

## Entgrenzung ins Transhumane.

### - Über mythische Leere und mediale Fülle in futuristischer Kunst -

#### I

Sie haben alles in Verruf gebracht, was als normal galt und sind darüber selbst in Verruf geraten. Niemals zuvor hat sich ein Bedürfnis nach kultureller Erneuerung so militant *gegen* alles Etablierte *und* Tradierte in Stellung gebracht. Was bewegt eine Bewegung, die Venedig als große Kloake beschimpft, weil es der Patina seiner Vergangenheit huldigt; die Rom in einer Sintflut von Urin ertränken und auf Paris pissen möchte; die die Institutionen der Gelehrsamkeit bombardieren will und die Professoren samt Schüler gleich mit; die *Nieder mit dem Tango und Parzifal* ruft und diese Strafexpedition gegen das Sentimentale gleich noch auf die Ermordung des Mondscheins ausweitet; die die nationalistische Hysterie zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf die Spitze treibt, indem sie den Krieg als die einzige Hygiene der Welt preist, sich damit über alle humanen Grundsätze hinwegsetzt und einen Darwinismus der Völker predigt?

Solche Provokationen haben den Futurismus berühmt und berüchtigt gemacht. Mit diesen Zügellosigkeiten, unflätigen Skandalen, der Kriegsverherrlichung und den Verbrüderungen mit Mussolinis Faschismus hatten Kritiker leichtes Spiel, zumal wenn sich dies alles noch zur *pazzia* (Ver-rücktheit) als der neuen Weltordnung bekannte. Doch dieser Aufruhr hatte, allem propagandistischen Getöse zum Trotz, Methode. Mehr noch: der futuristische Kulturaufstand gründete in einer geradezu mythischen Erwartung. Seine Aktivisten hätten soviel destruktive Energie nicht aufbringen können, würden sie nicht der Überzeugung gewesen sein, dadurch eine energetische Erneuerung auslösen zu können. Ihre Negationsorgien sollten kulturell ‚tabula rasa‘ machen, um jenseits der lebensweltlichen Deformationen den Anfang einer mythischen Erzählung zu finden, die eine ganz andere, unvorgreifliche Kultur beschwört.<sup>1</sup> Bei alledem war nicht vorgesehen, einen

---

<sup>1</sup> Eine der großen kulturgeschichtlichen Notwendigkeiten, die das Konzept von Modernität erzwingt, da es ‚Fortschritt‘ wesentlich aus der Abstoßung von sich selbst bemißt, ist, daß es sich geradezu auf eine Permanenz des Neu-Anfangen-Könnens verpflichtet. Friedrich Schlegel, Novalis oder Hegel haben diesem Problem des Anfangens deshalb grundlegende - hermeneutische - Überlegungen gewidmet. Etwas neu, unvoreingenommen, unmittelbar beginnen zu lassen, sei nur über einen Akt der Verdunkelung möglich, der ausblendet, dass ein gesetzter Anfang immer schon über einen vorausgehenden Anfang vermittelt ist. Vgl. dazu - auch in der Perspektive des Futurismus - P. Guaragnella, *Il Matto e il povero. Temi e figure in Pirandello, Sbarbaro, Vittorini*, Bari 2000; „Introduzione“, p. 7-46. Der fortgeschrittenen Modernität entsprechend radikalisiert von Botho Strauß: *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*. München 1992. Ihm

solchen gedanklichen Rückhalt diskursiv schlüssig auseinanderzulegen (eine Ausnahme bildet vielleicht der Maler Umberto Boccioni).<sup>2</sup> Die Beteiligten pflegten eine lustvolle Feindschaft gegenüber allem, was systemisch erschien. Die Tragweite der Revolte selbst stand jedoch außer Zweifel: bereits das erste futuristische Manifest (20.2.1909) beschwor nichts Geringeres als einen neuen Menschen: es inszenierte - in Gestalt eines Autounfalls - eine - ungeistige - Wiedergeburt aus dem Geist des Maschinenzeitalters.<sup>3</sup>

Es ist nicht ganz einfach, dessen entgrenztes Selbst- und Welt-Bildnis kritisch einzuholen. Dennoch: sein Prototyp geisterte bereits seit einiger Zeit durch die Gänge philosophischer Denkgebäude, denen die Ordnungsideale des Positivismus und Szientismus abhanden gekommen waren. Es ist der ‚Übermensch‘, der *superuomo*:<sup>4</sup> „Ein höheres Wesen, als wir selber sind, zu schaffen ist unser Wesen“ (Nietzsche).<sup>5</sup> In seiner anfechtbaren (und angefochtenten) Erscheinung sammeln sich heterogenste Tendenzen der Zeit. Kommunizierenden Röhren gleich nährt sich sein Aufstieg an der Décadence seines Vorgängers, dem romantisch-symbolistischen Subjekt und, diesem vorausgehend, dem ‚homo novus‘ des Humanismus. Dieser hatte sich zuletzt, bei Mallarmé etwa, ins Dunkel schwerwiegender Chiffren zurückgezogen, um dort, wenn schon nicht mehr das Unendliche, so doch zumindest dessen mysteriöse Abwesenheit noch beschwören zu können.<sup>6</sup> Für Skeptiker wiesen seine geheimnisvollen Gesten jedoch immer unverhohlener ins Leere. Nietzsche, den Futuristen bekannt, hatte, als er Zarathustra den Tod Gottes predigen ließ, solchen spekulativen Himmelsausflügen des 19. Jahrhunderts allen Boden entzogen. Auf

---

bietet, in gewisser Hinsicht dem Ethos des Dekonstruktivismus verwandt, die Einsicht in die Beginnlosigkeit die erkenntnistheoretische Chance, das „Universum der Einbefaßtheit“, das Anfänge und Enden setzt (41), hinter sich zu lassen und an das zu rühren, „was sich bewegt, (...) subideell“ (50). Der Antitraditionalismus der futuristischen Kampagne glaubte, diesen kulturhermeneutischen Zusammenhang unterschlagen zu können, indem er gerne zeitlos archetypische Mythen erneuerte. Sein Aufbruch mochte dadurch zwar historisch gebildete Genealogien verwerfen, aber nur um sich - unreflektiert - einem vorgeschichtlichen Zyklenmodell auszuliefern. Es war seine Art der hermeneutischen Verdunkelung.

<sup>2</sup> Vgl. die illustrierte Ausg. U.B., *Gli scritti editi e inediti*, a.c. di Z. Birolli, pref. M. De Micheli, Milano (Feltrinelli) 1971.

<sup>3</sup> Texte F.T. Marinettis nach: *Teoria e invenzione futurista* (Opere di F.T.M.), pref. A. Palazzeschi, a.c. di Luciano De Maria, Milano (Mondadori) 1968; S. 8f.

<sup>4</sup> In einem weiten, philosophischen Zusammenhang untersucht von M. Carrouges, *La Mystique du surhomme*, Paris (Gallimard) 1967.

<sup>5</sup> F.N., Werke VII, 1 (Nachgelassene Fragmente); hg. G. Colli/M. Montinari, Bd. VII,1, Berlin 1977, S. 213 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 alles Willens!“

<sup>6</sup> Vgl. St. Mallarmé, „Le Mystère dans les lettres“ (1896); in: *Œuvres complètes*, ed. H. Mondor/G. Jean-Aubry, Paris 1945 u.ö. (Pléiade N° 65), S. 382ff.

der anderen, wissenschaftlichen Seite mußte Ende des 19. Jahrhunderts zugleich auch dessen Gegengottheit, der Positivismus, einräumen, dass seine Fortschrittsreligion die geistig-moralische Morgenröte nicht bewirkt hat, an die sie hatte glauben lassen. Im Gegenteil. Das Fin-de-siècle hatte ihren Gegnern, der Kontingenz und Emergenz Platz zu machen - zwei Konzepte, in denen sich all das epistemologisch Geltung verschaffte, was dem Verständnis des Verstandes entgegenstand.<sup>7</sup> Die Konsequenzen waren beträchtlich. Subjekt und Objekt wurden sich dadurch gegenseitig unklar und die Differenz, mit der sie ihre Identität bestritten, verlor ihre Zuständigkeit. Zur ‚bête noire‘ eines solch veruntreuten Lebens avancierte dabei nach futuristischer Auffassung alles, was in dieser Hinsicht die Suggestion des Konstanten vermittelt, d.h. die ganzen kulturellen und rituellen Befangenheiten des Alltags, die auf *Geistesfaulheit* zurückgehen.<sup>8</sup>

Unerträglich erschien so, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, der Widerspruch zwischen einem Denken, das rückwärts schaut und damit an Orten der *Paralyse* und der *Gicht* festhält (Marinetti):<sup>9</sup> *Sich erinnern bedeutet, Toten Glauben zu schenken*. Die Gegenwart könne die Vergangenheit nur dadurch bestätigen, dass sie sie (als vergangene) leugnet.<sup>10</sup> Denn gleichzeitig entwickelt jeder längst Lebensformen, die die zweite industrielle Revolution durchgesetzt hat - zumal in Paris, der Hauptstadt dieser Modernität. Demgemäß galt alles Verbürgte, auch Bürgerliche als falsches Leben. Der Futurismus, der erste avantgardistische Schlag gegen alles Traditionsmächtige, hat sich damit programmatisch von der - romantisch-idealistischen - Problemstellung losgesagt, die sich in der Dialektik von schönem Ideal und erniedrigender Wirklichkeit eingerichtet hatte. Ihm hingegen ist die Gegenwart der Zivilisation der verheißungsvolle Auftakt für eine befreite Zukunft. Deshalb muß sie sich von den eingespielten Lebens- und Denkgewohnheiten abstoßen und seien sie noch so gut gemeint. Zu vollziehen sei dies als *Krieg gegen die Mumien* (Marinetti); gegen alles, was *zu bürgerlich, akademisch, langsam, mitleidig* ist (Boccioni) und sich in einer faulen Moral verfestigt hat. Das ist die Antwort des Futurismus auf die damalige ‚Tragödie der Kultur‘ (G. Simmel), die, mit Nietzsche zu sprechen, *in Gefahr ist, an den*

---

<sup>7</sup> Offenkundig geworden einerseits in philosophischen Fluchtbewegungen von H. Taine, *De l'Intelligence* (2 vol.), Paris 1870; E. Boutroux, *De la contingence des lois naturelles*, Paris 1874 oder A. Fouillée, *Le Mouvement idéaliste et la réaction contre la science positive*, Paris 1898. Andererseits entsprach dieser Krise der Ansatz zu einer Philosophie der Emergenz; vgl. G.H. Lewes, *Problems of Life and Mind* (4 vol.), Boston u.a. (Houghton) 1874-79.

<sup>8</sup> U.a. in: U. Boccioni, *Scritti*, „Manifesto dei pittori futuristi“; op. cit. S. 3 f.

<sup>9</sup> Im Manifest „Uccidiamo il chiaro di luna“, in: *Teoria* (op. cit.), S. 14 oder im Vorwort zum ‚Roman‘ *Mafarka il Futurista*, ebda, S. 216 ff.

<sup>10</sup> Pierre Flouquet, ein französischer Adept Marinettis. Vgl. *Futurisme. Manifestes/Proclamations/Documents*, ed. G. Lista, Lausanne 1973, S. 77/8.

*Mitteln der Kultur* (also an sich selbst) zugrunde zu gehen.<sup>11</sup> Seitdem bemißt sich die Gültigkeit von Kunst bevorzugt daran, dass sie sich über Bestehendes hinwegsetzt. Damit verschafft sie sich, nach der Ära der Nachahmung, den neuen Führungsanspruch, „Vorahmung“ der Wirklichkeit sein zu können.<sup>12</sup> Wie er wahrzunehmen sei, darin unterscheidet sich die futuristische Kampagne grundlegend von anderen Avantgarden, namentlich der surrealistischen Bewegung. Diese hatte einen Ausweg aus der damaligen Kulturkrise gesucht, indem sie ihre - absoluten - Kunstbegriffe als Lebensbegriffe einführen wollte. ‚Poesie praktizieren‘ war eine von A. Bretons Formeln. Futuristische Vorstellungen vertraten das Gegenteil: die kranke Geisteskultur in der sich täglich selbst überbietenden Zivilisationskunst aufzuheben.<sup>13</sup> War es nicht sie, die in der Erfindung des Flugzeugs den Mythos von Dädalos technisch hat Wirklichkeit werden lassen?

So rückhaltlos jeden Kontakt des Denkens, Fühlens und Wollens mit der Vergangenheit abzurechnen und sich der Gegenwart zuzuwenden hat *vor* dem Futurismus noch keine Kunstbewegung gewagt. Der Bruch mit allem Traditionellen wurde deshalb nicht nur zu seiner charakteristischen Empörergeste. Er bildet geradezu den Kern seiner Programmatik und schuf das Modell eines neuen, diskontinuierlichen ‚Fortschritts‘ in den Künsten. ‚Modern‘ ist, was bestehende Denk- und Sehgewohnheiten aufspürt, um sie ins Leere laufen zu lassen. Im Kampf gegen ‚Passeismus‘ oder ‚Passatismus‘, der Verhaftung im Hergebrachten, haben futuristische Umsturzversuche einen ihrer vitalsten Beweggründe. Zugleich verstricken sie sich damit aber in eine ihrer unauflösbaren Paradoxien: sie vertrauen sich einem negativen Prozeß an, der mit Hilfe der zivilisatorischen Fortschritte glaubt, Anschluss an eine vorzivilisatorische Vitalität zu finden. Nur wer die Denktradition ignoriert, kann so tun, als ob es Rousseau und die Folgen nicht gegeben hätte und das Heil in einem atavistisch anmutenden ‚retour à la nature‘ liegen könnte.

---

<sup>11</sup>*Menschliches, Allzumenschliches*. Zum damaligen Kulturproblem vgl. die begriffs-geschichtliche Studie von W. Perpeet, „Kulturphilosophie“; in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 20/1976; S. 42-99.

<sup>12</sup>Zum Begriffszusammenhang vgl. H. Blumenberg, „Nachahmung der Natur“; in: *Studium Generale* 10/1957; S. 266-283.

<sup>13</sup>Vgl. dazu die weitgespannten Studien von Claudia Salaris, zuletzt: *Marinetti. Arte e vita futurista*, Roma 1997.

## II

Doch kulturelle Façaden einzureißen ist eine Sache; eine ganz andere, dem auch ein positives Format abzugewinnen. Die Anhänger der Bewegung haben, auf ihre täglich wechselnde Art, sich heftig darum bemüht. Sie argumentieren dabei nicht; das wäre erste Moderne, reflektierte Ichheit. Sie behaupten, fordern, manifestieren,<sup>14</sup> wie Militärs des fortschrittlichen Bewußtseins (Marinetti rief denn 1916 auch zur Gründung einer „Futuristischen italienischen Partei“ auf).<sup>15</sup> Unablässig schworen sie sich dabei auf die neue vitalistische „Sensibilität“ ein, die das ‚Maschinenzeitalter‘ erzeugt.<sup>16</sup> Dahinter verbirgt sich allerdings ein weitreichender Umsturz des individualistischen Menschenbildes. Es hatte seinen Rückhalt in der (aristotelisierenden) Anthropologie des ‚animal rationale‘. Bis zur Aufklärung zog es seine Identität aus dem Vorrang des rationalen Seelenvermögens gegenüber einem animalen. Futuristische Schöpfungsphantasien hingegen beziehen die Frage nach dem Menschen auf einen radikal umgekehrten Grundsatz. Er könnte lauten: der Mensch kommt wahrhaft zu sich als ‚deus qua machina‘.<sup>17</sup> Zu dieser anthropologischen Umwertung hat bereits das 1. Futuristische Manifest aufgerufen. Marinettis Roman „Mafarka il Futurista“ (1910) verlieh ihm skandalöse Anschaulichkeit.<sup>18</sup> Das Ich verkündet im Manifest seine Wiedergeburt aus dem mütterlichen Industrieschlamm, in den es sein automobiler Geschwindigkeitsrausch getaucht hatte. Dabei erleidet es eine technogene Befreiung seines Bewußtseins, wie sie Alfred Jarrys böse ‚Enthirnungs‘-Phantasien

---

<sup>14</sup> Dass das Manifest selbst eine maßgebliche Kunstgattung der Avantgarden ist, haben W. Asholt und W. Fänders begründet und dokumentiert. Es trat in sein historisches Recht, weil das künstlerische ‚Werk‘ als Botschaft dem Autor nicht mehr auszureichen scheint und sich im Manifest ein ‚Nichtort‘ anbietet, der für alle offen ist. Vgl. W. Asholt/W. Fänders (Hgg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart/Weimar 1995 (hier S. XV ff.) mit der umfassendsten Dokumentation bedeutender Manifeste in deutscher Sprache. Sowie dies., *Der Blick vom Wolkenkratzer*, Amsterdam 2000 (Avantgarde Critical Studies 14), S. 91.

<sup>15</sup> In: *Teoria*, op. cit.; S. 130.

<sup>16</sup> Marinetti (u.a.) im Manifest „Lo Splendore geometrico e meccanico de la sensibilità“; in: *Teoria*, S. 84-92.

<sup>17</sup> Vgl. dazu die von D. Kamper entfaltete Fragestellung, „Mensch“; in: *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*, hg. v. Chr. Wulf, Weinheim Basel 1997; S. 85-91.

<sup>18</sup> W. Hülk hat seine transgressive Wucht als „Urszene der europäischen Avantgarden“ gewürdigt, in der das rationalistische Erkenntnismodell, das auf Differenzierung beruht, überstiegen wird und einen Schöpfungsraum gebiert, der den Menschen, als performative Maschine, unsterblich macht („Prophetie und Pro(s)thesis: Marinettis phantastische Körpermorphologie und die Replasmation des Wortes“; in: *Spektrum*, hg. W. Hülk, Siegen 2003 (Reihe Siegen 48), S. 119-130).

vorweggenommen hatten.<sup>19</sup> Marinetti macht die verkehrte Welt dieser futuristischen Anthropologie am altmythischen Bild des Kentaur klar.<sup>20</sup> In ihm dominiert sichtbar das biologische Leibvermögen über die Verstandeskräfte.<sup>21</sup> Mit Hilfe animaler Energien soll das Tor zu einem neuen Leben aufgestoßen werden, in dem der kreatürliche Unverstand (*pazzia*) die kontemplativen Fesseln von Klugheit und Weisheit (*saggezza*) sprengt. Dies bedeutet aber nichts weniger als dass eines der ehesten Kriterien der historischen Anthropologie abgewirtschaftet hätte: das besondere Niveau ‚Mensch‘, gemessen an seiner Überlegenheitsdifferenz gegenüber dem Tier.<sup>22</sup> Fällt diese Definitionsfront, bliebe nur der Blick in die andere, transzendente Richtung nach oberhalb. Da jedoch auch die Götter tot sind, experimentiert futuristisches Denken mit einer ebenso kühnen wie abgründigen Anthropologie: der Mensch wird Mensch in der Differenz zu sich selbst.<sup>23</sup> Seine lebensweltlich vereinnahmte Version tritt dabei in die Rolle des niedrigen, kulturell erniedrigten Wesens ein. Um sich von sich unterscheiden zu können, muß er sich deshalb futuristisch steigern und überschreiten.<sup>24</sup> 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

---

<sup>19</sup> Sie haben ein avantgardistisches Signal gesetzt, das, in Verbindung mit der Idee des ‚Surmâle‘, Jarrys Typus des Übermenschen, den Diskurs von Theatralität maßgeblich beeinflußt hat. Vgl. G.E. Viola, *L'Utopia futurista*, Ravenna 1994, S. 31ff.

<sup>20</sup> Dass, wie B. Wagner kritisch festhält, alte Mythen wie der Kentaur aufgeboten werden, um ein *imaginaire technique* zu domestizieren, ist nicht der einzige Hinweis darauf, dass futuristische Ideologie, trotz aller Beteuerungen, eher mit vorangegangenen Denken als mit zukünftigem in Verbindung steht. Vgl. B.W. *Technik und Literatur im Zeitalter der Avantgarden*, München 1996, S. 13ff.

<sup>21</sup> Zum weiteren Zusammenhang dieses Paradigmenwechsels vgl. W. Riedel, *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin/New York 1996, bes. Kap. 4 (S. 151ff.)

<sup>22</sup> Vgl. die Bestimmungsstrategien, die G. Böhme diesem Grundverhältnis gewidmet hat (*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Frankfurt/M. 1985, durchaus in Auseinandersetzung mit A. Gehlen, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Wiesbaden <sup>1</sup>1940, <sup>4</sup>1950).

<sup>23</sup> C. Sartine 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 von passatistischer Sinnlichkeit und Sentimentalität sah, damit Inbegriff von Naturbann, den es endgültig abzuschütteln galt auf dem Weg zum *superuomo*. Vgl. *The Other Modernism. F.T. Marinetti's Futurist Fiction of Power*, Berkeley/L.A./London 1996; bes. Kap. 1 und 3.

<sup>24</sup> 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. A. Gehlen, *Anthropologische Forschung*, Reinbek <sup>1</sup>1961 (rde 138); Kap. 7: „Die Technik in der Sichtweise der Anthropologie“ (S. 93ff.).

Euphorie über wissenschaftlich-technisch-industrielle Errungenschaften haben seine Selbsterfahrung so umfassend verändert, dass die Maschine den Kampf um ein modernes Menschenbild endgültig gegen Orpheus und zugunsten von Prometheus entschieden zu haben schien.<sup>25</sup> Denn mit Hilfe ihrer Macht sollte es gelingen, auch die letzten Zwänge des Naturbanns endgültig abzuwerfen.<sup>26</sup> Dadurch würde der Mensch, zum ersten 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*).<sup>27</sup> Übermenschlich wäre dieses Leitbild, weil die Maschine einerseits aus Menschenhand stammt, andererseits aber gerade die Bedingungen schafft, um sich in den Zustand der Unbedingtheit zu versetzen.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> Die futuristi-

---

<sup>25</sup> Einer, der diesen Umsturz sensibel poetisch verzeichnet und befördert hat, war Apollinaire. Vgl. W. Wehle, „Orpheus‘ zerbrochene Leier. Zur Poetik des Machens in avantgardistischer Lyrik (Apollinaire)“; in: R. Warning/W. Wehle (Hgg.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München 1982 (UTB 1191), S. 391-420.

<sup>26</sup> Die Frage des Maschinenmenschen im Verhältnis zur Natur steht im Mittelpunkt der Untersuchung von R. Tessari, *Il mito della macchina*, Milano 1973; bes. Kap. IV, S. 209ff. Dass die technische Behebung der menschlichen Mängelnatur selbst in futuristischer Perspektive nicht unangefochten war, scheint der frühe Roman Aldo Palazzeschi, *Il Codice di Perelà* (bereits 1911 veröffentlicht) nahezu legen. 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 ihnen als Justizminister des Königreiches kein neues Gesetzbuch zu geben (*codice*). Seine Gestalt verfliegt wie Schall und Rauch. Seine ‚Aufklärung‘ der Welt ist sein Gelächter. Das bio-logische 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.

<sup>27</sup> Vorbereitet von M. Morasso, *La nuova arma: le macchina*, Torino 1905.

<sup>28</sup> Marinetti, „Distruzione della sintassi / Immaginazione senza fili / Parole in libertà“; in: *Teoria*, S. 57ff (No. 12), eines der programmatischsten Manifeste der Bewegung, zugleich die Verbindung zwischen neuer Anthropologie („L'Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina“; ebd., S. 255ff) und neuer Poetik.

<sup>29</sup> Die darin ihrerseits nur eine - traditionalistische - Tendenz des ausgehenden 19. Jahrhunderts aufnehmen und radikalisieren. Vgl. dazu zwei der zentralen Kapitel in G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano 2000 (Kap. IX und X), S. 247-300), die die historischen Avantgarden, Futurismus und Palazzeschi Werk und deren ikonoklastischen Bruch mitvollziehen.

sche Abschaffung des Ich<sup>30</sup> ist wie ein polternder Vorgriff auf Roland Barthes Plädoyer für den Tod des Autors oder Michel Foucaults Forderung nach Abschaffung des Subjekts insgesamt: *De nos jours on ne peut plus penser que dans le vide de l'homme disparu.*<sup>31</sup> Die Futuristen hatten allerdings sogleich - im und durch den 1. Weltkrieg - Gelegenheit, die Folgen am eigenen Leibe zu überprüfen: dass die Nöte des Subjekts sich nicht beseitigen lassen, indem man das Subjekt beseitigt. Es unter Ächtung der Reflexion, gleichsam emergent, seiner *schrankenlosen Produktionskraft* (Schelling) auszuliefern, führt nicht nur in seine intellektuelle, sondern auch physische Zerstörung. Doch mit dieser Entsubjektivierungskampagne standen sie, zumindest vordergründig, keineswegs allein. Wird das Niveau ‚Ich‘ auf ihre Weise nicht ebenso bei Freud, Jung oder Bergson unterschritten? Mit dem erheblichen Unterschied allerdings, dass, vor allem Marinetti, die rückhaltlose Destruktion dieses Konstruktes forderte (und betrieb). Erst dadurch käme zum Vorschein, was man das Jenseits einer futuristischen Technomythe nennen könnte: die Erweckung und Entfesselung aller im Menschen angelegten Basisenergien und namentlich derjenigen, die die Denkkultur gerade entmündigt. Wer sich solchermaßen totalisiert, der, so das Credo, ließe alle traditionellen Selbst-Beschränkungen wie Vergänglichkeit, Endlichkeit und Tod hinter sich. Voraussetzung dafür aber ist eine bewußtlose „Kommunion mit der Materie“ (Marinetti) - ein bizarrer, unmenschlicher Gedanke. Er beruft sich jedoch auf eine pseudowissenschaftliche Begründung. Materie, als energetisches Prinzip verstanden, kennt eine eigene, ungeistige Form von Unsterblichkeit in dem Sinne, daß sie unbedingt und ausschließlich an der Erhaltung ihrer Energie interessiert ist. Boccioni, der Maler, sprach ihr deshalb geradezu einen ‚physischen Transzendentalismus‘ zu.

Doch wie soll man mit diesem blinden Gott der Materie kommunizieren? Die Futuristen behaupten: möglich ist es, weil es in uns sehr wohl einen anthropologischen Übergang zu deren dunklem Reich gibt. Ihn eröffnet das menschliche Instinktvermögen. Mit dem Selbsterhaltungstrieb partizipiert der Mensch gleichsam am allgemeinen Massenerhaltungsgesetz, wie es die Physik damals aufgestellt hat. Doch wer sich an diesen energetischen Beweggrund hält, tut es als jemand, der immer schon kulturell überformt ist und sich insofern längst dessen instinktiver ‚Sprache‘ entfremdet hat. Um wieder ins Leben

---

<sup>30</sup> *Distruggere nella letteratura l'io*“ (Marinetti, „Manifesto tecnico della letteratura futurista“; in: *Teoria*, S. 40ff (No. 11), eine der Grundvoraussetzungen. Sie wurde bezeichnenderweise erst als eine Konsequenz aus dem neuen ästhetischen Konzept der Simultaneität ‚entdeckt‘.

<sup>31</sup> ‚Denken ist heute nur noch in einem Leerraum möglich, aus dem der Mensch verschwunden ist.‘ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris <sup>1</sup>1966, S. 353. Vgl. dazu die kritische Würdigung von P. Geyer, „Foucaults *Les mots et les choses*: Ende oder Anfang einer modernen Subjekttheorie?“ In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 38/1997, S. 1-16.



der Materie einzukehren, bleibt daher paradoxerweise nur der kulturelle Weg: mit Hilfe des Verstandes sich in einen Zustand zu bringen, der den Verstand so weit wie möglich außer Kraft setzt. Dann könnte ein anderer, a-rationaler Logos in uns die Macht ergreifen: eben die *pazzia*, die ver-rückende Denkweise der Instinkte.<sup>32</sup> Dann wäre, futuristisch gesehen, der Boden für eine neue Lebensart des kreatürlichen Unverstandes bereitet. Genau an diesem Punkt bricht eines der schwerwiegendsten Selbstmißverständnisse des futuristischen Feldzuges gegen die Tradition auf. So sehr wurde sie der Verfälschung des authentischen Lebensgefühls bezichtigt und dies der Verstandeskultur angelastet, dass Denken, Planen, Abwägen insgesamt als abwegig verworfen wurde. Auf gänzlich a-rationalem Wege sollte das Heil des neuen Menschen kommen. Doch so wenig es über Jahrhunderte der Verfolgung erfolgreich war, die Triebnatur auszuschalten: sollte es nun gelingen, die Geistnatur völlig zu eliminieren? Nicht zuletzt an dieser unhaltbaren Partialität mußten futuristische Gedanken- und Kunstversuche auf halbem Wege abbrechen. Ein anderer Avantgardist neben ihnen, Marcel Proust, hatte seinerseits einen solchen Kopfsturz der Erkenntnistheorie gefordert, sie aber nicht exklusiv, sondern inklusiv begründet: „Trotz aller Unterlegenheit des Intellekts ist es doch der Intellekt, an den man sich wenden muß, um sie [die Unterlegenheit] zu begründen. Denn wenn auch der Verstand nicht die höchste Krone verdient, so kann doch nur er allein sie zuerkennen. Und wenn er in der Hierarchie der menschlichen Vermögen nur den zweiten Platz einnimmt, ist doch er allein fähig zu verkünden, dass der Instinkt den ersten einnehmen muß.“<sup>33</sup>

Umso mehr Gewicht kommt deshalb der Frage zu, wie dieser freisetzende Ungeist zur Entfaltung gebracht werden kann. Nach geläufiger avantgardistischer Auffassung gilt es, den mentalen Stillstand zu überwinden, der, wie das dekadente 19. Jahrhundert, einen Sinn des Lebens nur noch in den Verflüchtigungen eines Infini oder gar seiner ‚Absence‘ zu beschwören wußte. Daher heißt es, unsere eingefahrenen Vorstellungen aus ihren festen Verankerungen in einem überholten Weltbild herauszureißen. Die entscheidende Hilfestellung dazu soll die rational konstruierte Maschine geben. Auto, Flugzeug, Eisenbahn,

---

<sup>32</sup> Sie steht positiv in Verbindung mit einer mächtigen, antipositivistischen Tendenz schon des 19. Jh., die ihr erkenntnistheoretisches Heil in okkulten Wissenschaften gesucht hat, die großen Einfluß auf die a-rationale Logik der Avantgarden gehabt haben. Vgl. S. Cigliana, *Futurismo esoterico*, Napoli 2002, bes. S. 103ff.

<sup>33</sup> „(...) 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.“ In: M.P., *Contre Sainte-Beuve*, Paris 1971 (Pléiade), S. 216.

Telegraphie, Film - sie alle schaffen Momente schneller, unvermittelter Lebenserfahrung,<sup>34</sup> die den verlangsamten und gelähmten *élan vital* dazu animieren, uns anders empfinden, sehen und denken zu lassen, weil sie uns auf ein *biologisches Infinitum* (Boccioni) verpflichten.<sup>35</sup> Dann wäre das Ende des morbiden, sich romantisch verzehrenden Subjekts gekommen, das sich große Leuchtzeichen an seinen Ideenhimmel gemalt hatte, aber nicht wußte, wie es sie einholen soll.

### III

Eine, vielleicht *die* wichtigste ‚Maschine‘ aber, die diesen futuristischen ‚Drang über uns hinaus‘ (Nietzsche) befördern soll, ist futuristische Kunst<sup>36</sup> - ein geradezu rührender Traditionalismus, auch wenn er mit verletzenden Worten verbrämt wird. Die Unabhängigkeit, die die Künste in ihrer romantischen Revolution für ihren Bereich errungen hatten, reicht dazu allerdings nicht aus. Sie muß *extremistisch, bis zur Gewalt, Grausamkeit und Ungerechtigkeit* gesteigert werden (1. Fut. Manifest). Im Zeichen des Krieges, des großen Feuers oder des Bombardements soll sie in alle institutionellen und ideologischen Festungen einfallen. *Jeder Vers, den ich schreibe*, wünschte sich A. Palazzeschi, sei *ein Brandstifter*. Oder: *Besser eine glänzende Katastrophe als monotoner Fortschritt*, lautete eines der empörenden Schlagworte Marinettis. Beide meinten dabei allerdings ein ernsthaftes futuristisches Anliegen - um dennoch abermals an eine der grundlegendsten Paradoxien zu rühren, an der im Grunde alle avantgardistischen Bewegungen ihre Grenze fanden, Futurismus und Dada am ehesten: die Künste verschreiben sich dem Ziel, sich jeglicher Zielsetzung zu versagen. U. Boccioni, der Maler, erklärt lakonisch, es käme vor allem darauf an,

---

<sup>34</sup> Im europäischen Kontext gewürdigt von B. Wagner (*Technik und Literatur*, op. cit.), die zugleich eine Geschichte der Geschwindigkeit und ihrer Folgen rekonstruiert.

<sup>35</sup> Vgl. Chr. Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek<sup>1</sup>1966 (rde 248/9), S. 130ff.

<sup>36</sup> „La poesia non essendo, in realtà, che una vita superiore, più raccolta e più intensa di quella che viviamo ogni giorno“, ein Grundsatz Marinettis („Distruzione etc.“; *Teoria*, S. 62), 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“. (A.B., *Manifestes du Surréalisme* (1924-1953), Paris<sup>1</sup>1970 (Coll. „Idées“ 23, S. 37/38). - Für beide, futuristische wie surrealistische Kunst, hat K.-A. Ott deshalb einen gemeinsamen - technizistischen - Denksprung darin gesehen, dass sie „eine methodisch angewandte Technik zur planmäßigen Beseitigung veralteter Traditionen“ verfolgt haben („Die wissenschaftlichen Ursprünge des Futurismus und Surrealismus“; in: *Poetica* 2/1968; S. 371-398.

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 Aufbruch zu begehen; aufzubrechen, ohne freilich irgendwo anzukommen. Diese Transgression läßt einerseits das Subjekt hinter sich, von dem sie gleichwohl ausgeht, ohne aber in ihrer Geste eine neue hoheitliche Identität zuzulassen. Insofern bleibt sie als Transgression intransitiv und muß unartikuliert wieder in sich zurückkehren. Eine Welt des Transhumanen weiß daher im Grunde nur von einem Mythos der Entleerung.<sup>37</sup> Spätere, wie Georges Bataille, haben diesen herrenlosen Drang über sich hinaus als kopflose Verausgabung wahrgenommen und ihr in Acephalos, dem sich selbst enthauptenden Gott, Rechnung getragen.<sup>38</sup> In ihm ist eine Konsequenz gezogen, zu der futuristische Exerzitien (noch) nicht in der Lage waren: hinter der Transgression ins übermenschlich Unhumane nicht doch die dumpfe Erwartung von etwas Letztthinigem wachzuhalten, und käme es aus der blinden Materie. Früh hat G. Papini einen Ausweg aus dieser traditionalistischen Einstellung geahnt, ohne dass er die Tragweite schon ganz erfaßt hätte: die Substanz der Vergangenheit nicht als etwas (historisch) an sich Bestehendes, sondern als bloße Zuschreibung eines Diskurses zu begreifen. Dadurch muß nicht sie selbst, sondern ihre - historisch bedingten - Weisen der Besprechung überwunden werden. Also: statt Mißbilligung der Vergangenheit (wie Marinetti es will), Mißbilligung der diskursiven Kulte, die sie zu dem machen, was sie ist.<sup>39</sup> 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, das das vorhergehende zu widerrufen hätte. Wiederholung würde den Anschein von etwas Beständigem, Substantiellem, 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

---

<sup>37</sup> Geschärft durch den Zusammenbruch, den der 2. Weltkrieg bewirkt hat, verfolgte H. Sedlmayr 1948 die geistigen Ursachen bis zum 1. Weltkrieg zurück und betont dort entsprechend einen „Verlust der Mitte“, der einen „Transhumanismus“ hervorgebracht habe, der den Drang zu einem höheren Menschentum mit einem positiven Vorzeichen versehen habe, tatsächlich aber einer Deshumanisation Vorschub geleistet hat. Vgl. *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als System und Symbol*, Salzburg <sup>1</sup>1948, bes. Kap. 7 (S. 145ff.).

<sup>38</sup> Vgl. G.B., „Le bas matérialisme et la gnose“; in: G.B., *Œuvres Complètes*, (Paris 1979), Bd, I, S. 220-226 sowie „La conjuration sacrée“, ebda. S. 442-446; reflektiert bei S. Friedrich, *Die Imagination des Bösen. Zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert*, Tübingen 1998, bes. Kap. I, 2, S. 21ff.

<sup>39</sup> Im Manifest „Futurismo e Marinettismo“; in: *Marinetti e il Futurismo*, a.c. di L. De Maria, Milano <sup>1</sup>1973, S. 283-286; hier S. 285.

Erschöpfung. Denn was wäre die Rendite seiner Kunstanstrengungen, die sich unbegrenzt Ausdruck verschaffen dürfen, ohne jedoch, nach traditionellem Verständnis, eine verfaßte Aussage zu machen? Sie laufen bestenfalls auf Rituale semiotischer Entladung hinaus. Kaum einer, weder auf futuristischer, noch auf dadaistischer und surrealistischer Seite, wußte den Freilauf seiner ästhetischen Sprache wirklich auszuhalten. So luden sie diesen hochexpressiven Raum der Leere ideologisch auf: faschistisch auf der einen, kommunistisch auf der anderen Seite.

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 ausgenommen<sup>40</sup> - haben alle avantgardistischen Expeditionen ihre Stoßrichtung aufgenommen und sind ihnen auf das expressive Neuland gefolgt, das ihre rücksichtslosen Parolen (und Versuche) erschlossen haben. Überaus ‚befreiend‘ wirkte vor allem der Kampftruf der *parole in libertà*.<sup>41</sup> In ihm gipfeln die Auflösungserscheinungen, die mit dem *vers libre*, dem Prosagedicht und den freien Rhythmen in die Kunstsprache des 19. Jahrhunderts eingedrungen waren. Die Avantgarden führen sie geradezu programmatisch zu Ende, um ihr äußerstes Gegenteil, eine ‚absolute‘, d.h. von allen Dienstleistungen entbundene Sprache als neues poetisches Maß auszurufen. Keine Rücksicht sollte mehr genommen werden auf Syntax, Stil, Rhetorik; weg von den Gängelungen der Zeilen- und Seitenordnung, die Buchstaben eingeschlossen, sodaß die Typographie in einer kalligraphischen Topographie aufgeht. Alle diese sprachlichen Ordnungsmaßnahmen müssen als Produkt des Intellekts ausgeschaltet werden.<sup>42</sup> Selbst die Sprachgrenze hatte zu fallen. Artefakte dieser Art glichen einer „Nachahmung von Schlachtfeldern“ (E. Sanguineti). Das erste Gebot ihrer Darstellung lautet: erzeuge ein *Maximum an Unordnung* (Marinetti).<sup>43</sup> Die Ausdrucksmittel würden dadurch gleichsam in Kampfstellung gebracht, sodaß ihre ästhetischen Gewaltakte eben die *lyrische Obsession* freisetzen, die im Leben der Materie - des Künstlers, seiner Stoffe - und im Publikum wirksam ist, von einer ichsüchtigen Kunsthandhabung aber gerade unterdrückt wird.

---

<sup>40</sup> 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: G. Lista (Hg.), *Futurisme / Manifestes / Proclamations / Documents*, op. cit. S. 119ff.

<sup>41</sup> Zentraler Bestandteil des Manifestes „Distruzione della sintassi“ (etc.) von Marinetti (*Teoria*, S. 61ff.); vorbereitet vom „Manifesto tecnico della letteratura futurista“ (1912).

<sup>42</sup> „Manifesto tecnico“ (*Teoria*, S. 44): *Ogni specie di ordine è fatalmente un prodotto dell' intelligenza*.

<sup>43</sup> „Manifesto tecnico“, N° 10 der Gebote, wie sie einer neuen Kunst aus der Perspektive eines Flugzeugs entsprechen (*Teoria*, S. 44).

Solche Vorstellungen lassen sich allerdings nicht ohne weiteres als abwegig verurteilen. Sie haben für alle künftigen Avantgarden eine bislang undenkbbare Ästhetik in den Blick gebracht: eine Kunst, die zugleich jenseits der Kunst ist.<sup>44</sup> 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<sup>45</sup> (*Noi porremmo lo spettatore nel centro del quadro*).<sup>46</sup> Damit ist einer der bedeutsamsten Übergänge bezeichnet, den die Avantgarden vollziehen: vom Gegenstandsrealismus zum Wahrnehmungsrealismus. Nur so würde er von sich und seinem Gewohnheitsmenschen abbringen sein. Bereits hier ist also der Weg in eine Ästhetik der Multimedialität eröffnet. Schon mit dem frühen Futurismus, erst recht mit Dada, hat im Grunde das Ende des Logozentrismus und der Gutenberg-Ära begonnen. Ihr Aufstand gegen die Vergangenheit wagt einen Kulturbruch, dessen Folgen dem epochalen Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit vergleichbar scheint.

---

<sup>44</sup> Im Kap. „Fine dell'arte“ formuliert es Ardengo Soffici negativ: *l'arte tende fatalmente al proprio annullamento* („Primi principî di una estetica futurista“, 1920); in: *Archivi del Futurismo*, hgg. M. Drudi Gambillo/T. Fiori, Roma 1958, S. 576, dank ihrer konstitutiven Bereitschaft zu Selbstkritik und Selbstüberbietung, wie W. Asholt in seinem theoretischen Entwurf „Projekt Avantgarde und avantgardistische Selbstkritik“ nachgewiesen hat. Vgl. ders./W. Fänders, *Der Blick vom Wolkenkratzer*, op. cit., S. 97-120.

<sup>45</sup> 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 grundlegenden metaphorischen Status verleihen, wie es die andere Avantgarde Marcel Prousts entwickelt hat. Vgl. zu diesem grundlegenden Übergang die konzisen Überlegungen von V. Roloff, „Anmerkungen zum Begriff der Schaulust“; in: L. Hartl/Y. Hoffmann/W. Hülk/V. Roloff (Hgg.), *Die Ästhetik des Voyeur*, Heidelberg 2003 (Reihe Siegen Bd. 147), S. 26ff. sowie „Zur Ästhetik des Voyeur in der *Recherche*; Schaulust und Schauspiele des Begehrens“; in: J. Kramer (Hg.), *Serta Romanica*, Würzburg 1999, S. 221ff.

<sup>46</sup> U. Boccioni et al. im Manifest „La pittura futurista“ (*Scritti*, S. 9 sowie S. 173ff.), kaum ein Jahr nach Marinettis 1. Proklamation, Zeichen dafür, wie dringend eine Erneuerung aller Kunstfelder empfunden wurde. Zugleich erster Ansatz für eine Rezeptionsästhetik, die parallel dazu einen vergleichbaren Anschlag bei Proust fand („Car ils [mes lecteurs] ne seraient pas [...] mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes [...]“; „A la Recherche du Temps perdu“, Bd. IV, Paris 1989 (Pléiade), S. 610.

Zwar waren alle Mittel recht, um den Wahrnehmenden außer sich zu bringen. Doch selbst ‚befreite Worte‘ waren dazu auf eine Poetik angewiesen. *Poliespressività* lautete ihre verheißungsvolle Formel. Unter ihrer Anleitung sollte der neue Typus des *vervielfältigten Menschen* entstehen. Was damals noch ein kühnes Projekt war - Simulationstechniken, Werbespots, Performance-art, Video-Clips bis hin zu Cyborgs haben es inzwischen weithin popularisiert.<sup>47</sup> Andererseits brachte gerade ihr radikaler Überschwang auch ihre problematische Kehrseite entsprechend scharf zu Bewußtsein. Wenn diese befreite Kunst unsere Kreatürlichkeit (wieder) erweckt, um uns kreativ zu machen, dann wird auch sie die Frage nicht los, wofür. Ihren eigenen Erklärungen gemäß durfte sie, bei allen nationalistischen und antihumanistischen Zungenschlägen, eigentlich nichts Bestimmtes aussagen. Das wäre Rückfall in Substantialismus. Sie konnte sich allenfalls daran berauschen, den abendländischen Hang zur Introversion zu durchbrechen und ihm zuwider zu handeln: sich total zu extrovertieren. Ardengo Soffici zog daraus zwar eine unerhörte modernistische Konsequenz: Kunst muß nicht mehr verständlich sein.<sup>48</sup> Die Gefährdung, die darin lag, zeigen jedoch etwa Marinettis, Severinis oder Carràs parolibristischen Tafeln.<sup>49</sup> Sie schneiden einerseits der Sprache alle Rückwege in die Gemeinverständlichkeit ab. Wer andererseits aber an der Wucht der befreiten Worte teilhaben will, muß bereit sein, sich spontan und rückhaltlos an die Welt der verwilderten Zeichen hinzugeben. Andererseits braucht sie -

---

<sup>47</sup> Vgl. M. Klepper et al. (Hgg.), *Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters*, Berlin 1995.

<sup>48</sup> Ardengo Soffici in seiner retrospektiven ‚ars poetica‘: „Primi principî“, op. cit. S. 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 Transzendtem 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: F. Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe hg. G. Colli/M. Montinari Bd. 6/3, Berlin 1969, S. 122). Programmatisch - bezeichnenderweise unmittelbar nach dem 2. Weltkrieg - wieder von R. Barthes aufgenommen, um der Sprache der Literatur die Fähigkeit eines unverdächtigen Engagements zu retten (ein Ansatz, der schließlich zur generativen Literaturtheorie führte). Vgl. R. B., „Le Degré zéro de l'écriture“, Paris <sup>1</sup>1953; zugleich einer der produktiven Schreibansätze des Nouveau Roman bis in seine späten Verwandlungen: *Le véritable écrivain n'a rien à dire* (A. Robbe-Grillet, „Le Miroir qui revient“, Paris 1984, S. 219).

<sup>49</sup> Eine umfassende Würdigung der Bewegung in Schrift und Bild, die wesentliche Aspekte veranschaulicht und in 15 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.

gerade im ersten Augenblick - ein Maximum an Befremden, um ihren Nonkonformismus geltend zu machen. Stoppt dies aber nicht jede euphorische Selbstentäußerung?

So sehr also vieles an den Experimenten als gescheitert angesehen werden kann, was im Namen von Futurismus hervorgebracht wurde: seine historische Bedeutung besteht gleichwohl darin, dass er den perpetuierten Aufbruch zum Fortschrittsparadigma ‚moderner‘ Kunst ausgerufen hat. Dies legitimiert jederzeit, bis hin zum Zwang, die radikale Überschreitung des jeweils Bestehenden. Das Heil des Lebens dabei auf der Gegenseite der Vernunft suchen zu wollen, entsprach damals einer verbreiteten Hinwendung zum Irrationalen. Doch wer sich bedingungslos einem vitalistischen Lebensrausch überläßt, muß erkennen - viele avantgardistische Biographien, deren Kriegsbegeisterung tödlich endete, zeigen es -, dass von einem transhumanen Ausgang aus der zeitgenössischen Kulturkrise keine neuen humanen Einsichten zu erwarten sind. Der Instinkt eines ‚superuomo‘ ist nicht gemeinschaftsfähig. Er erliegt, nach der Befreiung aus dem Gefängnis der alten Moderne, neuer Unterwerfung - unter die rücksichtslose Dynamik der Triebkräfte samt der dazugehörigen semiotischen Ausschweifungen. 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?<sup>50</sup> 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 expliziert: dass bereits der Andrang der medialen Fülle die Aufmerksamkeit so sehr absorbiert, dass die Frage nach Sinn - gar des Lebens - in der Beschäftigung der Sinne unterzugehen droht. H.M. Enzensberger sah deshalb das fortgeschrittene Medienzeitalter auf dem Weg in ein *sekundäres Analphabetentum*.

## V

Nichts könnte die Inkongruenz zwischen ästhetischem Anspruch und künstlerischer Wirklichkeit besser veranschaulichen als ein - berühmter - Beispielfall. F.T. Marinetti hat ihn im September 1917 in der Zeitschrift „L'Italia futurista“ veröffentlicht, ein 2. Mal überarbeitet 1919. Diese *collage tipografico* praktiziert die Poetik der *parole in libertà* in fortgeschrittenem Zustand: die Befreiung der Sprache ist bereits bis an die Schwelle der Abstraktion getrieben, wo sie in eine Befreiung von der Sprache selbst umschlägt. Das

---

<sup>50</sup> J. C., *Warum Klassiker lesen?* München 2003 (1991), S. 289.

Ensemble erzeugt einen Grad von Grenzaufhebung, die den ‚Text‘ in ein Bild bzw. das Bild in einen Text übergehen läßt, fügt kalligrammatische Elemente in diese ‚Collage‘ ein, die andererseits typographisch vorgeht. Die verbalen Restbestände treten allerdings nicht so seziert auf wie etwa in kubistischen Stilleben. Genau genommen wahren sie sogar eine höchst traditionalistische Funktion: sie bilden eine Art Signaletik und leisten, futurisch verknüpft, 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, unterstreicht der insistierende Superlativ *10.000 esplosioni* (zwischen R und A von TRAC) sowie die nicht-verbalen optischen Ausdrucksverstärker. Andere, über die Szenerie versprengte sprachliche Solitäre verdichten sich zur Anspielung auf eine der blutigsten Konfrontationen des 1. Weltkriegs, die zwischen Italien und Österreich/Deutschland um den Monte Cucco (r.o.) am kleinen Fließchen *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 oben (l.o.) - obenauf - sind.

Eine andere, ebenfalls sprachlich explizierte Selbstdeutung lenkt auf einen zweiten Binnenkontext hin: neben *futurista* vor allem *simultaneità* 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*.<sup>51</sup> Die Anhänger der Bewegung sind ihm willig in den ersten Weltkrieg gefolgt, weil er die höchste materielle Energieentfaltung und insofern das größte denkbare Simultanspektakel (*simultaneità*) 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 bedeutungstiftenden 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

---

<sup>51</sup> 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* herrschen soll (*Teoria*, op. cit., S. 248-250).



bombardierte.‘) Der Autor hat sich damit nicht nur unter seinem Namen (F.T.M.) - zudem in Ich-Form - in sein Kunstwerk eingetragen. Er verleiht seinem Skriptogramm damit zugleich die Mitteilungsform eines Briefes: es beantwortet eine Buchsendung, 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 unmittelbar der liegenden Frau daneben (r.u.) zugeordnet. Und wie um der plakatierten ‚Unordnung‘ seines Ensembles doch einen diskursiven Zusammenhalt zu sichern, hat Marinetti ihm einen Titel gegeben, der ihm eine sentimental anmutende Geschichte anbietet. 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 ‚mise en abyme‘ eben der futuristischen Montage zu erkennen, die die futuristische Montage darstellt. Marinetti ist deren Verfasser und Absender, sie die korrespondierende Empfängerin. Lesend läßt sie seinen Kampf auf der Bühne ihrer Vorstellung wieder anschaulich werden. Sie verkörpert mithin (wenn man den Umstand so lesen darf, dass sie unbekleidet ist), ganz 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* hat offensichtlich Regie geführt. Ein fester perspektivischer Standort fehlt. Kein traditionelles Ich hält die Angaben noch aussagenlogisch zusammen. Dadurch lädt es zu Vielansichtigkeit 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 Blicks 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 allesamt 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: sie ist unartikulierte und nichtssagend. Umgekehrt räumt dies dem Darstellungsgrundsatz der *poliespressività* jede Lizenz ein.<sup>52</sup> Alle Ausdrucksmittel sind zulässig, bis hin zu denen, die nichts und damit alles Mögliche aus-

---

<sup>52</sup> Dieses intermediale Konzept wurde gemeinschaftlich im Manifest „La cinematografia futurista“ (1916) entwickelt (in: *Marinetti e il Futurismo*, op. cit. S. 189-194) und schloß die von den Malern aufgestellte Poetik der *compenetrazione* ein.

drücken. Unter der Voraussetzung allerdings, dass sie sich dem versperren, was schon Mallarmé das semantische Kleingeld des Alltags nannte.<sup>53</sup> Erst dadurch läßt sich *stupefazione* erzeugen, kopfloses Staunen, das am Anfang einer futuristischen Antiphilosophie der Verausgabung steht.

## VI

Spätestens hier brechen jedoch von anderer Seite erneut die problematischen Belastungen auf, die eine solche Experimentalkunst auf sich nehmen muß. Eine ‚drahtlose Imagination‘ unter Umgehung des Denkens, wozu ein Gebilde wie das Marinettis verleiten möchte - gerät sie nicht schon durch den Wahrnehmungstumult selbst ins Stocken, den seine *disordine* anrichtet? Nicht nur, dass ein Austausch mit Kunst freiwillig ist und nicht erzwungen werden kann. Auch ihre Befremdlichkeit erhöht die Eintrittsschwelle beträchtlich, und wer darauf eingehen will, hat erhebliche Aufbauarbeit zu leisten. In dem Maße, wie der Kunstgegenstand dem Wahrnehmenden Kohärenz vorenthält, muß er selbst, selbsttätig dafür aufkommen. Die schnelle und gebieterische Geste des Objekts<sup>54</sup> verlangsamt sich dadurch und erkaltet während der Durchquerung solcher ästhetischer Trümmerlandschaften.<sup>55</sup> Kriegsbegeisterung, wie im gegebenen Fall, würde dadurch - zum Glück - kaum geweckt, es sei denn sie wird, wie bei den Futuristen, bereits als Voreingenommenheit 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 den inneren Widerspruch ausräumen, den ihnen insbesondere das altmoderne Medium Sprache aufwirft. Es mag eine

---

<sup>53</sup> Einer der vielen (geleugneten) Traditionalismen in den Rundgängen der futuristischen Kritik. Zu Mallarmé vgl. „Avant-dire au Traité du Verbe de René Ghil“; in: *Œuvres complètes*, op. cit. S. 857.

<sup>54</sup> 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: *Archivi*, op. cit. I, S. 52-56. 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“, (54), kann dies nicht gleichermaßen für den Perzeptionsprozeß gelten. Zwar soll das Ich abgeschafft werden in futuristischer Kunst; tatsächlich zieht es sich nur auf den Standort des Künstlers als privilegierten Registrar 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: *Principi*, op. cit. S. 585). Im Grunde genügt er sich selbst.

<sup>55</sup> Die Diskrepanz zwischen den dynamischen Darstellungsmitteln und der Statik, die sie effektiv erzeugen, ist die leitende These von M. Hinz, *Die Zukunft der Katastrophe. Mytische und rationalistische Geschichtstheorie im ital. Futurismus*, Berlin/New York 1985, etwa S. 74ff.

Sache sein, unsere hergebrachten Diskurse im Namen der futuristischen Kardinaltugend, der *parole in libertà*, einer rastlosen Assoziationsmaschine zu überantworten. Würde dadurch aber effektiv jenes Höchstmaß an befreiender Inkohärenz bewirkt, das notwendig wäre, um im Zustand einer *immaginazione senza fili*, einer drahtlosen, weil kurzgeschlossenen Phantasie den alten Menschen in uns zurückzulassen? Dafür enthält der ‚Text‘ von Marinetti zu viel Politik,<sup>56</sup> zu viel Dirigistisches, das ihn - im Sinne der futuristischen Kampagne - vereindeutigt. Viel von seinem Aufwand an expressiver Entgrenzung wird dadurch im Grunde wieder kassiert. Von seinen abgelebten Seh- und Denkmustern soll sich das Publikum freimachen, das schon; freilich nur, um sich von der Aggressivität futuristischer Modernolatria neu in Beschlag nehmen zu lassen.<sup>57</sup> 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* (T. Tzara).<sup>58</sup> Die absolute Kritik, die sich in dieser Entselbstung äußert, ist futuristischer Berausung 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 die blinde Materie, auf die sie baut, selbst keine neuen Mythen zu erzählen vermag.

Wenn futuristische Kunstobjekte also etwas Fundierendes zur zweiten Moderne beitragen, dann kaum durch das, *was* sie vermitteln, weit eher, *wie* sie es tun. Hierin betreiben sie, jenseits ihrer lauten Hurra-Modernität, vehement Wahrnehmungsrevolte. Ihr vorrangiges Ziel ist perzeptiv Generalmobilmachung. Sie haben das große substantialistische Projekt abgestoßen, das nach *einem* vollkommenen Sinn menschlicher 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

---

<sup>56</sup> 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 H. Meter, „Maschinenkult und Eschatologie. Zum historischen Ort des italienischen Futurismus“; in: *Sprachkunst* 17/1986; S. 274-291.

<sup>57</sup> U. Schulz-Buschhaus hat den *parole in libertà* eine Stilkritik als Ideologiekritik gewidmet und ihnen in letzter Perspektive „Phantasmen von Extermination“ unterstellt, deren impliziter Hang zu Endlösungen jedoch erst in der Beleuchtung faschistischer Bewegungen der Zeit ganz zur Geltung kam, die ihrerseits keineswegs avantgardisch gesonnen waren („Die Geburt einer Avantgarde aus der Apotheose des Krieges. Zu Marinettis Poetik der *parole in libertà*“; in: *Romanische Forschungen* 104/1992; S. 132-151).

<sup>58</sup> „Sept Manifestes Dada“; in: *Œuvres complètes*, ed. H. Béhar, Paris 1975; Bd. I, S. 381, eng verbunden mit der doppeldeutigen Aussage: *Dada ne signifie rien* (S. 360): nichts/Nichts. Die Setzungen eines selbst namenlosen Subjekts sind nur unter der Bedingung destruktiven Entsetzens denkbar, geschuldet den Schrecken des 1. Weltkriegs.

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.*<sup>59</sup> Den höchsten Ausdruck expressiver Vollkommenheit fanden futuristische Akte daher in der *serata futurista*,<sup>60</sup> 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 Pässeisten, das Publikum, außer sich geraten. Was aber geschieht mit dieser freigesetzten emotionalen Energie? Sie vermag zu mobilisieren. Aber wofür? 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 in den Sog jener gezielten Bewegungen der Zeit gerät, die den ideologischen ‚Maschinen‘ von Nationalismus, Kollektivismus oder Rassismus gehorchen.

---

<sup>59</sup> In: *Materialien zu Kants ‚Kritik der Urteilskraft‘*, hg. J. Kulenkampff, Frankfurt/M. 1974 (stw 60), S. 95.

<sup>60</sup> Von Chr. Baumgarth nachvollzogen (*Geschichte des Futurismus*, op. cit. S. 36ff.). 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. I. Forster, *Die Fülle des Nichts. Wie Dada die Kontingenz zur Weltanschauung macht*. Erscheint 2005.