Körpers zu erzeugen, die alle Sinne gleichzeitig mobilisiert. Dies würde dem fatalen Hang vorbeugen, nicht länger eine, gar die Wahrheit, sondern gerade den Wahrnehmenden zu totalisieren:²⁸ „Noi porremmo lo spettatore nel centro del quadro“ (Boccioni 1971: 9).²⁹ Damit ist einer der bedeutsamsten Übergänge bezeichnet, den die Avantgarden vollziehen: vom Gegenstands- zum Wahrnehmungsrealismus. Nur so würde er von sich und seinem Gewohnheitsmenschentum abzubringen sein. Bereits hier ist also der Weg in die Kriegsteilnahme vorgezeichnet, die sich ästhetisch als das gewaltigste Simultanspektakel deuten ließ, das alle Sinne zu totalisieren vermag und den Wahrnehmenden außer sich bringt.

Von daher gesehen waren die ‚befreiten Worte‘ ihre Vorübung. Ihr Afektkonzept zielte auf *Poliespressività*. Unter ihrer Anleitung sollte sich der Mensch als vervielfältigter neu denken lernen. Was damals noch ein kühnes Projekt war – Simulationstechniken, Werbespots, Performance-Art, Video-Clips bis hin zu Cyborgs – wurde inzwischen weithin verallgemeinert.³⁰ Diese befreite Kunst wird allerdings die Frage nicht los, wofür sie sich entgrenzt. Sie kann sich allenfalls daran berauschen, den abendländischen Hang zur Introversion zu durchbrechen, ihm zuwider zu handeln und sich dadurch total zu extrovertieren. Ardengo Soffici zog dar-

²⁸ In der Folge dieses Übergangs liegt es wohl, dass auch die Sprachkunst einen erkennbaren Wandel hin zu einem Diskurs der *Visibilität* einleitet, der auf die (äußere und innere) ‚Schaulust‘ zielt. Sei es, dass Texte, zumal der Avantgarden, ihre Sichtbarkeit inszenieren (und die Grenze zum Bild überschreiten), sei es, dass sie, befreit von allen referentiellen Verbindlichkeiten, sich selbst als ihren Kontext ansehen und ihrer Semantik einen einen grundlegend metaphorischen Status verleihen.

²⁹ Boccioni im Manifest „La pittura futurista“, kaum ein Jahr nach Marinettis erster Proklamation, Zeichen dafür, wie dringend eine Erneuerung aller Kunstmärkte empfunden wurde. Zugleich erster Ansatz für eine Rezeptionsästhetik, die parallel dazu einen vergleichbaren Anschub bei Proust fand („Car ils [mes lecteurs; W.W.] ne seraient pas [...] mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes [...].“) (Proust 1989: 610).

³⁰ Vgl. Klepper / Mayer / Schneek (1996). Eindrucksvoll erschlossen von Nickel (2015).

aus zwar eine unerhörte modernistische Konsequenz: Kunst muss nicht mehr verständlich sein.³¹ Die Gefährdung, die darin lag, zeigen jedoch etwa Marinettis, Severinis oder Carràs parolibristischen Tafeln.³² Sie schneiden zwar einerseits der Sprache alle Rückwege in die Gemeinverständlichkeit ab. Wer aber an der Wucht der befreiten Worte teilhaben will, muss bereit sein, sich rückhaltlos der Welt der verwilderten Zeichen hinzugeben. Andererseits brauchen sie – gerade im ersten Augenblick – ein Maximum an Befremden, um ihren Nonkonformismus geltend zu machen. Stoppt dies aber nicht jede euphorische Selbstantäußerung?

Eine Piktographie von Gino Severini aus dem Jahr 1914 mag dies verdeutlichen:

³¹ Ardengo Soffici in seiner retrospektiven „ars poetica“ (Drudi Gambillo / Fiori 1958: 570). Inwieweit darin ein traditionelles Grenzproblem, gleichsam „profaniert“ fortwirkt, das die „moderne“ Literatur (und Philologie) seit der Romantik neu bewegt, die „kratylische“ Frage der Sagbarkeit des Unsagbaren, wird nicht eigens thematisiert, wohl weil die expressive Wut der Futuristen das damalige (negative) Kriterium des Unsagbaren, das Schweigen, nicht gelten lassen kann, schon weil es mit einem verschwiegenen Rest von Transzendentem in Verbindung stehen könnte (wie in symbolistischer Lyrik). Nach Nietzsche zeigt sich in dem, wofür die Worte fehlen, worüber man noch nicht „hinaus“, ist ein Rest an mythischer Befangenheit (vgl. „Götzen-Dämmerung“ § 26, in: Nietzsche 1969: 122). Programmatisch – bezeichnenderweise unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg – wieder von Roland Barthes aufgenommen, um der Sprache der Literatur die Fähigkeit eines unverdächtigen Engagements zu retten (ein Ansatz, der schließlich zur generativen Literaturtheorie führte). Vgl. Barthes (1953); zugleich einer der produktiven Schreibansätze des *Nouveau Roman* bis in seine späten Verwandlungen: „Le véritable écrivain n'a rien à dire.“

³² Eine umfassende Würdigung der Bewegung in Schrift und Bild, die wesentliche Aspekte veranschaulicht und in fünfzehn Essays historisch-kritisch erschließt, liegt im Katalog *Futurismo 1909-1944* vor (ed. E. Crispolti, Milano 2001), der sich auf die Ausstellungen in Rom und Hannover desselben Jahres bezieht.

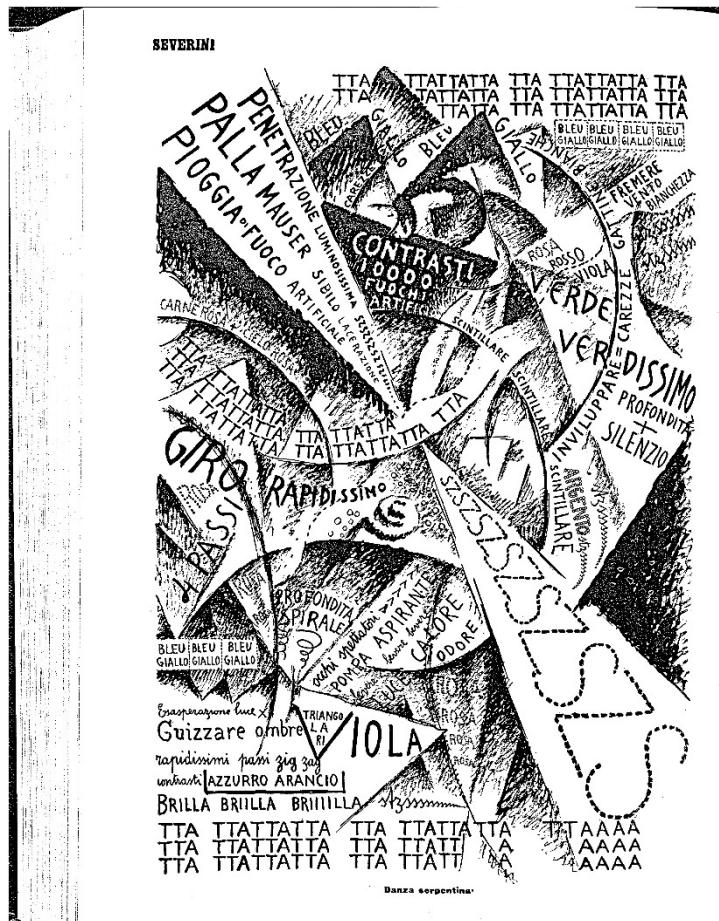


Abb. 1: Gino Severini, „Composizione in parole e forme“, in: *Lacerba* 01.07.1914, S. 27.

Die Piktographie benutzt ein Feuerwerk als Modell einer gewaltigen, gewaltt  igen („Palla Mauser“, Gewehrsalven) sinnlichen Überwältigung. Die Nacht (des Verstandes) erlaubt technisch-künstlich erzeugte Licht-, Laut-, Riech- und F hl-Effekte, die sich zu einer Totalisierung der Wahrnehmung steigern. Simultaneit , Synasthesie, Interpenetration heterogener Bewegungen erzeugen eine mediale F lle, die mit kognitiver Armut erkauft wird. Alles dient der Ausschaltung einer verstandesgeleiteten Ordnung. Auffällige Strategie: Der Mittelpunkt (im Zentrum der Szene) hat keine Mittelpunktfunktion; fünf zusätzliche Quellpunkte des Spektakels lösen jede perspektivische Sammlung der Sichtlinien auf. Sie wieder-um

repräsentieren nur den aussagenlogischen Befund: Ein innerer Fokus in der Art einer narrativen oder ikonischen Instanz ist aufgelöst. Betroffen von diesem Attentat auf traditionelle Diskurs- und Bildlogiken ist die Stellung des Menschen. Ein einziges Indiz („occhi spettatori“) reduziert ihn auf ein rein registrierendes Organ. Die humanistische Frage – was ist der Mensch? – hat ihre Zuständigkeit verloren. Subjekt und Objekt der Aussage haben ihre Rollen vertauscht. Zum Zeichen dafür sind die Wahrnehmenden am Boden des Geschehens, das zwar vom Menschen veranstaltet wird, aber gerade dem Ich-Kult des *Fin-de-siècle* und jedem Anthropozentrismus ein Ende bereitet. „Distruggere nella letteratura l’io“ hatte Marinetti gefordert (Marinetti 1968: 40); hier wird es Ereignis. Noch immer geht der Blick zwar nach ‚oben‘, aber nur, um die Höhe als Sinnort zu entleeren. Denn worin gipfelt der mediale Aufruhr? In Dunkelheit und tiefem Schweigen („Profondità“ + „Silenzio“, rechter Rand). Es gibt nichts, was über dem Menschen stünde. Der Himmel ist nichtssagend, Gott tot. Alles geht von der Erde aus, was sich oben auf der Schreibfläche des Firmaments zeigt.

Und doch gibt es eine interne Wertungsinstanz. Sie erschließt sich durch die Frage, wer von welchem Standort aus das Dargestellte so darstellbar gemacht hat. Der Urheber muss notwendigerweise so hoch über allem stehen, dass er es in dieser umfassenden Weise überschauen kann. Er also ist es, der die leere Transzendenz in Beschlag genommen und das biblische Menschenbild ins Gegenteil verkehrt hat: ‚wer er sich selbst erhöht, wird erniedrigt werden‘ (Lukas 14,7-11). In seinem Blick spiegelt sich die Superbia desjenigen, der mit dem Flugzeug den Himmel erobert und den Mythos des Ikarus überwunden hat. Aus seiner überheblichen Sicht ist die Lebenswirklichkeit heterotop, die Kunstwelt hingegen der wahre Ort des Selbstvollzugs. Nichts wird ihm in Zukunft noch unmöglich erscheinen. Die Grenzen der Natur sind technisch, epistemologisch zu überschreiten, Ideale haben Real-Utopien zu weichen. Der sie für sich in Anspruch nimmt, ist der Futurist, der sich am Inbild des ‚superuomo‘ berauscht und es in seinen entgrenzenden Artefakten zum Ausdruck bringt. Das auch ist die eigentliche Darstellungsabsicht: Mir als lesendem und schauendem Wahrnehmenden wird durch diese Piktographie ein Platz angewiesen, der mich emporhebt über die da unten, die „spettatori“. Futuristische Kunst entbindet mich von der Erdschwere meiner Inkulturation und den Verhärtungen einer denotativen Welt. Sie lehrt mich, dass Gewehrsalven („TTATTATTA“), die die ‚Komposition‘ oben und unten rahmen, die Musik der Zukunft anstimmen – vorausgesetzt, man lässt sich auf deren befremdliche Ansprache überhaupt ein. Das auch markiert das eigentliche

Dilemma der avantgardistischen Experimente: Sie müssen provozieren bis hin zum Zwang, um den Zwängen des Guten, Wahren und Schönen zu entgehen.

Doch die Befehle dieses futuristischen ‚Führers‘ sind nicht gemeinschaftsfähig. Sie gehorchen der rücksichtslosen Dynamik der Instinktnatur samt der Verwirbelungen der Zeichen, die sie aussendet. Ein Klassiker, der Regeln einhält, wenn er schreibt – ist er, so fragte Calvino herausfordernd, im Grunde nicht freier als jemand, der zwar alles festhält, was ihm durch den Kopf schießt, aber die Regeln nicht kennt, die ihn beherrschen?³³ Ihm fehlt zuletzt ein Fundament für das Andere seiner selbst, das Freud etwa in der Sexualität, die Surrealisten im *amour fou* angesetzt haben. Daher hat der Futurismus nicht nur viel vom Medienzeitalter vorweggenommen. Er hat – auch das ist seine Lektion – zugleich schon dessen Risiko unreflektiert expliziert: Dass bereits die mediale Überflutung die Aufmerksamkeit so sehr absorbiert, dass die Frage nach Sinn – gar des Lebens – in der Beschäftigung der Sinne unterzugehen droht. Hans Magnus Enzensberger sah deshalb das fortgeschrittene Medienzeitalter auf dem Weg in ein „sekundäres Analphabetentum“.³⁴

Severinis Piktographie ist am 1. Juli 1914 erschienen. Am 29. Juli begann der Erste Weltkrieg. Marinetti hat sich freiwillig gemeldet, ohne seine futuristischen Ambitionen aufzugeben. Im Gegenteil: Die Kampfhandlungen boten ihm die Gelegenheit, seine ästhetischen Prinzipien zu leben und zu erleben. Gerade an ihm lässt sich deshalb die Frage klären, wie sich die Teilnahme an den militärischen Kampfhandlungen auf die künstlerischen auswirkte. Ein – berühmtes – Zeugnis mag dies veranschaulichen. Marinetti hat es im September 1917 in der Zeitschrift *L'Italia futurista* veröffentlicht, ein zweites Mal, überarbeitet im Jahr 1919:

³³ Vgl. Calvino (2003: 289).

³⁴ Rede zur Verleihung des Heinrich-Böll-Preises; in: *Die Zeit* v. 29.11.1985, Nr. 49.



Abb. 2: Filippo Tommaso Marinetti, „Le soir, couchée sur son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front“, in: *L'Italia futurista*, Sept. 1917.

Diese *collage tipografico* hat die frühe Poetik der *parole in libertà* unter dem Eindruck des Krieges weiter ins Extreme getrieben. Die Befreiung der Sprache ist bereits bis an die Schwelle der Abstraktion vorgedrungen, wo sie in eine Befreiung von der Sprache selbst umschlägt. Das Ensemble erzeugt einen Grad von Grenzaufhebung, die den ‚Text‘ in ein Bild bzw. das Bild in einen Text übergehen lässt, fügt kalligrafische Elemente in diese ‚Collage‘ ein, die andererseits typographisch vorgeht. Die verbalen Restbestände treten allerdings nicht so seziert auf wie etwa in kubistischen Stillleben. Genau genommen wahren sie sogar eine höchst traditionalistische Funktion: Sie bilden eine Art Signaletik und leisten, futurisch verknapp, der Wahrnehmung Erschließungshilfe. Im Grunde machen sie dadurch das Ensemble geradezu selbstexplikativ. Das Wort „ESPLOSIONE“ etwa „erklärt“, zusammen mit den lautmalerischen Umschriften „grac“, „trac“, „scrabrang“, „paa piig“, „tam“, „tumb“ etc. die ideologische Leitmetapher „Guerra“, die in der Zeichenschlacht dieses Kunstobjektes ästhetisch materialisiert ist. Dass es sich um eine exzessive Kampfszene handelt, unterstreichen der insistierende Superlativ „10.000 esplosioni“ (zwischen R und A von „TRAC“) sowie die non-verbalen optischen Ausdrucksverstärker. Andere, über die Szenerie versprengte sprachliche Solitäre verdichten sich zur Anspielung auf eine der blutigsten Konfrontationen des Ersten Weltkrieges, die zwischen Italien und Österreich/Deutschland um den Monte Cucco (r.o.) am Flüsschen Isonzo oberhalb von Triest ausgetragen wurde. Unten, bildlich am Boden („sdraiato“), die „verdi“, die Grünen (Uniformen) des österreichischen Heeres, somit in der erniedrigten Gegenposition zu den Futuristen, die (links oben) – obenauf – sind.

Eine andere, ebenfalls sprachlich explizierte Selbstdeutung lenkt auf einen zweiten Binnenkontext hin: neben „futurista“ vor allem „simultanità“ und (r.o.) „F.T.M.“. Der Text erläutert damit seine eigene, futuristische Textur. „Futurista“, inmitten des stärksten optischen Aufwandes – der Energieschleife (o.l.) –, identifiziert sich damit als unmittelbare Veranschaulichung des skandalösen Schlagwortes von der „guerra sola igiene del mondo“.³⁵ Die Anhänger der Bewegung sind dieser Maxime willig in den Ersten Weltkrieg gefolgt, weil er die höchste materielle Energieentfaltung und insofern das größte denkbare Simultanspektakel („simulta-

³⁵ Titel eines ausholenden kulturgeschichtlichen Essays, in dem der Krieg zum Fortschrittsmoment einer futuristischen Zukunft erklärt wird, in der, als absolutes Prinzip, „il divenire continuo e l’indefinito progredire“ (Marinetti 1968: 248f.) herrschen soll.

neità“) versprach. Marinetti („F.T.M.“) hat es durch seine Teilnahme gleichsam als Kunstwerk signiert.

Nicht genug damit: Allen Verwerfungen seines Ausdrucks zum Trotz, bietet dieses Kunstobjekt noch einen dritten bedeutungsstiftenden Sammelpunkt an: Die beiden handschriftlichen Einsprengsel (rechts oben und unten). Sie verschaffen ihm eine doppelt markierte Mitteilungssituation. Oben heißt es: „Ho ricevuto il vostro libro mentre bombardavo il Monte Cucco / F.T.M.“ („Ihr Buch erhielt ich, während ich den Monte Cucco bombardierte.“) Der Autor hat sich damit nicht nur unter seinem Namen („F.T.M.“) – zudem in Ich-Form – in sein Kunstwerk eingetragen, sondern er verleiht seiner ‚Collage‘ damit zugleich die Mitteilungsform eines Briefes: Er beantwortet eine Buchsendung (von ihr), die ihn an der Front erreicht hat. Der untere handschriftliche Auszug nimmt diesen brieflichen Kontext auf: „grazie e auguri a lei e ai suoi arditi compagni“ („Ihnen und ihren kühnen Kameraden Dank und gute Wünsche“). Er ist als Auszug aus der Antwort der unten liegenden Frau (r.u.) aufzufassen. Und wie um der plakativen ‚Unordnung‘ seines Ensembles doch einen diskursiven Zusammenhalt zu sichern, hat Marinetti ihm einen Titel gegeben, der ihm eine sentimental anmutende Geschichte zuspielt. Er lautet: „le soir, couchée sur son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front“. Der Brief, den die Frau im Liegen liest, gibt sich dadurch als Libretto eben der futuristischen Montage zu erkennen, die die futuristische Montage darstellt. Marinetti ist deren Verfasser und Absender, sie die korrespondierende Empfängerin. Lesend imaginiert sie seinen Kampf auf der Bühne ihrer Vorstellung. Die Sprache (des Briefes) ist nur Anstoß zur eigentlichen Denkweise der Einbildungskraft, die sich in Bildern mitteilt und damit den Verstand umgeht. Die (geliebte) Frau verkörpert mithin (wenn man den Umstand so lesen darf, dass sie unbekleidet ist), ganz unverhüllte Hingabe, d.h. die ideale Rezeptionsbedingung futuristischer Kunstwerke.

So weit, so explizit. Keine Frage, Marinetti hat viele seiner Forderungen übersetzt. Der Gegenstand, die energetische Entfesselung des Krieges, hat ihre mediale Entsprechung in der Explosion der Darstellung gefunden. Satz-, Text- und Bildkonturen sind zersprengt; ein „maximum di disordine“ (Marinetti 1968: 44) hat offensichtlich Regie geführt. Ein fester perspektivischer Standort fehlt auch hier. Kein traditionelles Ich hält hier ebenfalls die Angaben noch aussagenlogisch zusammen. Dadurch lädt es zu ‚Polyperspektivität‘ ein: Man kann das Objekt von verschiedenen Seiten her angehen. Selbst das Ich des Autors hat die Mitte geräumt und sich an den Rand von „bombardavo“ zurückgezogen (was gerade Marinetti nicht leicht gefallen sein dürfte). Auch als Bild lässt es keine Einheit des

Blickes mehr zu. Das räumliche Zentrum, auf das die programmatische Selbstcharakteristik „simultaneità“ hinzudeuten scheint, ist so gut wie leer und gestaltlos. Und wo noch auf Menschen angespielt wird, sind sie alleamt marginalisiert: Marinetti selbst (r.o.), die liegende Frau (r.u.), die „verdi“, die Soldaten der Allianz (l.u., klein). Selbst der Futurist (l.o.) nimmt nur eine (gehobene) Randposition ein. Die Mitte, traditionelle Sinnanweisung, ist unartikuliert, ohne Bedeutung. Umgekehrt räumt dies dem Darstellungsgrundsatz der „poliespressività“ jede Lizenz ein.³⁶ Alle Ausdrucksmittel sind zulässig, bis hin zu denen, die nichts und damit alles Mögliche ausdrücken. Unter der Voraussetzung allerdings, dass sie sich dem versperren, was schon Mallarmé als semantisches Kleingeld des Alltags bezeichnet hatte.³⁷ Erst dadurch lässt sich *stupefazione* erzeugen, kopfloses Staunen, das am Anfang einer futuristischen Antiphilosopie der Verausgabung steht.

Spätestens hier brechen jedoch von anderer Seite erneut die problematischen Belastungen auf, die eine solche Experimentalkunst auf sich nehmen muss. Sie stellt damit unfreiwillig den Irrationalismus einer nationalistischen Kriegsmotivation bloß. Eine Kunst in ihrem Namen appelliert zwar an die „drahtlose Imagination“ und umgeht dadurch die Kategorien des Denkens, wozu „Gebilde“ wie das von Severini und Marinetti verleiten möchten. Doch muss sie nicht schon durch den perzeptiven Tumult selbst ins Stocken geraten, den *disordine* anrichtet? Denn in dem Maße, wie der Kunstgegenstand dem Wahrnehmenden Kohärenz vorenthält, muss er selbst, selbsttätig dafür aufkommen. Die schnelle und gebieterische Geste des Objekts³⁸ verlangsamst sich dadurch und erkaltet während der Durch-

³⁶ Dieses intermediale Konzept wurde gemeinschaftlich im Manifest „La cinematografia futurista“ (1916) entwickelt (in: De Maria 1973: 189-194) und schloss die von den Malern aufgestellte Poetik der *compenetrazione* ein.

³⁷ Einer der vielen (geleugneten) Traditionalismen in den Rundgängen der futuristischen Kritik. Vgl. „Avant-dire au Traité du Verbe de René Ghil“ (Mallarmé 2003: 677f.).

³⁸ Von Marinetti (und den Malern) als wesentlicher Befreiungsakt anerkannt und aus der Seherfahrung schneller Zivilisationsmaschinen hergeleitet, wie Flugzeug, Auto, Film. Vgl. „La nuova religione morale della velocità“ (1916) in: Drudi Gambillo / Fiori (1958: 52). Ihr liegt eine problematische Gleichsetzung von Gegenstandssehen und Sprachsehen zugrunde. Selbst wenn gälte, dass „una grande velocità è una riproduzione artificiale dell'intuizione analogica dell'artista“ (ebd.: 54), kann dies nicht gleichermaßen für den Perzeptionsprozess gelten. Zwar soll das Ich in futuristischer Kunst abgeschafft werden, tatsächlich zieht es sich jedoch nur auf den Standort des Künstlers als privilegierter Registratur zurück: „Posto il poeta come centro sensibile dell'universo vivente, tutte le sensazione ed emozioni [...] attirate e fuse in un atto poetico“ (A. Soffici, „Simultaneità“ (in: ebd.: 585). Im Grunde genügt er sich selbst.

querung solcher ästhetischen Kampfplätze.³⁹ Kriegsbegeisterung, wie im gegebenen Fall, würde dadurch – zum Glück – kaum geweckt, es sei denn, sie wird, wie bei den Futuristen, bereits als Voraussetzung und Wirkungsziel mitgebracht. Insofern verlaufen sich diese transgressiven Exerzitien zuletzt in wegloser Tautologie: Sie verweisen auf etwas, das auf nichts verweist, was nicht schon im Verweis enthalten wäre. Ihr Problem ist, wie sie diesen inneren Widerspruch ausräumen, den ihnen insbesondere das altmoderne Medium Sprache aufwirft. Es mag eine Sache sein, unsere hergebrachten Diskurse im Namen der *parole in libertà* einer rastlosen Assoziationsmaschinerie auszuliefern. Würde dadurch aber effektiv jenes Höchstmaß an befreidem Unzusammenhang bewirkt, der notwendig wäre, um im Zustand einer *imaginazione senza fili*, einer drahtlosen, weil kurzgeschlossenen Phantasie den alten Menschen hinter uns zu lassen? Dafür enthalten die Figuren zu viel Dirigistisches,⁴⁰ das sie – im Sinne der futuristischen Angriffe – vereindeutigt. Viel von ihrem Aufwand an Entgrenzung wird dadurch im Grunde wieder kassiert. Von seinen abgelebten Seh- und Denkmustern sollte das Publikum genesen, das schon; freilich nur, um sich von futuristischer *modernolatria* neu in Beschlag nehmen zu lassen. Wird so aber nicht im Grunde lediglich die Unfreiheit der Tradition durch einen Zwang zur Antitradition ersetzt? Das schränkt futuristische Expeditionen gegenüber anderen Avantgarden erheblich ein, gerade im Vergleich zu Dada. Auch dessen Verfechter brachen rabiat alle Bindungen ab, aber eben auch die an Dada selbst: „Les vrais dada sont contre Dada“ (Tzara 1975: 381).⁴¹ Die absolute Kritik, die sich in dieser ‚Entselbstung‘ äußert, ist futuristischer Berauschtung an sich selbst wesentlich fremd geblieben. Dass sie ihre neuen Parolen gerne in alte Mythen kleidet, ist deshalb vielleicht nicht das geringste Anzeichen dafür, dass der blinde Selbstgenuss, auf den sie baut, selbst keine neuen Mythen zu erzählen weiß.

³⁹ Die Diskrepanz zwischen den dynamischen Darstellungsmitteln und der Statik, die sie effektiv erzeugen, ist die leitende These von Hinz (1985).

⁴⁰ Dadurch offenbart sich eine weitere Diskrepanz zwischen einer Poetik der ‚befreiten Worte‘, die sich einem traditionalistischen, d.h. breiten Publikum gerade verweigert und dennoch glaubt, damit zum großen nationalen Einigungsprogramm des Risorgimento beitragen zu können. Vgl. dazu Meter (1986).

⁴¹ Eng verbunden mit der doppeldeutigen Aussage: *Dada ne signifie rien* (Tzara 1975: 360): nichts/Nichts. Die Setzungen eines selbst namenlosen Subjekts sind nur unter der Bedingung destruktiven Entsetzens denkbar, geschuldet den Schrecken des Ersten Weltkrieges.

Wenn futuristische Kunstobjekte also etwas Fundierendes zur zweiten Moderne beitragen, dann dadurch, dass sie das große substantialistische Projekt abgestoßen haben, das nach einer Vollkommenheit der menschlichen Existenz fragt. Ihnen genügt es, sehend, hörend, fühlend, riechend, tastend die wahrnehmenden Sinne vollkommen zu mobilisieren. Das Anliegen einer solch sensuellen Erweckung ist, für sich genommen, nicht neu. Es hat den Siegeszug der Rationalität wie ihren verleugneten Schatten von Anfang an begleitet. Selbst Kant gab in den Reflexionen zur Ästhetik zu bedenken: „Wir erkennen viel vor allen formalen Schlüssen, und die Vernunft setzt, was wir im Sentiment dachten, nur auseinander.“⁴² Den höchsten Ausdruck expressiver Vollkommenheit fanden futuristische Akte daher in der *serata futurista*,⁴³ Vorbild für die *Soirée Dada*, den Geburtsstätten der Aktionskunst. Auf den Feiern der Anarchie, die dort veranstaltet wurden, sollten beide Seiten, die Aktivisten, vor allem aber die Passeisten, das Publikum, außer sich geraten und gegen ihre mitgebrachte Identität mobilisiert werden. Aber wozu? Wohl doch nur um der Mobilität willen. Sie schafft zwar innere Bewegung, will aber sonst auf nichts Bestimmtes hinaus und ist deshalb konservativ in dem unwillkürlichen Sinne, dass sie vom Sog jener gezielten Bewegungen der Zeit eingenommen werden konnte, der den ideologischen ‚Maschinen‘ von Nationalismus, Kollektivismus oder Rassismus gehorchen. Der Krieg gegen die Köpfe erwies sich mithin ebenso kopflos wie der militärische.

Literaturverzeichnis

- Asholt, Wolfgang / Walter Fänders (Hrsg.) (1995), *Manifeste und Proklamationen der europäische Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart / Weimar: Metzler.
- Barthes, Roland (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil.
- Bataille, Georges (1979), *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- Baumgarth, Christa (1966), *Geschichte des Futurismus*. Reinbek: Rowohlt.

⁴² Zit. n. Kulenkampff (1974: 95).

⁴³ Von Baumgarth (1966: 36ff.) nachvollzogen. Sie wurde nicht nur Vorbild für dadaistische und surrealistische Provokationen der Publikumserwartung. Sie darf (neben dem Manifest) zugleich als die avantgardistische Gattung schlechthin gelten. Sie vollendet das romantische Projekt des Gesamtkunstwerks, indem sie es auf den Kopf stellt: Kunst soll nicht das Leben nachahmen, sondern das Leben die Kunst. Vgl. Forster (2005).

- Boccioni, Umberto (1971), *Gli scritti editi e inediti*, hrsg. v. Zeno Birolli. Milano: Feltrinelli.
- Böhme, Gernot (1985), *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Breton, André (1970), *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard.
- Calvino, Italo (2003), *Warum Klassiker lesen?* München: Carl Hanser.
- Carrouges, Michel (1967), *La Mystique du surhomme*. Paris: Gallimard.
- De Maria, Luciano (Hrsg.) (1973), *Marinetti e il Futurismo*. Mailand: Mondadori.
- Drudi Gambillo, Maria / Teresa Fiori (1958), *Archivi des Futurismo*. Roma: De Luca.
- Forster, Iris (2005), *Die Fülle des Nichts. Wie Dada die Kontingenz zur Weltanschauung macht*. München: Meidenbauer.
- Foucault, Michel (1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Gehlen, Arnold (1961), *Anthropologische Forschung*. Reinbek: Rowohlt.
- Gehlen, Arnold (1940), *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*. Berlin: Junker und Dünnhaupt.
- Geyer, Paul (1997), „Foucaults *Les mots et les choses*: Ende oder Anfang einer modernen Subjekttheorie?“. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 38, 1-16.
- Hinz, Manfred (1985), *Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus*. Berlin / New York: De Gruyter.
- Klepper, Martin / Ruth Mayer / Ernst-Peter Schneck (1996), *Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters*. Berlin / New York: De Gruyter.
- Kulenkampff, Jens (Hrsg.) (1974), *Materialien zu Kants „Kritik der Urteilskraft“*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lista, Giovanni (Hrsg.) (1973), *Futurisme / Manifestes / Proclamations / Documents*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Mallarmé, Stéphane (2003), *Œuvres complètes*, hrsg. v. Bertrand Maréchal. Paris: Gallimard.
- Marinetti, Filipo Tommaso (1968), *Teoria e invenzione futurista*, hrsg. v. Luciano de Maria. Mailand: Mondadori.
- Meter, Helmut (1986), „Maschinenkult und Eschatologie. Zum historischen Ort des italienischen Futurismus“. In: *Sprachkunst* 17, 274-291.
- Morasso, Mario (1905), *La nuova arma: la macchina*. Torino: Centro Studi Piemontesi.

- Nickel, Beatrice (2015), *Texte inmitten der Künste. Intermedialität in romanischen, englischen und deutschen Gedichten nach 1945*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau.
- Nietzsche, Friedrich (1977), *Nachgelassene Fragmente (Werke VII,1)*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter.
- Ott, Karl August (1968), „Die wissenschaftlichen Ursprünge des Futurismus und Surrealismus“. In: *Poetica* 2, 371-398.
- Perpeet, Wilhelm (1976), „Kulturphilosophie“. In: *Archiv für Begriffs geschichte* 20, 42-99.
- Proust, Marcel (1989), *A la Recherche du Temps perdu*. Paris: Gallimard.
- Proust, Marcel (1971), *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard.
- Riedel, Wolfgang (1996), *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*. Berlin / New York: De Gruyter.
- Robbe-Grillet, Alain (1984), *Le Miroir qui revient*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Rubin, William Stanley / Judith Cousins (1989), *Picasso and Braque: Pi oneering Cubisme*. New York: Museum of Modern Art.
- Sartini Blum, Cinzia (1996), *The Other Modernism. F.T. Marinetti's Fu turist Fiction of Power*. Berkeley / Los Angeles / London: University of Berkeley Press.
- Strauß, Botho (1992), *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*. München: Carl Hanser.
- Tellini, Gino (2000), *Il romanzo italiano dell' Ottocento e Novecento*. 2. Aufl. Mailand: Mondadori.
- Tessari, Roberto (1973), *Il mito della macchina*. Milano: Mursia.
- Tzara, Tristan (1975), *Œuvres complètes*, hrsg. v. Henri Béhar. Paris: Flammarion.
- Wagner, Birgit (1996), *Technik und Literatur im Zeitalter der Avantgar den*. München: Fink.
- Wehle, Winfried (2014), „Apollinaire: ‚Les Fenêtres‘ (1915) – Manifest einer ‚ganz neuen Ästehtik‘“. In: Helke Kuhn / Beatrice Nickel (Hrsg.): *Erschwerete Lektüren: der literarische Text im 20. Jahrhundert als Herausforderung für den Leser*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 15-30.
- Wehle, Winfried (2006), „Im Reich der Intranszendenz – Also Pallazeschis Parabel *Il Codice di Perelà* (1911). In: Klaus-Dieter Ertler / Siegbert Himmelsbach (Hrsg.): *Pensées, Pensieri, Pensamientos: dargestellte Gedankenwelten in den Literaturen der Romania*. Festschrift für Werner Helmich. Wien: INST, 425-453.